

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía (Teoría del Conocimiento e Historia
del Pensamiento)



LA IDENTIDAD EXPRESIVA EN M. PROUST

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Jesús Ernesto Patiño Ávila

Bajo la dirección del Doctor:

Antonio Miguel López Molina

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2544-9

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV

(TEORÍA DEL CONOCIMIENTO E
HISTORIA DEL PENSAMIENTO)

LA IDENTIDAD EXPRESIVA EN M. PROUST

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
JESÚS ERNESTO PATIÑO ÁVILA
BAJO LA DIRECCIÓN DEL
DR. D. ANTONIO MIGUEL LÓPEZ MOLINA
2004

*A Paty, Aline y Cristhian quienes me incitaron a recordar
el olor de la magdalena mojada en la taza de té.*

**ABREVIACIONES
UTILIZADAS EN LAS NOTAS**

CS Por el camino de Swann.

F La fugitiva.

MF A la sombra de las muchachas en flor.

MG El mundo de Guermites.

P La prisionera.

SG Sodoma y Gomorra.

TR El tiempo recobrado.

La primera referencia citada corresponde a la edición de Alianza en español, en siete volúmenes ; las siguientes a la respectiva paginación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
PRIMERA PARTE	
1. ILUSTRACIÓN Y EXPRESIÓN (I): MITOS Y SÍMBOLOS DE IDENTIDAD	2
1.1 Genealogía y metarelato de deslegitimación	
1.2 La autodestrucción de la racionalidad	
1.3 Odiseo como prototipo burgués de la identidad	
1.4 El destino de la Ilustración definida por Kant	
1.5 El Marqués de Sade o la novela perversa de la filosofía, la moral y el derecho	
2. ILUSTRACIÓN Y EXPRESIÓN (II): LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA ESTÉTICA	26
2.1 La Ilustración como engaño de la industria cultural y la recepción en el consumo de la obra de arte	
2.2 Expresión y mimesis en la teoría estética de Adorno	
2.3 La necesidad de definir la identidad expresiva	
3. IDENTIDAD, SUBJETIVIDAD Y LENGUAJE POÉTICO	57
3.1 Identidad como subjetividad: de Descartes a Kant	
3.2 <i>Poíesis</i> , <i>Logos</i> y los medios de la poesía	
3.3 Del acto de <i>Anagnórisis</i> de Aristóteles a la definición de poesía, según Jakobson	
3.4 El enclaustramiento ontológico de la expresión estética	
4. EL MITO DE LA INTERIORIDAD (I): IDENTIDAD COMO CUIDADO DE SÍ Y EXALTACIÓN ROMÁNTICA	82
4.1 Foucault y la genealogía del cuidado y saber de sí mismo	
4.2 El romanticismo: el joven Hegel, Hölderlin y el último Heidegger	
5. EL MITO DE LA INTERIORIDAD (II): AUTOCONOCIMIENTO, ANALÍTICA DEL SÍ MISMO Y AUTODETERMINACIÓN	112
5.1 Autoconocimiento y analítica del sí mismo en Hume y Strawson	
5.2 Hegel y la analítica del sí mismo en Tugendhat	
5.3 El paso de la autoconciencia a la autodeterminación como ideal del yo	
6. LA EXPRESIÓN POÉTICA DE LA IDENTIDAD EN BAUDELAIRE Y LA SICOLOGÍA DEL EMPIRISMO SEGÚN HUSSERL	152
6.1 Conciencia histórica y comprensión poética de la identidad moderna	
6.2 Los extravíos del surgimiento de la identidad moderna (sobre un dualismo equívoco de la ciencia social)	
6.3 La crítica al racionalismo fisicalista: abstracción de la subjetividad y negación de la identidad.	

SEGUNDA PARTE

1. LA IDENTIDAD EXPRESIVA Y LA DEMARCACIÓN DEL LENGUAJE	185
1.1 La delimitación del campo de la expresividad estética	
1.2 La reconstrucción de la identidad en términos morales, según Habermas	
1.3 Las fuentes morales y la expresividad estética.	
1.4 La retícula evaluativa de Habermas, según Taylor	
1.5 La función poética del lenguaje: la literatura como sustitución de la filosofía	
2. IDENTIDAD, TEORÍA DE LA ACCIÓN Y NARRATIVIDAD	210
2.1 La identidad en la teoría de la acción	
2.2 La narratividad en la literatura y el arte	
2.3 Pacto narrativo e isotopías discursivas	
3. FORMALIDAD Y DISOLUCIÓN (I): IDENTIDAD Y SISTEMA SOCIAL	237
3.1 La identidad formal en Heidegger	
3.2 La identidad contra el sistema	
4. FORMALIDAD Y DISOLUCIÓN (II): TEORÍA SISTÉMICA Y AUTOREFERENCIALIDAD	257
4.1 La disolución de la identidad en la teoría sistémica	
4.2 Giddens y la dialéctica de modernidad e identidad	

TERCERA PARTE

1. APROXIMACIÓN AL LENGUAJE EXPRESIVO DE LA “RECHERCHE”	283
1.1 Historia, relato y figuras narrativas	
1.2 El mundo sensible y la novela de la identidad	
1.3 Expresión de las formas de la memoria	
1.4 Las máscaras y el narratario	
2. LOS CÓDIGOS DE INTERPRETACIÓN	327
2.1 La ambivalencia entre personaje y narrador	
2.2 De los signos del arte a la identidad expresiva del recuerdo involuntario.	
2.3 La <i>Recherche</i> como búsqueda de la verdad, según Deleuze.	
2.4 El “ <i>cogito</i> quebrado” y la identidad expresiva.	
3. POTENCIA DE LA EXPRESIÓN	359
3.1 La expresividad suplementaria y superpuesta del arte y el amor	
3.2 La veracidad expresiva y la rectitud moral	
3.3 La identidad expresiva y la pretensión de verdad de la filosofía y la sociología	
3.4 La interioridad de la existencia estética y las marcas corporales	
4. DE LA FRIALDAD A LO INCANJEABLE	409
4.1 Los diferentes yos sucesivos a través del tiempo y el status de prestigio de los privilegiados	
4.2 Acerca de los artificios de las máscaras de la identidad	

5. LA NOVELA DE ALBERTINA Y EL SILENCIO	431
5.1 Identidad expresiva vs. identidad narrativa	
5.2 Sobre la imposibilidad de la comunicación expresiva, la música y la pintura	
6. RECOBRANDO LA IDENTIDAD EXPRESIVA: LA COMPLEMENTARIEDAD ENTRE LA IDENTIDAD “IPSE” E “IDEM”	461
CONCLUSIÓN	477
BIBLIOGRAFÍA	482

INTRODUCCIÓN

La especificidad de este estudio es la identidad expresiva tal como se encuentra en la novela “En busca del tiempo perdido”. Esta precisión requiere de dos aclaraciones igualmente decisivas. La primera es que no se trata de un estudio de crítica autobiográfica, para descubrir la identidad personal del autor, Marcel Proust, a partir de su obra. Y la segunda es que la identidad expresiva es un concepto que pretendemos descifrar, en su contenido filosófico, tal como está expuesto en el mismo autor – según su concepción del ensayo novelado –, y que sirve de apoyo teórico para estructurar el sentido del relato. Innegablemente, la investigación del concepto de identidad expresiva es algo completamente distinto de la identidad expresiva de la novela de Proust .

Sabemos, desde luego, que la “Recherche” de Proust no requiere, de nuestra parte, ninguna ilustración sobre su propio contenido, pero pensamos que cualquier comentario, aún sea sobre aspectos no propiamente literarios de su obra, requiere de una teoría que se coloca al servicio de la crítica. Por tanto, hemos construido un modelo de explicación de menor alcance que una teoría, pero que sirve como marco conceptual para comprender y explicar la identidad expresiva, de acuerdo con dimensiones de las ciencias humanas y sociales, lingüísticas y de teoría del lenguaje literario – y, en general, de teoría estética –, con una orientación filosófica, que no se inscribe en ninguna tendencia bien delimitada, sino, que se reclama de la multiplicidad y pluralidad de perspectivas analíticas y descriptivas. Una especie de filosofía pluridimensional señala explícitamente los puntos de incidencia que nos motivan a la distancia crítica, como los autores que ocasionalmente nos facilitan las indicaciones cartográficas y las coordenadas del recorrido. Pero el modo como interpretamos el espacio de la crítica, es, desde luego, restringido.

El concepto de identidad expresiva, que hemos intentado establecer por referencia a la obra de Proust, está emparentado con el concepto más amplio de identidad narrativa, que, como se sabe, surgió en el clima intelectual creado por algunas obras de Clifford Geertz , Richard Rorty, Roland Barthes y Michel Foucault. Quienes, a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, irrumpieron con nuevas propuestas de conceptualización en las ciencias humanas; incidiendo, así, en el debate sobre la identidad, representado en el medio anglosajón de la filosofía analítica por Parfit, Willians y Shoemaker y otros; y en diversos contextos por Ricoeur, Taylor, Habermas, Bruner, Erickson, Goffman y Giddens (filósofos, psicólogos y sociólogos). Específicamente sobre el tema de la identidad, en Proust, encontramos referencias filosóficas en Rorty, Deleuze, Descombes – quien, partiendo de la distinción entre la filosofía proustiana de la novela y la filosofía proustiana del ensayo, lo considera un idealista no metafísico y un moralista severo - y otros, desde el ángulo de la interpretación del texto narrativo, y, también, desde las propias nociones proustianas que sirven de soporte a la historia narrativa, que es lo que nosotros hemos indagado. No obstante, cuando hemos investigado en las obras de crítica literaria, que por cierto generan, año tras año, una abundante literatura sobre Proust, no hemos encontrado una referencia decisiva, que nos resulte convincente, sobre el concepto de identidad expresiva, como un concepto nodal y estructurante del contenido mismo del relato. Sin embargo, nos hemos valido circunstancialmente de autores como Genette, Richard, Matamoro, Alain, Tadié, y Gómez Pin para orientarnos sobre aspectos de interés general, que nos ayudan a la comprensión específica de nuestro motivo central.

Como no se trata de hacer un análisis de la narratividad, ni de la expresividad, para estatuir desde ellas la identidad de los personajes - a objeto de deducir la generalidad del concepto de identidad expresiva -, sino de dilucidar el significado y sentido de la

identidad expresiva, según el texto narrativo de la novela de Proust, hemos considerado, entonces, conveniente construir un modelo de explicación, es decir, un marco conceptual analítico de la identidad expresiva, basándonos en la obra de Habermas. Como quiera que él mismo ofrece dificultades, en éste punto – ya que no aborda la identidad en sentido narrativo -, hemos optado por ampliar sus indicaciones generales, apoyándonos en Benjamin y Adorno, entre otros. Pero, además, como se sabe, Habermas se muestra inadecuado a nuestro propósito, también, en el aspecto de su insistencia sobre la necesidad de establecer una diferencia de género estricta entre literatura y filosofía. Por ello, hemos buscado la complementariedad de estas disciplinas con la teoría del lenguaje literario, tal como se la ha entendido en sentido pragmático; valiéndonos, a su vez, de la perspectiva hermenéutica, fenomenológica y analítica, a las que acudiremos, en diferentes momentos de la discusión, para la búsqueda de soluciones puntuales. Hay que poner de relieve, ateniéndonos a tales riesgos, que hemos acordado un diagnóstico general de la identidad, tendiente a la afirmación social, antes que a su disolución, que es resultado de la desactivación de la alteridad, en cuanto antinomia no resuelta de la pasividad del yo frente a la modernidad tardía y reciente.

Para establecer el concepto de identidad expresiva, en el ámbito del modelo de explicación propuesto, lo definimos como la manifestación estética de la identidad de un autor o artista, que dispone de un conjunto de vivencias, a las cuales el yo tiene un acceso privilegiado. En palabras de Proust, se trata de la manifestación artística que se “expresa para los demás y nos hace ver a nosotros mismos nuestra propia vida, esa vida que no se puede ‘observar’, esa vida cuyas apariencias que se observan requieren ser traducidas y muchas veces leídas al revés y penosamente descifradas. Ese trabajo que hizo nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra

inteligencia abstracta, nuestros hábitos, es el trabajo que el arte deshará”.¹ Este concepto se deriva, en nuestra tesis, de la distinción entre tres tipos de identidades: identidad formal, identidad subjetiva e identidad personal. La identidad formal se refiere al concepto filosófico amplio en sentido lógico. La identidad subjetiva se corresponde con la tradición del idealismo, que se inaugura con la obra de Descartes. Y la identidad personal se remite a la corriente del empirismo inglés, en particular a su conceptualización en Hume y Locke, cuyos seguidores analíticos no ocultan sus preferencias.

Pero, hemos adoptado el punto de vista narrativo de la identidad personal. De Ricoeur nos interesa, en particular, su distinción entre identidad “*idem*” - es decir, los caracteres fijos de la personalidad – e identidad “*ipse*”, es decir, la variación en el tiempo de los rasgos identitarios. La identidad narrativa es ante todo el bosquejo del yo como narrador de su propia historia. De este concepto de identidad narrativa es que nosotros hemos deducido la identidad expresiva, en cuanto manifestación estética de la identidad, que no está exclusivamente dispuesta en la personalidad del artista, puesto que la capacidad narrativa hace parte de la disposición protolingüística natural del ser humano – como lo ha demostrado Jerome Bruner -, que se potencia en el artista. Históricamente, el concepto de identidad expresiva empieza a delinearse desde el momento en que se enfatiza la mimesis, en correspondencia con la expresión dramática de una existencia estética, en lo cual fue particularmente insistente el romanticismo y su pretensión de verdad filosófica. Pero, nuestro interés ha sido, no solamente seguir las líneas de desenvolvimiento histórico del pensamiento filosófico, en relación con el problema de la identidad sino, también, ubicar la interrelación que él guarda con los contextos sociales. De ahí que, a nuestro modo de ver, haya habido un prolongado trasegar desde

¹ PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido. 7.El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1999, 246. En adelante se citará por la abreviación TR.

la afirmación del yo, en la filosofía cartesiana, hasta la postulación de su resquebrajamiento, en Nietzsche. Lo cual se correlaciona con la afirmación y disolución de la identidad en la modernidad reciente, donde se ofrece como un yo situado, y en circunstancias de pasividad, en relación con el mundo social. De tal suerte que las narraciones de identidad y las historias personales, que se despliegan en el ámbito de la creatividad artística, tienen el sello de un relativo debilitamiento, es decir, es una identidad expresiva que se ha desactivado frente a la alteridad del mundo cultural, pues guarda el peso de su antinomia como pasividad artísticamente manifiesta. Una prueba reciente de ello es, probablemente, la poética de la recepción y las dinámicas de consumo de la industria cultural. Resalta, en este sentido, la intención de Proust de dar tempranamente cuenta de ésta tendencia, en forma aporética.

Pero, para llegar a esta formulación, hemos hecho un largo recorrido, que parte del supuesto de que la identidad expresiva, en la modernidad reciente, no ha dejado de aquejar la influencia de los mitos y símbolos de la identidad en la Ilustración, creando metarelatos de legitimación, que posibilitan la autodestrucción de la racionalidad, en contravía de los postulados de la filosofía kantiana, y en la línea de la perversión novelística del Marqués de Sade; tal cual lo intentó demostrar Theodoro Adorno, al caracterizar la relación entre la industria cultural y la expresividad estética como un engaño ligado a la lógica de la dominación. Por esta razón, hemos rescatado la correlación entre expresión y mimesis en la teoría estética de Adorno, desbrozando el camino libre de compromisos mixtificadores. Partiendo de este supuesto general, nos hemos remontado hasta la misma configuración donde se origina el concepto de identidad moderna, que va de Descartes a Kant, en su primera conjetura racional. Pero, en la medida en que se ha requerido redefinir la contraposición entre poética y *Logos*, donde se enuncia el surgimiento del concepto de identidad, ha sido necesario remitirse a

la más remota fuente de la definición de la identidad, como acto de *Anagnórisis*, en Aristóteles, para replantearlo según Jacobson.

Foucault nos ha acompañado en el recorrido epistemológico de la genealogía del cuidado y saber de sí mismo, ya plasmado en la filosofía griega y proseguido en la cultura judeocristiana. Llama la atención que, una vez establecida la identidad subjetiva en el plano filosófico y moral, sea el primer romanticismo quien destaque la identidad expresiva, como un punto nodal de una concepción no metafísica de mundo, tal cual tendremos ocasión de apreciarlo en Hegel, Hölderlin y Schlegel. De ahí a los desarrollos posteriores de la autoconciencia y auto determinación, tan caros al idealismo alemán, hay un salto que puede descomponerse en palabras de filosofía analítica del lenguaje, como lo hace Tugendhat. Seguidamente, debido a que la autoconciencia se plantea desde el punto de vista de la conciencia histórica, hemos encontrado conveniente detenernos en su autocomprensión de la modernidad, buscando sus correspondencias con la comprensión poética de la identidad moderna, tal cual se visualiza claramente en la poesía de Baudelaire. Esta postura, sesgadamente alinderada con la tradición del idealismo, la hemos asumido con todas sus consecuencias, en relación con los extravíos de la fuerza del concepto de identidad y su correlato de autonomía, que se auto proclama como característica misma de la modernidad, pero que el racionalismo fisicalista – el empirismo en su tiempo, y hoy la analítica - quiere reducir a una abstracción vacía, que, en nombre del rigor de la ciencia estricta, pretende desvalorizar al mundo de la vida y su imperativo de renovación cultural.

La afirmación de la identidad estética, que se renueva en la crítica al fisicalismo, también tiene consecuencias de tipo moral que es necesario ver, toda vez que hallamos demarcado nítidamente el lenguaje expresivo del lenguaje corriente. Por ello es necesario relevar la competencia de la literatura frente a la filosofía, que tiende a

sustituir, en cuanto que la función poética del lenguaje tiende a postularse como fuente de moralidad.

De otra parte, hemos creído acertado diferenciar la interpretación de la identidad, en las teorías de la acción de la ciencia social, de la narratividad en la literatura y el arte, lo cual nos ha llevado a plantear la especificidad del discurso filosófico de la acción, en términos narrativos, delimitándolo de la conceptualización de los expertos en narraciones, que reconstruyen la propia vida desde marcos de interpretación psicoanalíticos o sociológicos. En esta perspectiva, hemos considerado pertinente desentrañar aspectos decisivos de la discusión sobre la manera como la teoría de sistemas disuelve la identidad moderna, al reducirla a un sistema de reflexión autoreferencial del yo, que parece ser está vinculado, en términos analíticos, no existenciales, a la concepción de identidad formal de Heidegger. Por ello, hemos intentado rescatar, en Giddens, una formulación débil de carácter sistémico de la identidad como reflexividad, hecha desde el enfoque de la dialéctica de modernidad e identidad, que cuando menos da un respiro alentador a la constatación de la quiebra de la identidad expresiva.

La constatación de la quiebra de la identidad expresiva - el "*Cogito quebrado*" de Ricoeur pero, igualmente, desactivado en la modernidad reciente, que pugna desde su pasividad por la afirmación -, es la que, precisamente, se encuentra, dramáticamente expuesta, en la historia del relato de Proust, pero que también se localiza en el mismo texto narrativo, en cuanto tema de reflexión filosófica, disperso en toda su obra. También, en Proust, hemos encontrado la característica de la continuidad y discontinuidad de la identidad en el tiempo, en cuanto tema que se destaca en el conjunto de las reflexiones, en las cuales se adentra y detiene pausadamente el relator, y el personaje principal. En la misma medida, ha sido posible redescubrir los códigos de

interpretación de la identidad expresiva, en la ambivalencia entre personaje y narrador, los signos del arte y la tematización del recuerdo involuntario. Pero, sobre todo, hemos podido corroborar que la identidad expresiva es primordialmente una exaltación de un *Cogito* fracturado, por decir lo menos, desgarrado en su íntima subjetividad, por las condiciones sociales de representación del personaje del novelista y los criterios de expresión, que constituyen, de modo axial, la trama principal de la novela.

Para definir Proust la identidad del artista como prototípica de la identidad de los creadores, su potencia expresiva, en la época moderna, recurre a la evaluación suplementaria y superpuesta del arte y el amor, de tal suerte que lo uno presupone y se yuxtapone a lo otro, en una interrelación de equivalencia expresiva. Pero, la identidad del artista guarda también una relación de reflexividad, en su repliegue sobre sí misma, un sí mismo como otro perdido en el recuerdo, que permite al autor acceder a contenidos de la filosofía y la sociología, que son pertinentes para la comprensión misma del yo. Un yo que se realiza en la escritura, pero que se esfuma como un punto azul pálido que se diluye en el tiempo.

En la primera parte de esta tesis, hemos indagado sobre la relación entre la filosofía de la Ilustración y la teoría estética de la expresión. Merece la atención, en particular, el mito de la interioridad, que hemos retomado como una de las condiciones más aporéticas de la filosofía moderna. En la segunda parte, hemos abordado los problemas de delimitación conceptual de la identidad expresiva frente a la narratividad, y los proyectos de disolución y reducción formal de la identidad. De acuerdo con esta perspectiva, hemos construido un modelo de análisis de la identidad expresiva, en Marcel Proust (que, talvez, podría servir para otros autores). En la tercera parte, hemos hecho un recorrido por la novela de Proust, para categorizar los aspectos centrales de la

identidad expresiva, sin detenernos mayormente en la historia del relato sino, ateniéndonos a la filosofía proustiana del ensayo.

PRIMERA PARTE

1. ILUSTRACIÓN Y EXPRESIÓN (I):MITOS Y SÍMBOLOS DE IDENTIDAD

1.1. GENEALOGÍA Y METARELATO DE DESLEGITIMACIÓN

A cualquier historiador puede resultarle difícil aceptar que la investigación cultural sobre “el despotismo ilustrado” del siglo XVIII, que se apoyó en la influencia de las ideas de la Ilustración, debería remitirse a sus orígenes remotos en la época arcaica de los pueblos griegos, cuando ocuparon Grecia y las islas del Egeo (siglo VIII a. C.), y aún más atrás.

Sin embargo, para algunos filósofos, en una probablemente inadmisiblemente larga duración, el más remoto origen de nuestra razón moderna - que teóricamente guió el movimiento ilustrado, promovido principalmente por Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu, Newton, Kant y el botánico sueco Carl von Linné - aparece como prototipo en la racionalidad homérica, expresada en el arte de relatar (germen, a su vez, del propio oficio de historiador), unos 3.100 años después de la invención de la escritura. Horkheimer, Adorno, recientemente H. Jonas, y Nietzsche han coincidido en un contexto no “histórico” de explicación – es decir, genealógico, que básicamente no conecta con períodos –, que sitúa el origen de las esferas de racionalidad del movimiento filosófico y político de la Ilustración, más allá del “altar de Homero, el antiquísimo padre de la poesía épica de los héroes”,¹ en las tradiciones míticas de los pueblos griegos, en la época arcaica, proveídas del impulso artístico.² La experiencia estética de la racionalidad es la primera experiencia histórica que delinea su largo trasegar futuro: Homero da a los mitos la primera forma racional. Las diferencias, modalidades, rupturas, resurgimientos y validez discursiva posteriores están en la historia acontecimental y las particularidades de las culturas y personajes históricos.

¹ NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Homero y la filología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, 73

La historia, según esta concepción genealógica, es la continuidad de la crueldad y su validez discursiva. Así se construye un metarelato de deslegitimación, que, a su vez, cuestiona la legitimidad normativa del derecho positivo por su complementariedad con criterios morales. Se revierte en método y explicita la genealogía de la moral de Nietzsche, a quien Adorno, no obstante, ve con una cierta sospecha de la sospecha. Esta genealogía ha inspirado, después de Nietzsche y Adorno, a Michel Foucault, quien con su crítica de la razón, buscaba reducir la historia de los saberes a estructuras de poder. Las fuentes de esta genealogía se encuentran en los maestros de la sospecha, es decir, Marx, Nietzsche y Freud, pero también aqueja su influencia en Weber, específicamente en su interpretación neokantiana del problema de la libertad de valoración y en su famosa metáfora sobre la racionalidad moderna como “jaula de hierro”. Habermas la caracteriza así: “la genealogía investiga cómo se forman los discursos, por qué aparecen y vuelven a desaparecer, persiguiendo la génesis de las condiciones de validez, históricamente variables, hasta sus mismas raíces institucionales”.³

De esta manera, Horkheimer y Adorno ubican el origen remoto de la forma discursiva y cultural de la razón del universalismo occidental, en un relato de violencia y crueldad, que eleva a Ulises a prototipo burgués de la identidad. La racionalidad implícita del relato homérico - que hoy ha desplegado todas sus formas, está, sin embargo, cuestionada por la guerra de civilizaciones, como ideología de dominación, en las sociedades no occidentales, aun cuando ellas reclamen la funcionalidad sistémica de sus presupuestos racionales de modo pragmático – nos induce a plantearnos la pregunta si de una contingencia histórica moderna, anclada profundamente en los sistemas de acción social, que tiene la posibilidad futura de ser transitoria, en tanto que forma de percepción cultural, cabría obtener criterios genealógicos que desdiferencian la historia

² Ibid., Pág.71 : « el camino arriesgado de la tradición oral estaba acabado cuando llegó la regularidad del proyecto », que se cristalizó en la figura del poeta Homero.

acontecida, como si se tratara de un continuo sin periodización de la temporalidad, como si se tratara de buscar consecuencias metafísicas en la historia del ser, en la génesis de validez del discurso racional expresado estéticamente.

Debido a que el continuo de crueldad no reconoce períodos históricos, Nietzsche se aplica, por esa vía, a demoler las tradiciones sacras de las interpretaciones metafísico religiosas de mundo, socavando las raíces judeocristianas de una cultura occidental que erigió sus cimientos arrasando y desfigurando la cultura clásica griega, romana e islámica, y pregonando la felicidad eterna.

Pero a esa época medieval le siguió el esplendor de los tiempos nuevos del Renacimiento y su consiguiente reacción de Contrarreforma e Inquisición, y también el luteranismo y el calvinismo, que pugnaban por desplazar una visión descentrada de mundo, que Copérnico y más tarde Darwin trataron de fomentar. Cuando Descartes, en el siglo XVII, postuló el Cogito su impulso fue el motivo para rescatar al hombre de las mistificaciones de la inmortalidad y sobre todo de la renuncia a sí mismo, que llevaba a la moral y la estética del sacrificio, la abnegación y el resentimiento; aniquilación y renuncia del sí mismo que ya contiene la génesis del ideal totalitario nazi del otro como “*der Musulman*” (cadáver ambulante), como no-hombre.

Al Cogito cartesiano, le siguió, no sólo el idealismo alemán sino, la corriente fenomenológica existencialista, la hermenéutica, y con posterioridad al racionalismo crítico frankfurtiano, la filosofía analítica y la epistemología.

El panorama científico y tecnológico que había precedido a Descartes, como fundador de la filosofía racionalista moderna, también cambió: en la historia de la ciencia y la tecnología aparecen, después de las primeras nociones del universo de Demócrito y Aristóteles y la matematización galileana de la naturaleza (que ciertamente influyeron

³ HABERMAS, JÜRGEN. *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 1989, 297

en Descartes), la química de Lavoisier, la física de ondas y partículas originada en Max Planck, la relatividad de Einstein, el primer sistema de Tv. de John Logie Baird (1926), los ordenadores de primera generación (1944) y el láser de Theodore Maiman (1960).

Después del barroco, en el XVII – siglo de Descartes y de iniciación del capitalismo -, vienen otras formas de manifestación artística: el neoclasicismo, el romanticismo y el modernismo; culminando, en el siglo XX, con la exploración artística de formas más variadas y diversas – cubismo, fauvismo, expresionismo, abstraccionismo, dadaísmo, la pintura metafísica de De Chirico y Carrá, el surrealismo y el Pop Art .

En el siglo XX, se goza de la plena autonomía del arte, la consolidación de la ciencia y la actualización de la larga tradición de la filosofía. El arte, la moral y la ciencia terminan su afianzamiento institucional, en cuanto esferas típicas de la racionalidad occidental.

En el plano de la historia cultural no se había desvanecido el vínculo causal, que Weber estableció, entre la confesión religiosa calvinista, penetrada por el espíritu de secta y la mentalidad imperante en el capitalismo, acompañada por una jerarquía de valores en correspondencia con las imágenes metafísico religiosas del protestantismo (cuyo símbolo remarcable es el poder unipolar de lo Estados Unidos).

Vale la pena detenerse un poco en Max Weber, quien definió la sociedad moderna como la mentalidad de lucro, la búsqueda de la ganancia, a través del ejercicio especializado de una profesión.⁴ Esta mentalidad se podría hacer remontar hasta el siglo XVII, cuando los estamentos religiosos jugaron un papel decisivo en la legitimación política de la sociedad europea, y empezó, así, un proceso de secularización de la vida, que termina declarando la libertad religiosa de cultos. En definitiva, los valores éticos del

⁴ WEBER, MAX. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1969, 5

capitalismo hicieron posible, al institucionalizarse, la organización empresarial y la racionalización de los procesos burocráticos.

Al establecer Weber un fundamento normativo de la moral en la racionalidad económica, esquivando una lógica de la eficacia, permitía comprender la estructuración de fondo de la formación política de la voluntad común y entender la técnica racional en el uso de los recursos económicos de producción, distribución y consumo de bienes y servicios. La moral protestante de la tradición judeo-cristiana quedaba, así, enquistada en la eticidad de la organización empresarial capitalista.

La compenetración con un mundo de vida racional y secularizado facilitaba las condiciones culturales propias al desarrollo de una ética acorde con la dinámica del capitalismo. En cuanto a la acumulación moderna de riquezas, el ascetismo intramundano sigue siendo la condición histórica incontrovertible del presente. Tal vez por ello, “la neutralidad axiológica”, propuesta por Weber – inspirada en la actitud modélica de la ciencia pura –, llevaba su contrapartida propuesta frente a la razón monológica del formalismo y racionalismo moral, cuando ésta ya se había consolidado: era la respuesta sutil a la pérdida de libertad en todos los ámbitos de la sociedad moderna, donde se esgrimía e implementaba el antiquísimo modo homérico de coagular las acciones humanas en cánones de calculabilidad racional.

No sabemos si esta comprimida retórica, que acabamos de esbozar sin ánimo fundamentalista, intentando reubicar el método genealógico que desemboca en un metarelato de deslegitimación, en Horkheimer y Adorno, podría haber sido compartida por ellos mismos cuando escribieron “La Dialéctica de la Ilustración”, pero es probable que ayude a situar el contexto desde el cual se pueden interpretar sus esclarecedoras intuiciones y análisis, que servirán de orientación global a los propósitos de esta obra.

Según Horkheimer y Adorno, en el seno mismo de la revolución democrático liberal, que inauguró la época moderna, surge un escritor perverso de la burguesía – perseguido y encarcelado, por el rey y el mismo Robespierre - cuya novelística contiene elementos que pueden servir de puntos de reflexión, para comprender características definitorias de la sociedad moderna. El Marqués de Sade se liga a la genealogía de la moral en Nietzsche – ambos a espaldas de Kant - como eximio representante de la Ilustración, lo cual resulta por lo menos sugestivo, para desentrañar el presente histórico, descifrando el sentido de la institucionalización de la racionalidad moderna (la institucionalización de la acción económica y administrativa, con arreglo a fines y valores), acompañada de procesos de socialización y resocialización, que perpetúan la dominación, la crueldad y la maldad sin contemplaciones, combinándola con otros ideales menos frívolos de la identidad del yo.

Pero, además, los relatos “genitales” de Sade ejemplifican la crisis de la transición histórica desde la moral puritana, reforzada por la ética de la convicción, a la moral ilustrada, impulsada por una ética de la responsabilidad racional de carácter subjetivo; donde el individuo se desprende de cualquier mandato emanado del tribunal de la razón, para reconocer sus obligaciones en el seno de la escueta y cruda determinación natural (a la cual siempre remite insistentemente Sade). Una regresión, pues la moral kantiana – que Nietzsche y Sade vapulean -insinúa el control de los instintos. A partir de allí, tal como acontece en buena medida en la sociedad globalizada, informatizada y multipolar de hoy, todo vale: desde el cinismo “leight” de los líderes políticos mundiales, pasando por la persistencia desoladora del autoritarismo, hasta la actualidad del Holocausto. Al parecer, nada detiene esa irrefrenable avalancha, que deja sin vida y esperanza a muchos seres, ahogados por la autodestrucción de la racionalidad y la vigencia del mito.

1.2 LA AUTODESTRUCCIÓN DE LA RACIONALIDAD

En su famoso texto, concluido en 1947, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno se propusieron demostrar el postulado de la “autodestrucción” de la racionalidad, tal como se veía representada en las creaciones estéticas y el antisemitismo. La “*Dialektik der Aufklärung*” influyó en la evolución intelectual de Alemania durante casi veinte años, tratando, según Habermas, “de ilustrar radicalmente a la Ilustración sobre sí misma”,⁵ pero, arrojando “dudas sobre esta repetida reflexivización de la Ilustración”.⁶

En esa perspectiva se analizan la *Odisea* de Homero, *Juliette* del Marqués de Sade, algunas obras de Nietzsche salpicadas de referencias a Kant y se construyen algunos aforismos (al final de obra). Kant, Nietzsche y Sade son presentados como “inflexibles ejecutores de la Ilustración”,⁷ que terminan borrando las diferencias entre “rigorismo moral y absoluta amoralidad”.⁸

La amoralidad de la obra de Sade no sólo es ilustrada en el sentido de que los juicios de moral conventual pueden ser controvertidos con criterios de razón, sino que el mismo convento religioso se revela exageradamente como un espacio de organización racional de las actividades aberrantes sexuales. “Lo que Kant fundamentó trascendentalmente: la afinidad entre conocimiento y planificación, que da a la existencia burguesa, racionalizada hasta en sus pausas, en todos sus detalles el carácter de ineluctable finalidad, ha sido llevado a cabo ya empíricamente por Sade”.⁹ Este escritor llega incluso a ofrecer una descripción prefigurada del “*Lager*” (campo de concentración en el Holocausto nazi), con sus características de desvergüenza, crueldad – en Sade “la ilusión de la crueldad... actúa...con la misma dureza que lo hará después el fascismo

⁵ HABERMAS, JÜRGEN. *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 1989, 136

⁶ *Ibid.*, 136

⁷ HORKHEIMER Y ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, 56

⁸ *Ibid.*, 56

alemán en la realidad”¹⁰ -, criminalidad, la calculada impunidad de los actos de sevicia, el ocultamiento de los testigos y hasta el pathos de lo abominable estimulado por la soledad y el silencio con que actuaban los verdugos nazis. Dice un personaje femenino de Sade refiriéndose a algunas prácticas sexuales de un convento, que simboliza la anunciación premonitoria de los típicos espacios de crueldad del siglo XX: “créeme que hace mucho tiempo que yo habría huido de esta odiosa casa si hubiera alguna probabilidad... Pero no la hay... Las que entramos aquí sólo salimos muertas... Y de ahí proviene esa *desvergüenza, crueldad y tiranía* que emplean esos criminales para con nosotras... Nada los enardece ni enciende tanto su imaginación como la *impunidad* que les asegura este retiro inaccesible... Convencidos de que jamás habrá más *testigos* de sus excesos que las propias víctimas que los padecen y de que sus vicios nunca serán revelados, los llevan hasta los más atroces extremos. Libres del freno que representan las leyes, rotos los de la religión, y desconociendo los de los remordimientos, no hay ninguna monstruosidad que no se permitan, y en esa apatía criminal sus abominables pasiones se ven mucho más voluptuosamente excitadas, porque, según dicen, precisamente lo que más los estimula es la *soledad* y el *silencio*, la debilidad por una parte, y la seguridad por otra. Los monjes duermen normalmente todas las noches en este pabellón...”¹¹

A tal punto puede llegar el envilecimiento de la mujer que Sade visualiza – en su implacable y demoníaca denuncia moral –, que, ya al final del siglo XVIII, observa que a las mujeres “no os verán ya sonrojarse por vuestros encantadores extravíos; coronadas de mirtos y de rosas...”¹²

⁹ Ibid., 135

¹⁰ Ibid., 158

¹¹ HORKHEIMER Y ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, Pág.. 194 (subrayado mio)

1.3 ODISEO COMO PROTOTIPO BURGUÉS DE LA IDENTIDAD

Pero la inflexible ejecución de la Ilustración, llevada a cabo por Sade es la realización de un proceso abierto que tiene antecedentes remotísimos en Homero, por cuanto fue él quien inicio el camino de la razón occidental en la antigüedad griega. En la “La Odisea” de Homero está el entrelazamiento entre los mitos y símbolos de la antigua Grecia (s. IX u VIII a.c.) y la Ilustración moderna. Dicen Horkheimer y Adorno: “ el poema épico se muestra... ligado al mito: las aventuras proceden de la tradición popular. Pero al adueñarse de los mitos, al “organizarlos”, el espíritu homérico entra en contradicción con ellos”¹³. Homero “destruye al mito justamente en virtud del *orden racional* en el cual lo refleja”¹⁴. Es decir que, la forma racional de la organización de los mitos y símbolos griegos se vuelven ilustrados por su sola organización racional de acuerdo con las necesidades estéticas del poema. De esta manera “el mito es ya Ilustración”,¹⁵ según el texto de Homero. Por el sólo hecho de hablar de los mitos, en forma poética, ya se está violando la pureza de la mitología, que pertenece a la tradición popular (igual pasaría con el mayor poema épico de la India, el Mahabarata, si se le aplicara el método genealógico).

No se debe equiparar mito y poema épico, pues si buscamos la génesis de la razón moderna en las condiciones de validez del poema épico – igual pasaría si la buscáramos tardíamente en la novela de Proust – encontraríamos un enunciado que se amplifica en el relato en sentido retórico, constituyendo así, el orden racional del discurso literario: “La Odisea o la *Recherche* no hacen, en cierto modo, que amplificar

¹² MARQUÉS DE SADE. *La filosofía en el tocador*, Barcelona , Bruguera, 1984, Pág. 166

¹³ HORKHEIMER Y ADORNO. Op. Cit., 97.

¹⁴ Ibid., 97 (subrayado mío)

¹⁵ Ibid., 56

(en sentido retórico) enunciados tales como *Ulises entra en Itaca* o *Marcel se vuelve escritor*”.¹⁶

Al apropiarse de los mitos y símbolos del Olimpo, Homero no sólo procede con espíritu racional –adoptando un canon literario y una gramática, con los cuales las imágenes de la tradición oral popular se trastocan en escritura- sino que, además, hace de Odiseo “el prototipo del individuo burgués”¹⁷, su “modelo prehistórico”. Esto es posible concebirlo así cuando rechazamos las visiones corrientes que datan “el origen del concepto de burgués sólo a partir del final del feudalismo medieval”¹⁸. A mi modo de ver, lo que hacen Horkheimer y Adorno es adoptar el método genealógico, inspirado en Nietzsche, en particular el Nietzsche de la “Genealogía de la moral” y “El anticristo”, cuando afirma: “-sólo nosotros, nosotros los espíritus *que hemos llegado a ser libres*, - tenemos el presupuesto para entender algo que diecinueve siglos han mal entendido, - aquella honestidad, convertida en instinto y en pasión, que hace la guerra a la “mentira santa” aún más que a toda otra mentira...”¹⁹. De la misma manera, no se trata de buscar el origen de lo burgués, sino de encontrar antecedentes de la actitud presente en el pasado olvidado, o como dicen los autores, se trata de buscar en el “estrato más antiguo” del poema épico, la imbricación moderna entre mito racionalizado e Ilustración (que se presenta como el desencanto del desencanto, pues el programa de la Ilustración se proponía el “desencantamiento del mundo”,²⁰ dando origen así a la racionalidad y subjetividad moderna, pero instaurando, a su vez, el mito de la razón, que subsume todas las actividades humanas, aún las de ficción. La tensión no resuelta entre mito e Ilustración, que sostienen los autores, parece, sin embargo, más inclinada a autodestruir la racionalidad desde sus propios presupuestos de argumentación). Es esa la

¹⁶ GENETTE, GÉRARD. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 75

¹⁷ *Ibid.*, 97

¹⁸ *Ibid.*, 98

¹⁹ NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Madrid, Alianza, 1998, 73.

característica de los nuevos tiempos, algo en lo cual coincide también Walter Benjamin al analizar el origen del drama barroco alemán y que queda clara en obras tan ejemplares como el auto sacramental, alegórico e historial “El gran teatro del mundo” o “El alcalde de Zalamea”, drama barroco de dignidad, violencia y justicia (en donde el conflicto de identidad moral cristiana de Pedro Crespo y su hija Isabel es el telón de fondo) del poeta español Pedro Calderón de la Barca.

Según Benjamin, en la alegoría hay un juego puro del lenguaje pues los símbolos carecen de referente significativo. La alegoría es un recurso literario para dejar como trasfondo una época ya pasada. Mientras el símbolo representa lo real, en el drama barroco “lo simbólico se deforma en lo alegórico... se elimina lo eterno y lo que queda es un *tableau vivant* abierto a todas las rectificaciones de la dirección escénica”²¹ . El tiempo mítico en el cual se integran los acontecimientos es el “ahora actual”; de esta manera se elimina lo eterno del mito en lo actual, quedando lo eterno reducido a “escombros”, a “ruina”. Esta es la forma expresiva como el mito se entrelaza con la Ilustración: el mito pervive como ruina, aún cuando haya perdido su significado simbólico. En otras palabras: el trasunto (copia o imagen), el sustrato simbólico del mito reaparece en la Ilustración en formas alegóricas, es decir, como ficción de un significado diferente. “Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”²². Y así como la historia es una “presencia perceptible” en la escena barroca como ruina arqueológica, asimismo importa más la expresividad de la forma narrativa de Pieter Lastman en “Ulises y Nausica” (1619) para plasmar la incertidumbre entre la esperanza y el temor, entre el rechazo y la atracción, que el recuento de la aventura de Ulises que sólo es trasunto simbólico de la representación pictórica.

²⁰ HORKHEIMER Y ADORNO. Op.Cit., 59

²¹ BENJAMIN, WALTER. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, 176.

Sin caer en los peligros de la liquidación neorromántica de la Ilustración, se recava con mirada de arqueólogo lo que contiene implícito “el *texto base* de la civilización europea” (La Odisea): la Ilustración recae en mitología al hacer del poema épico el mito del dominio, la explotación y la violencia desnuda del burgués. Que esto es así, tal vez, lo demuestre literalmente la narración homérica: el hijo de Ulises “Telémaco bajó a la anchurosa y elevada cámara de su padre, donde había montones de oro y de bronce, vestiduras guardadas en arcas y gran copia de oloroso aceite. Allí estaban las tinajas del dulce vino añejo, repletas de bebida pura y divinal, y arrimadas ordenadamente a la pared”²³. Ulises dispone de carros guiados por “veloces corceles” y de esclavos que adquiere “como botín de guerra”. Posee la astucia y la valentía que tan acertadamente le asigna el papel representado en la película de Francis Ford Copolla.

¿ De acuerdo con la interpretación que nos ofrece Horkheimer y Adorno qué tipo de identidad se narra en La Odisea?.

La Odisea es ante todo el recorrido por diversas figuras míticas, que hace el personaje para encontrarse así mismo en la identidad racional y calculadora, que se expresa como la posesión de un saber, en donde reside la fuerza de su dominio. “La Odisea desde Troya a Ítaca es el itinerario del *sí mismo*... a través de los mitos... las aventuras que Odiseo supera son en su totalidad peligrosas tentaciones que tienden a desviar al *sí mismo* de la senda de su órbita. Odiseo se abandona siempre de nuevo a ellas, prueba como incorregible aprendiz, a veces incluso como insensato curioso, como un mimo ensaya insaciables sus papeles. ‘Pero donde hay peligro crece lo que nos salva’ (Hölderlin): el saber, en que consiste su identidad y que le permite sobrevivir, toma su sustancia de la experiencia de lo múltiple, de lo que distrae y disuelve, y el que sabiendo sobrevive es al mismo tiempo aquel que se entrega más temerariamente a la amenaza de

²² Ibid., 171

²³ HOMERO. *La odisea*, Madrid, Akal, 1998, 43 - 44

la muerte con la que se hace duro y fuerte para la vida”.²⁴ En términos más precisos: “en la variedad de los peligros mortales en la que hubo de mantenerse firme se ha consolidado la unidad de la propia vida, *la identidad de la persona*”.²⁵ El personaje de Ulises no solamente cumple el rol prototípico de la identidad del burgués sino que “la identidad del sí mismo” es función de articulación de los mitos disociados en la cultura helénica antes de él. He aquí una de las claves de la escritura de Homero y su actividad creadora: “en el estadio homérico, la identidad del *sí mismo* es de tal modo función de lo no idéntico, de los mitos disociados, inarticulados que ha de pedirse prestada a ellos”²⁶. Tal como ya lo había señalado Adorno, en un escrito inédito de 1943, la identidad de Odiseo es una “identidad despiadada y rigurosa”,²⁷ que sirve para consumir su no-identidad perteneciente al objeto épico. La lógica del discurso racional de Homero subsume la narración de tal suerte que se perfila una tendencia antimitológica ilustrada, que rebela “la estulticia y ceguera del narrador”,²⁸ asignándole a su palabra una cierta ingenuidad épica. Homero salva la identidad de Ulises al triunfar sobre el mundo mítico y liquidar a sus rivales en su propia mansión. La narración de la vida de Ulises se hace articulando mitos dispersos en la tradición. Su experiencia vital es traspasada en su identidad por el relato de los mitos (de la misma manera como lo hacen las castas rivales de los Kurus y los Pandavas de la epopeya hindú).

Y al igual que en la epopeya hindú, “la narración de la vida a quedado reducida de nuevo a una serie de aventuras”²⁹, que guardadas las proporciones no distan mucho de la imagen del viaje de aventuras de Jericó – personificado por Arnold Schwarzenegger en “End of days” de Hyams - luchando contra el diablo. También pasa lo mismo en “La

²⁴ HORKHEIMER Y ADORNO, Op. Cit., 100

²⁵ Ibid., 85

²⁶ Ibid., 101.

²⁷ ADORNO. THEODOR W. *Notas de literatura*, Barcelona Ariel, 1962, 37

²⁸ Ibid., 40

²⁹ HORKHEIMER Y ADORNO, Op. Cit., 101.

novena puerta” de Roman Polanski o en “Eyes wide shut” de Stanley Kubrick. Tanto en Homero, Vyasa y Peter Hyams - en el intento de universalizar el concepto burgués de identidad - el espacio se libera del tiempo histórico. Mientras el tiempo mítico discurre sin referencia ni orden cronológico precisos –es decir es un tiempo que no es histórico- , el espacio mítico se haya secularizado en un orden de sucesiones inmediatas que van de Troya a Itaca, del Ganges a Hastinapura, del Vaticano a Nueva York. He aquí algunos enlaces entre la mitología griega, la literatura hindú y el mito cristiano, que saltan por encima del tiempo histórico y sin embargo, trazan un itinerario de la identidad del sí mismo, que permite el control espacial en su vaguedad cronológica. No sobra agregar que lo que ha hecho el mito de Jesucristo es pervivir a través de un ritual repetitivo que se escenifica cada año del calendario cristiano, que tiene sus espacios de sacralización y sus tiempos cíclicos de festejo.

En conclusión, el prototipo del burgués que es Odiseo proyecta un concepto de identidad narrativa, con un sentido de la vida que está desprovisto de recurrencias históricas –y que de esa manera tiende a mitificarse a través de un relato de redescipción de la tradición popular –que se inserta en la perspectiva de otras vidas con una ubicación espacial del discurrir eterno del ahora actualizado, en el contexto de la cultura europea, que se moviliza y desplaza en un espacio mítico ya secularizado, perpetuándose ritualmente a través de acciones de aventuras en el relato de ficción.

El nacimiento del relato mitológico en la cultura occidental contiene un concepto de identidad narrativa, que participa de una subjetividad heroica, que se presagia en el continuo de la dominación y se representa como acompañado de una astucia brutal, amante de la aventura y del espíritu mañoso para sobreponerse a servidores estratificados. Así Ítaca es la metáfora de un mundo perdido en el pasado, que reclama

su permanente actualización histórica y la inmortalidad simbólica de su héroe primigenio.

1.4 EL DESTINO DE LA ILUSTRACIÓN DEFINIDA POR KANT

Si la función del mito es, así, la de sacralizar la identidad del burgués anulando las circunstancias históricas que lo explican racionalmente, entonces ¿qué queda de las promesas de la Ilustración que se proponía desencantar el mundo y disolver los mitos contrarios al actuar racional?

¿Qué queda de la Ilustración definida por Kant como salida del hombre de su minoría de edad? ¿La capacidad de “servirse del propio entendimiento sin la guía del otro”? ¿Qué resta de la reducción del entendimiento y la razón al mito? ¿Qué significa Ilustración si lo que impera es “la credulidad, la aversión frente a la duda, la precipitación en las respuestas, la pedantería cultural, el temor a contradecir, la falta de objetividad, la indolencia en las propias investigaciones, el fetichismo verbal”?³⁰ ¿Qué es Ilustración si se mezcla con las estructuras del orden mítico, con su complejidad “lógica” y su sistema holista cerrado?

Si “la obra del Marqués de Sade muestra ‘al entendimiento sin la guía de otro’, es decir, al sujeto burgués liberado de la tutela”³¹ – y entregado a su crueldad instintiva-, la Ilustración ha convertido la expresividad del lenguaje y su función mimética o representacional – por lo tanto, la misma literatura - en un problema de cálculo, mediante el empuje de la ciencia. Como dicen Horkheimer y Adorno: “hoy el lenguaje calcula, señala, traiciona, mata: hace todo pero no expresa. La industria cultural posee un canon exacto fuera de sí misma, al que se atiene igual que la ciencia: el hecho. Las

³⁰ Ibid., 59

³¹ Ibid., 134

estrellas de cine son expertos, sus actitudes son protocolos de comportamiento natural, tipos de reacción...”³². La expresión gestual de los actores está calculada para provocar en el espectador cierto tipo de reacción. Son expertos de la sonrisa o del pánico. Su especialidad es suscitar el humor o el miedo (como los actores dirigidos por Woody Allen o Alfred Hitchcock).

Todo “lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración”³³. Incluso los “mitos se adhieren al principio de la racionalidad analítica... la Ilustración es totalitaria”³⁴. La Ilustración carece de ideales libertarios a través de discursos de fragmentación: “su ideal es el sistema”³⁵. Su canon el número, la medida. La tensión dialéctica, cuando la hay, lleva a la medida. “Todo lo que no se agota en números... se convierte para la Ilustración en apariencia”³⁶.

Los mitos creados literaria y cinematográficamente siendo productos de la elaboración racional terminan siendo sus víctimas. “Los mitos, tal como los encontraron los Trágicos, se hayan ya bajo el signo de aquella disciplina y aquel poder que Bacon exalta como meta”³⁷.

Si lo que importa no es la expresividad de un sujeto que busca la narración de su identidad en el acto de creación -puesto que se lo reduce a mero ejercicio de la razón y a unos estándares gramaticales de un orden inmovible y sistematizado– entonces, el crear y el pensar, la escritura y la actividad creadora, lo que intentan es algo así como lo que se produce en “un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos

³² Ibid., 297

³³ Ibid., 62

³⁴ Ibid., 62

³⁵ Ibid., 62

³⁶ Ibid., 62

³⁷ Ibid., 63

de principios”³⁸, tal como, precisamente, lo quería Kant con su famosa revolución copernicana en el pensamiento, que consistía en poner en el conocimiento a priori de los objetos los conceptos, antes de que se sucedieran en la experiencia. Como quien dice: una especie de censura anticipatoria de la censura oficial de la cinematografía.

Con estas afirmaciones que indican la intención de Horkheimer y Adorno de liberarse de las palabras de la tribu filosófica, de su santuario y de su canonismo, el arte se convierte en el puente entre lo cognitivo, lo ético y político, sin adoptar para ello un estándar explicativo (*Massgeblich*), como el que se encuentra en la misma filosofía de Kant y sus tres críticas, que dan cuenta de la modernidad como un proceso de institucionalización de la ciencia, la moral y el arte diferenciadas como esferas de valor autónomas de la racionalidad y comprensibles en su relación mutua desde sus enlaces sistémicos.

En lugar de ello, lo que probablemente se reclama, según Habermas, es la “idea de una nueva ciencia con la promesa, familiar en la mística judía y protestante, de una resurrección de la naturaleza caída”³⁹. Es decir, se hace una apelación a la resurrección de los rasgos identitarios de una esencialidad perdida, una naturaleza caída, pero con la esperanza mesiánica – pues como se sabe, los judíos cifran su esperanza religiosa en la venida de un Mesías que los librarán del largo trasegar de la *diáspora*; un redentor que reunirá a los judíos dispersos y los hará retornar a Jerusalén -, que, como un destello de luz resplandeciente, ilumina el Iluminismo, ilustra a la Ilustración sobre sí misma, que es lo que el proyecto emancipatorio requiere previamente de la ciencia y la técnica; y que “de forma reflexiva, alimenta también las esperanzas más secretas de Benjamin, Horkheimer y Adorno”⁴⁰.

³⁸ Ibid., 130

³⁹ HABERMAS, JÜRGEN. *Ciencia y técnica como “ideología”*, Madrid, Tecnos, 1989, 60

⁴⁰ Ibid., 60

Benjamin había respondido anticipadamente a ésta sospecha de Habermas: a lo que asistimos, no es a una resurrección centelleante de la identidad perdida sino a la liquidación total de las esperanzas de redención: “cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas’, nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general”.⁴¹

No existe “una nueva ciencia” que se contraponga al desarrollo casi ciego de la ciencia y la técnica moderna, como expresión de la crisis vital radical de la identidad contemporánea, con su objetivismo fisicalista y su matematización galileana proseguida en la Ilustración, como subconjunto constitutivo y decisonal de su sistema, que establece el dominio técnico y racional de la naturaleza, impulsando al sujeto a desplegar su eficacia en la utilización económica de sus rendimientos y refundando las posibilidades de la redescipción identitaria y la narratividad. “El sistema propio de la Ilustración es la forma de conocimiento que mejor domina los hechos, que ayuda más eficazmente al sujeto a dominar la naturaleza”⁴². El referente semántica de ese sujeto lógico está encarnado en la identidad prototípica del burgués como mito compulsivamente revivido, que esconde las contradicciones reales de la Ilustración definida por Kant o, por lo menos, veladas por él en la ambigüedad de su concepto de sujeto trascendental. Pues toda vez que se esconden las contingencias reales del sujeto empírico se postula un concepto de razón que es neutral respecto a los fines; es decir, que no eleva la identidad del sujeto a la dignidad de ser un fin en sí mismo, como lo quería el mismo Kant, y lo quiere ser, patéticamente – eligiendo un ejemplo al azar -, la

⁴¹ BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 23

dama de “Giorni Felici” de Samuel Becket, en el montaje del Piccolo Teatro de Milano. La racionalidad instrumental, que trata a las personas como medios y no como fines en sí mismos, pernea la expresividad de la identidad moderna, y va en contravía del arte auténtico, cuando es guiado por una razón que “es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto de los fines, su elemento es la coordinación. Lo que Kant fundamentó trascendentalmente”⁴³.

Fue ese el destino final de la filosofía teórica de Kant – según los autores- como una fundamentación de la razón instrumental, que trata a los hombres como cosas, desdiciendo, así, el núcleo mismo de filosofía moral, es decir, la universalidad del imperativo categórico.

La recusación de Kant en la formalidad racional de su teoría de la ciencia y sobre todo en la razón arquitectónica, tal como se expresa en el conjunto de su obra – que se considera sistemática según la interrelación de las tres críticas -, lleva a los autores a afirmar: “la peculiar estructura arquitectónica del sistema kantiano preanuncia, como las pirámides gimnásticas de las orgías de Sade y la jerarquía de principios de las primeras logias burguesas – cuyo cínico reflejo es el riguroso reglamento de la sociedad libertina de *Las 120 Jornadas* -, la organización de toda la vida vaciada de cualquier fin objetivo. Lo que importa en estas organizaciones parece ser no tanto el placer cuanto la gestión activa y organizada...”.⁴⁴ Hay una cierta vinculación entre el orden racional de la organización de las orgías de Sade, que se preanuncia en la racionalidad analítica de la arquitectónica kantiana. El despliegue del dominio de la razón, que Kant instauro, se expresa literariamente en una narrativa que aniquila los fundamentos morales, pues desdice Sade la posibilidad de una ética de la responsabilidad, que reconozca al sujeto como fin en sí mismo, es decir como un “un fin objetivo”. Toda la desafección de la

⁴² HORKHEIMER y ADORNO. Op. Cit., 131

⁴³ Ibid., 135

moral burguesa que Sade proclama – o denuncia, exagerando la perversidad y lo grotesco – se vale de la Ilustración para finalidades de subyugación del soberano: su utopía del apetito sexual horrendo y desmesurado requiere pueblos que griten la muerte de Dios y se entreguen a la más absoluta amoralidad. “Volved ateos y amoraes a los pueblos que queréis subyugar: mientras que no adore a más Dios que a vos no tendrá más costumbres que las vuestras, seréis siempre su soberano...”⁴⁵ En otros términos: como “las religiones son la cuna del despotismo”,⁴⁶ modernamente, se requiere la suplantación de la muerte de Dios por imágenes míticas y seculares de tipo burgués.

1.5 EL MARQUÉS DE SADE O LA NOVELA PERVERSA DE LA FILOSOFÍA, LA MORAL Y EL DERECHO

Nosotros pensamos que, en términos generales, el Marqués de Sade es un escritor menor, que incurre en una fatigante repetición de secuencias sexuales de una exageración grotesca, que por sobresaturación provocan repulsión, y a lo mejor abstinencia. Desde este punto de vista Sade representa el espíritu puritano del ascetismo como resultado final, que probablemente buscaría por ese camino la liberación del espíritu y el logro de la virtud económica del capitalismo. Se trata de la utopía sexual de un maníaco, que no se detiene ante ningún recato moral, que increpa los vicios que se ocultan en la moral tradicional y que, por tanto, es una utopía perversa contra la doble moral clerical y feudal, promoviendo una irracionalidad libertaria e individualista, más allá del bien y del mal, que busca un espacio de autodestrucción de la racionalidad moral, apoyado en una noción primaria de lo natural.

⁴⁴ Ibid., 136

⁴⁵ SADE citado por Horkheimer y Adorno, Ibid., 136

La aguda y original conexión que establecen Horkheimer y Adorno entre el mayor exponente de la filosofía moderna, al analizar la esfera típica de la racionalidad que es la ciencia newtoniana, y la racionalidad de la autonomía del arte de novelar, en su expresión más libertaria – que convierte “el elogio de la sexualidad genital y perversa en la censura de lo no natural”⁴⁷ - lleva a preguntarse más puntualmente por lo que acontece en el ámbito moral. Veamos, pues, lo que sucede en la esfera moral de la razón ilustrada desde el punto de vista de la expresividad de la identidad de un sujeto escindido de sus propias contingencias.

Horkheimer y Adorno parten de la consideración de que la democracia liberal se caracteriza por la violencia abierta, por la “sangrienta *efficiency*”. Ya Benjamin había señalado, en 1921, que, desde el punto de vista histórico-filosófico del derecho, “la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias del derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira a alcanzar sino por su mera existencia fuera del derecho”⁴⁸. Sin embargo, le otorga a la violencia una vigencia inherente a la preeminencia misma del sistema normativo pues la conceptualiza, a la vez, como fundadora y conservadora de derecho. Según Horkheimer y Adorno, ha sido Sade quien ha mostrado como pocos la crudeza de tal violencia: “la obra del Marqués de Sade muestra ‘al entendimiento sin la guía del otro’, es decir, al sujeto burgués liberado de la tutela”⁴⁹ y dispuesto a ejercer la violencia más atroz trasgrediendo la moral y el derecho. Apoyándose en la lectura de “Juliette” y de “Justine ou les malheurs de la vertu” del Marqués de Sade (1740–1814), denominada “la novela de la filosofía”, según el mismo autor, Horkheimer y Adorno tratan de demostrar que la razón en la Ilustración ha sido

⁴⁶ SADE. Op. Cit., 145

⁴⁷ HORKHEIMER Y ADORNO. Op. Cit., 154

⁴⁸ BENJAMIN, WALTER. *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, 26

⁴⁹ HORKHEIMER y ADORNO. Op. Cit., 134

violentada por la moral y el derecho. Sade siente gusto en destruir la civilización con sus propias armas – con el *amor intellectualis diaboli* - de la misma manera que el diablo, según la teología más corriente, induce a los creyentes a negar la existencia de Dios, para ornamentar el camino de la edificación del reino de las tinieblas, con argucias de argumentaciones racionales (tal como también lo hace la película “End of days” de Hyams). En palabras de Heidegger, lo que ha pasado es que en “la consumación de la metafísica occidental por medio de Nietzsche”,⁵⁰ que conlleva a la muerte de Dios, “se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente”⁵¹

Véamos cómo lo plantea Sade: así se pronuncia la señora Dubois, integrante de una banda de criminales, para convencer a Justine, personificación de la virtud: “por que unos imbéciles desvaríen sobre la génesis de una despreciable quimera y el culto que se le debe, ¿ha de... privarse de sus placeres reales por unas ilusiones?... No! No hay ningún Dios. La naturaleza se basta así misma. No necesita para nada a un autor... un Dios supone una creación, es decir, un instante en que no hubo nada o todo estuvo inmerso en el caos... Pues bien, si cualquiera de esos dos estados representaba un mal ¿Por qué vuestro Dios lo permitía?... Y si era un bien ¿cómo es que lo cambia?”⁵²

Siendo Justine virtuosa, casta y apática se resiste a estas seducciones verbales para erigirse en mártir de la moralidad, al contrario de Juliette quien “demoniza al catolicismo como última mitología, y con el demoniza a la civilización en cuanto tal”⁵³.

Juliette encarna el rechazo del mito cristiano y el triunfo de una Ilustración que traiciona los presupuestos racionales en los cuales se funda. Representa las consecuencias

⁵⁰ HEIDEGGER, MARTIN. *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998, 204

⁵¹ *Ibid.*, 199

⁵² MARQUÉS DE SADE. *Justina o los infortunios de la virtud*, Madrid, Cátedra, 1999, 107. La “despreciable quimera” a que se refiere Sade es, desde luego, la creencia en Dios.

morales no cumplidas por la Ilustración, hasta el punto de llegar a la bestialización de sus comportamientos. Es la bestia rubia Emanuel de las películas en serie de la pornografía norteamericana. Tematiza la perversión con que se describen las prácticas aberrantes del sadomasoquismo que conceptualizó Freud.

De la misma manera como se narra la absoluta amoralidad en el ámbito de la moral también el derecho es desprovisto de su contenido racional, en tanto que solidificación de la racionalidad práctica y moral. Dice así “Corazón de hierro”, personaje de Justine: “es esencial que el desdichado sufra, porque su humillación y dolor están dentro de las leyes de la naturaleza, y su existencia es tan útil para el plan general como la de la prosperidad que lo aplasta. Esa es la verdad que debe ahogar el remordimiento en el alma del tirano o del malhechor. Que no se sienta inhibido. Que se entregue ciegamente a cuantas maldades se le ocurran...”⁵⁴ He aquí otro componente decisivo de la identidad moderna que, al parecer, Sade quiere denunciar, oponiendo a la moral racional la barbarie natural, que a los ojos de Adorno, según el Habermas más reciente (2001), representa el contexto de “una dialéctica autodestructiva de la Ilustración, según la cual el dominio de la naturaleza provoca una recaída de la especie en la naturaleza”.⁵⁵

La identidad moderna pregona la justificación natural del crimen: al criminal el delito le proporciona satisfacción y de esa manera, según Sade, “el placer le agrada, porque está en él, y el resultado del crimen no le preocupa porque está fuera de él”⁵⁶. A lo cual agrega más adelante: “Así que éste es nuestro dilema: o el crimen que nos hace felices,

⁵³ HORKHEIMER y ADORNO. Op. Cit., 141

⁵⁴ SADE. Op. Cit., 106

⁵⁵ HABERMAS, JÜRGEN. *El futuro de la naturaleza humana*, Barcelona, Paidós, 2002, 69

⁵⁶ SADE, Op. Cit., 102

o el cadalso, que nos impide ser desgraciados”⁵⁷. Es preferible perder la vida que “sobrevivir en medio del oprobio y la miseria”⁵⁸. Este concepto de identidad nos protege contra la desprotección divina y establece una estrecha correlación entre dominio, delito, inmoralidad y racionalidad moderna, que tiene sus principales exponentes en Sade y Nietzsche, como escritores negros de la burguesía, quienes “no han pretendido que la razón formalística tuviera una relación más estrecha con la moral que con la inmoralidad. Mientras que los escritores luminosos cubrían, negándolo, el vínculo indisoluble entre razón y delito, entre sociedad burguesa y dominio, aquellos expresaban sin miramientos la verdad desconcertante.”⁵⁹

En conclusión dicen Horkheimer y Adorno sobre esta parte de sus discusiones sobre el Marqués de Sade: al contrario de la filosofía moral kantiana, que quiso salvar la posibilidad de la razón, “la obra de Sade, como la de Nietzsche, representa en cambio la crítica intransigente de la razón práctica, frente a la cual la del “demoledor” aparece como retractación del propio pensamiento. La obra de Sade eleva el principio científico a principio destructor”⁶⁰. Es decir, que la razón ilustrada sirve a Sade para destruir *dialécticamente* – así es la específica “dialéctica de la Ilustración”- los propios cimientos racionales de la Ilustración en el plano moral.

Por éste camino es que, según Habermas, el concepto de la Ilustración pierde su fuerza liberadora, puesto que ya no sirve a nada más que para *autodestruirse* dialécticamente. Sin embargo, Horkheimer y Adorno “no quisieron desistir” del concepto de Ilustración que les había llevado a la preconización del nihilismo y optaron por una crítica de la cultura que no los resguardaba de caer en el escepticismo. Así se entiende su crítica a la industria cultural que sintetizaremos brevemente.

⁵⁷ Ibid., 105

⁵⁸ Ibid., 105.

⁵⁹ HORKHEIMER Y ADORNO. Op. Cit., 162

⁶⁰ Ibid., 140

Es posible que haya allí, como dice Habermas, una “sorprendente simplificación” en la crítica de la razón instrumental de Horkheimer y Adorno, así como una evidente desdiferenciación de las esferas de valor de la ciencia, la moral y el arte, que se presentan como coligadas en el mismo contexto de enunciación. Pero eso es lo que precisamente hace atractivo el paso fluido de la filosofía a la estética, como lugar privilegiado de la crítica.

2. ILUSTRACIÓN Y EXPRESIÓN(II): LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA ESTÉTICA

1.2. LA ILUSTRACIÓN COMO ENGAÑO DE LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA RECEPCIÓN EN EL CONSUMO DE LA OBRA DE ARTE

De manera general se podría decir que los autores de la “Dialéctica de la Ilustración” se muestran, al momento de escribir esta obra, desengañados de las posibilidades liberadoras de la apariencia artística, puesto que la entienden como irremediablemente condicionada por la industria cultural.

Antes de 1978, cuando H.R. Jauss escribe sobre la estética de la recepción, estos autores ya habían difundido su teoría, que denunciaba tempranamente la crisis de la literariedad ocasionada, ante todo, por la ineludible inscripción del arte y la literatura en una dimensión cultural de amplio espectro que, en definitiva, se ahogaba en mecanismos económicos de impulso de la creatividad y su recepción por parte del público consumidor.

Simplificando demasiado diríamos que a la muerte de un Dios, que proveía de sentido la identidad narrativa, centrándose en él, le seguía la muerte del autor de las obras de arte, en su poeticidad imaginativa, desvaneciéndose acorde con las necesidades del mercado. La narrativa sería ahora un valor de uso y consumo literario. La competencia literaria se convertiría en competencia en el mercado. La polisemia de la interpretación sería dictaminada por expertos y censores. La historicidad de las narraciones dependería de los gustos diseñados por las estrategias del marketing del mundo de los negocios, que define, además, la propia inteligibilidad y las condiciones de sentido de las obras artísticas y literarias. En definitiva, el objeto artístico predispone la subjetividad del propio autor, pues su éxito dependerá de los cánones establecidos de recepción. En síntesis: la forma del texto está predeterminada por la forma de circulación de los productos culturales.

Todos estos desafíos cruciales subyacen – y no se contraponen - a la crítica de la industria cultural que Horkheimer y Adorno tempranamente entrevieron. Por ello la industria cultural se concibe como realidad y metáfora de la reproducción económica: si el sector industrial de la economía se reproduce constantemente de acuerdo con el ciclo de inversión y consumo, así mismo el capitalismo crea una industria en el sistema de la cultura, que se produce y reproduce de manera similar a como lo hace la economía, es decir, atendiendo las necesidades de los consumidores. Como, además, el consumo es masivo en las sociedades altamente industrializadas, hasta el punto de constituir una sociedad de consumo, el paradigma del consumo provee la metáfora de la *cultura de masas*, que se equipara a la industria cultural. “El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible... el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio”⁶¹

⁶¹ Ibid., 203

Al final del libro, en el aforismo sobre “*hombre y animal*”, se encuentra una de las claves de comprensión de la cultura de masas: ésta sólo es posible en “un mundo del que ha desaparecido el arte, el pensamiento, la negatividad”⁶². Por eso con un tono un poco nostálgico, aparentemente, afirman Horkheimer y Adorno: antes “el goce espiritual estaba ligado al dolor sustantivo; los amos, en cambio, juegan con el horror mismo. El amor sublime se encendía... ante la belleza de la mujer; los amos, por el contrario se inclinan directamente ante la fuerza”⁶³. Por ejemplo, ante la fuerza de Silver Stallone, Jean Claude Van Dame, Cristopher Read, Roger Moore y Arnold Schwarzenegger “... El rostro humano de rasgos acusados... no hace más que invitar de forma irresistible al homicidio calificado”⁶⁴ (se refiere al estereotipo del malo, por ejemplo, Anthony Hopkins en “El silencio de los inocentes”) “Su tarea consiste en condimentar el poder con el miedo que inspiran... sólo la fuerza astuta que sobrevive tiene razón”⁶⁵. No hay lugar para los perdedores: al final de “*Blade Runner*” de Ridley Scott (1982) no importa quien sobreviva: si el androide (el replicante) o el hombre; triunfa la astucia del más sagaz y el más fuerte (el replicante): símbolo de la identidad de un hombre informatizado, robotizado y deshumanizado. En “*Matrix revolution*” se presenta el mismo esquema narrativo del final, cuando el protagonista debe tomar virtualmente el mismo diseño corporal del enemigo mortal, que es la máquina, para poder derrotarlo.

La alusión al cine no es gratuita, pues según Horkheimer y Adorno “la cultura marca hoy todo un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema”⁶⁶. Un sistema cultural al servicio de la dominación, que rememora la figura de la crítica de las ideologías, que funde las pretensiones de validez subjetiva de los artistas con las

⁶² Ibid., 298

⁶³ Ibid., 297

⁶⁴ Ibid., 298

⁶⁵ Ibid., 298

pretensiones del poder; haciendo que ellos pierdan su identidad como actores al quedar presos de los mecanismos de la reproducción técnica de la obra.⁶⁷

En ese sistema cultural, la Ilustración sólo sirve como engaño, pues, independientemente de la forma de la actividad artística, siempre se “procede según la misma receta, muy diversa de ella por lo que respecta el contenido y a los medios expresivos; cuando el nudo dramático en las “operas de jabón” radiofónicas se convierten en ilustración para resolver dificultades técnicas”⁶⁸. Con trozos musicales de efectos baratos y radionovelas que en otro tiempo se emitían en USA y ahora se escuchan en Latinoamérica, el arte se convierte, así, en un medio para alimentar las necesidades del consumo, para instruir sobre dificultades técnicas en bienes de consumo y los gustos estéticos terminan moldeados por los reyes de la industria cultural que manipulan los gustos y establecen las modas. Nada escapa a la lógica del sistema: ni las adaptaciones de las composiciones de Beethoven, ni “La guerra y la paz” de Tolstoy llevada al cine, ni “los puntos culminantes de la vida del jazz” - un Beny Gutman, un Louis Amstrom- música originaria de los negros esclavos del sur de E.U. , con una fuerza inimitable en cuanto liberación espontánea y banda sonora audible e inaudible en algunos casos del montaje cinematográfico. Que para Horkheimer y Adorno no es más que receta, pretexto de un texto repetido hasta el infinito, en su monotonía repetitiva, cuya caricatura más aburrida no es el rostro de Cary Grand sino las bacterias frías de las llamadas “*conservas*”, enlatados americanos de la cultura “basura” (que hoy se programan diariamente en la televisión española). Son las mismas mercancías estándar de la sociedad de consumo. Un símbolo de la sociedad norteamericana, el cual pernea

⁶⁶ Ibid., 165

⁶⁷ “Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente así mismo ante el mecanismo” como dice BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte...* Op. Cit., 35

⁶⁸ HORKHEIMER y ADORNO. Op. Cit., 167

toda la cultura y cotidianidad, como medio de consumo y como valor estructurante de la jerarquía de valores de la sociedad global.

A partir de una mercancía estándar, convertido a su vez en símbolo, se erige un código de estratificación entre películas de tipo A, B, C, D. (las estrellas con que también se marcan en España), según los gustos de los consumidores: para todos los ciudadanos el consumo prevee y provee, para que nadie escape de su manía consumista; pero, al final, los productos se revelan como lo mismo: no hay grandes diferencias entre la Chrysler y la General Motors, entre la Warner Brothers y la Metro Golding Mayer. Las diferencias aparecen cuando se calcula el precio de la inversión cinematográfica que los comunicadores superficiales de hoy se embelesan en comentar.

Del mercado “dominado por Hollywood, no subsiste sobre el plano artístico sino excepciones cada vez más raras”⁶⁹. Según “Le Monde” sólo dos filmes contradicen la constante en el año de 1999: “La delgada línea roja” de Terence Malick y “Eyes wide shut” de Stanley Kubrick, el director de “La naranja mecánica”. “Es el triunfo del capital invertido”⁷⁰, dicen los autores, pero no del arte. “Su ideología es el negocio”.⁷¹ La repetición de lo mismo. El mito del éxito, la búsqueda de los efectos especiales. El esquema de la reproductibilidad técnica. La prolongación natural del mundo exterior. La totalidad formal del esquematismo. El imperio de los expertos estéticos. El catálogo de series disponibles. “El Coyote y Correcaminos” golpeados y maltratados para la pedagogía del oprimido. El placer y la risa frente al mal ajeno o al accidente físico. La broma como anzuelo reconfortante. El absurdo del “Krimi” (filme policiaco) y los dibujos animados. El cálculo milimétrico de los “gags”. La creencia en los extraterrestres puesto que el cine lo prueba. La ausencia de estilo, pues sólo es

⁶⁹ Le Monde, martes 11 de Enero de 2000, 32

⁷⁰ HORKHEIMER y ADORNO. Op. Cit., 169

⁷¹ Ibid., 181

repetición de estilo. El “women serial” con su fórmula dramática: armar líos y salir a flote. Hoy tan explícita en la serie infantil “Kenan y Kel” de la televisión americana. La aceptación de la derrota como en la novela “Berlin, Alexanderplatz” de A. Döblin. Aceptar el golpe del poder como en la síncopa del jazz (sucesión de notas contrarias al orden natural; enlace de la nota fuerte y débil). La exaltación de la pseudoindividualidad como en la supuesta improvisación ensayada del jazz. El estereotipo de la fisonomía dura e inhumana de Victor Mature - hoy superada por el protagonista de “Nikita”, el de la película original y el de la serie - o Robert de Niro. El cine de precios bajos para una gran masa de consumidores. El arte por el arte de la publicidad (ya identificado por Goebbels). Los donativos de los concursos (que se hacían en su tiempo en los intervalos de las películas). La reificación de las reacciones más íntimas arrasando lo específico y peculiar.

En fin, de toda esa cultura de consumo sólo se rescata Chaplin, Greer Garson, Bette Davis, los hermanos Marx y también Picasso. Y en general, la cultura clásica moderna incluido Kant, Sade, Nietzsche, Mozart, Beethoven, Arnold Schöenberg, Baudelaire y Hölderlin. Se valora positivamente todo aquel arte que resuelva la contracción del arte moderno entre autonomía y mercado, a favor de la autonomía. Pero lo paradójico es que no se puede escapar inocentemente a los mecanismos del mercado.

En todo el texto sobre “*la industria cultural*” hay un rechazo a todo lo que ha constituido el mercado cultural de la sociedad americana. Su diagnóstico de subterfugio sobre el advenimiento del nazismo en USA no se ha cumplido cabalmente, por fortuna. Horkheimer señalaría más tarde, en su texto “*El estado autoritario*”, que los países de democracia liberal adoptaron de manera implícita, no manifiesta, el modelo de los vencidos, en la segunda guerra mundial. Algo así como la actualidad del Holocausto. Probablemente, detrás de la retórica sobre el arte se localiza la intención política de los

autores y un cierto pasajero cuasi-delirio, por lo demás muy justificado, al ver en la cultura popular americana la reaparición de los fantasmas persecutorios del Führer y Goebbels.

La *“Dialéctica de la Ilustración”* es un libro escrito en Santa Mónica (California), que tiene el sello de la pérdida del arraigo en Alemania, la crisis de la lengua de los verdugos y el respiro después de la huida del nazismo; al igual que el mito, el libro tiene el doble sentido del *“Entspringen”*: la huída y el renacer, el nacimiento del río y su escape torrencial. Tiene también la intención de resquebrajar la mitología de la Ilustración, desconociendo a su vez la autonomía del arte y la fuerza liberadora del arte, cuando no emprende la tarea de desligarse de su descarada comercialización. El propósito general es desencantar el mito de la Ilustración, pues ésta se encuentra de nuevo encantada.

A Horkheimer y Adorno los mueve además la pasión y el ardor por la justicia, que no se ha logrado en la Ilustración, y consideran el Holocausto como una consecuencia lógica, necesaria y recurrente de un mal de raíz milenario, que igual atañe a todo el proceso ilustrado. El sentido de la crítica es hacer justicia a las víctimas que fueron objeto del sufrimiento y el horror provocados por los nazis. La crítica señala a toda la civilización occidental, en la medida en que perviven actualizadas ciertas formas de crueldad, directamente ejercidas u originadas en ella. Si ciertas afirmaciones parecen exageradas es porque se quiere destacar en la exageración la afluencia de la verdad, que nos impediría pensar en una existencia feliz, que sería refutada de hecho como infame, puesto que ocultaría el germen y la manifestación actual del horror, que se verifica por doquier, al caer en nuevas modalidades del crimen genocida, que niegan los ideales de la Ilustración.

Los autores parten de una crítica de la razón y establecen una dialéctica negativa ligada a Auschwitz. El rechazo filosófico al nazismo se hace elaborando una crítica inmanente que no ofrece un punto de construcción final. Nietzsche, Freud y Weber son concernidos en esta postura filosófica, como maestros de la sospecha, que recuperan la fuerza negativa de la razón, incompatible con los preceptos absolutos establecidos en la racionalidad instrumental. En general, la teoría crítica pregonaba la necesidad de contraponerse a la idea de un sentido histórico ineluctable, marcado por la ideología del progreso y reconstruye la dialéctica hegeliana desdeñando las finalidades últimas y el concepto de lo absoluto. Todo su arsenal categorial puede nuclearse para la construcción de Auschwitz como una categoría hermenéutica de nuestro tiempo, a condición de realizar una deconstrucción de lo existente, para un proyecto de vida emancipatorio cifrado en la libertad humana, que esquive la razón instrumental como insuficiente y opresiva; que no busque, en definitiva, proteger determinado orden de racionalidad para efectos de su simple legitimación por parte de la filosofía.

2.2. EXPRESIÓN Y MIMESIS EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE ADORNO

La temprana conceptualización de la “Dialéctica de la Ilustración” podría completarse con el análisis de posteriores obras de Adorno como la “Philosophie der neuen Musik” (1958) y “La teoría estética” (1970). Para efectos de la construcción de un *marco conceptual de interpretación* – un modelo explicativo -, que nos permita comprender la identidad narrativa en Marcel Proust (que es la intención de esta obra), creo que es estrictamente indispensable cuando menos referirnos a la idea de expresión, tal como está expuesto en “La teoría estética”. Sobre todo si nos atenemos a la indicación de Heidegger, según la cual la época moderna se caracteriza no sólo por la condición auto

reflexiva de nuestros axiomas y fines, la presencia de la esfera de racionalidad técnica de la ciencia, la necesidad de “concebir y realizar el obrar humano como cultura”⁷², sino de mirar la obra de arte en cuanto “objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte se considera *expresión de la vida* del hombre.”⁷³

Sabido es que la idea de expresión surge, en el contexto del romanticismo, como opuesta a la mimesis o representación⁷⁴, para significar que la creación poética es una exteriorización de la interioridad humana (habitada por sentimientos) de suerte que la expresividad es el flujo espontáneo de los afectos personales, en correspondencia o nó con el mundo que nos rodea. De tal suerte que, el poeta compone los datos del exterior en armonía con el texto que fluye de su íntima subjetividad.⁷⁵ Wilhelm Dilthey calificaría de objetivista la fusión de expresión y mimesis, cuando se la concibe como “imitación de hombres en acción por los medios expresivos del discurso (al que pueden agregarse el ritmo y el orden cualitativo de los sonidos) según los diversos modos de representación.”⁷⁶ En términos más escuetos desdice la perspectiva mimética del expresivismo romántico de esta manera: “la poesía no es la imitación de una realidad anterior a ella; no es una expresión de verdades relativas a contenidos espirituales dotados de existencia anterior a ella; la facultad estética es una fuerza creadora que engendra un contenido no dado en ningún pensamiento abstracto, que trasciende la realidad y hasta constituye un modo de contemplar el mundo.”⁷⁷

No obstante, Dilthey estableció de manera simplista una fórmula, que explica el proceso de creación estética interrelacionado la “vitalidad” del goce estético y la forma de su

⁷² HEIDEGGER, MARTIN. *Sendas perdidas (Holzwege)*, Buenos Aires, Losada, 1979, 68

⁷³ *Ibid.*, 68 (subrayado mio)

⁷⁴ El efecto mimético o de representación de la obra de arte sirve a Adorno, también, como forma de exposición, sin atenerse estrictamente al principio de fundamentación de la ciencia moderna, cuya racionalidad le acarrea sospechas. Ello le ha ocasionado reclamos entre otros de Habermas y A.Honneth. HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa, tomo I*, Madrid, Taurus, 1989, 491

⁷⁵ ASENSI PÉREZ, MANUEL. *Historia de la teoría de la literatura, vol. I*, Valencia, Tirant lo blanch, 1998, 397

⁷⁶ DILTHEY, WILHELM. *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1945, 16

expresión, así: “la traducción de vivencia en forma y de forma en vivencia se realiza constantemente”⁷⁸ (llamó a ésta fórmula “*ley de Schiller*”). De este modo, los motivos, argumentos, caracteres y acciones, plasmadas poéticamente, aparecerían en cuanto *representaciones de la vida*⁷⁹ tal como lo quiso Heidegger más adelante, aún cuando remitiéndose al sentimiento de “penuria de la noche del mundo”.

A pesar de que Habermas hizo una clasificación de los actos de habla en regulativos, expresivos y constataivos, que podría arrojar luz sobre la naturaleza de la creación poética y el expresivismo, su discusión permanece en el plano puramente lingüístico, sin llegar a abordar directamente una teoría del lenguaje literario. No obstante, nuestro *modelo explicativo* acoge la pragmática de Habermas, en sus líneas generales (puesto que no rechazamos el entrelazamiento entre filosofía y literatura, tal como lo explicaremos en otro capítulo), haciendo la distinción entre actos de habla *constatativos*, en que se emplean oraciones enunciativas propias del mundo objetivo; actos de habla *regulativos*, en que se usan oraciones exigitivas (órdenes) y oraciones de intención (promesas) propias del mundo social; y actos de habla *expresivos*, caracterizados como oraciones de vivencia, correspondientes al mundo subjetivo.⁸⁰

La “*actitud expresiva*” permite al sujeto una presentación de sí mismo, de su identidad subjetiva, ante un público a quién descubre la interioridad a la cual el propio sujeto tiene un acceso privilegiado. Desde luego que la pretensión de validez de las tramas y secuencias discursivas del sujeto, cuando se expresan en un lenguaje poético, no solamente no hacen referencia al mundo objetivo sino que, no le imprimen al contenido del discurso los signos y señales de conformidad o rechazo frente a las “expectativas legítimas de comportamiento”, que son la condición de funcionalidad de la sociedad.

⁷⁷Ibid., 25-26

⁷⁸ Ibid., 27

⁷⁹ Ibid., 46 (subrayado mío)

⁸⁰ HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa, tomo I*, Madrid, Taurus, 1989, 395

Ahora bien, es evidente que la expresividad artística no se manifiesta en un lenguaje orientado al entendimiento y, por tanto, no se inscribe pragmáticamente en el contexto de interacción, en donde se da la comunicación, pues la comunicación poética se cierra sobre sí misma, es decir no tiene ningún vínculo ilocucionario. Tampoco la poética del lenguaje expresivo establece condiciones generales para un “acuerdo comunicativo”, pues no busca establecer pretensiones de validez, en torno a una verdad lingüísticamente compartida, en la mera competencia lingüística, sino que se vale de ésta para emitir oraciones de vivencia, que tienen su específica inteligibilidad y legibilidad, a espaldas de la verdad proposicional, la rectitud normativa y la misma veracidad expresiva.

Es claro, además, que el lenguaje poético no se asocia a presuposiciones de existencia, ni denota contenidos con base en la universalidad de la pretensión de rectitud. Toda enunciación es posible en poesía: lo penoso puede ser una isotopía de lo gratificante, lo oportuno de lo ofensivo, pues no están referidos a ningún contexto normativo vigente. La relevancia del significado no depende de ningún contexto dialógico, pues el hablante (el artista o el poeta) no tiene un contexto de habla de donde espere la simetría del lenguaje.

Es tan contrario el lenguaje poético a la pragmática de los actos de habla que sus redundancias se constituyen, muchas veces, en la clave de la comprensión que el autor presenta para la interpretación de su propio texto. En cambio en los actos de habla, en la vida cotidiana, las redundancias tienen un efecto tautológico innecesario.

Si en el lenguaje poético no hay pretensión de verdad, tampoco puede haber pretensión de veracidad, como manifestación de una opinión o creencia, que se someta a contrastación o controversia, ya que la opinión o creencia, en sentido poético, sólo vale en su correlativo sentido metafórico, pero no en cuanto “que p”.

Las emisiones expresivas que tienen un sentido descriptivo, en el lenguaje poético, son referentes que permiten establecer una analogía con nuestra propia cotidianidad; sin embargo, esas emisiones es claro que no pueden ser válidas o inválidas. Sólo cobran sentido en cuanto pertenecientes a un mundo trazado en el propio texto y en su intertextualidad; pues no dependen estrictamente de la motivación racional o intuitiva del lector. Hay una especie de mónada del texto, que se niega al torrente de la comunicación. El lenguaje poético es apariencial: no se refiere a ningún contexto pragmático de enunciación. Por eso dice Adorno que “el comienzo de la *Recherche* de Proust es un intento de superar el carácter de apariencia: el intento de deslizarse hasta el interior de la mónada artística como inadvertidamente, sin ninguna violenta afirmación de su inmanencia formal y sin la simulación de un narrador omnipresente y omnisciente”.⁸¹

Ello explica porque la novelística de Proust está marcada por la expresividad interior no objetivante – que no disimula la apariencia de novela con lo que quiere ser: el tiempo recobrado para escribir simplemente una novela -, en ruptura con la “pura inmanencia formal”⁸² del expresivismo romántico, pero también en contravía del racionalismo fisicalista, que hace abstracción de la subjetividad y niega la identidad expresiva, ya que los “procedimientos crudamente fisicalistas en la forma de tratar el material o relaciones calculables entre parámetros comprimen implacablemente la apariencia estética, que es la verdad, sobre su carácter de realidad determinada.”⁸³

La mimesis debe considerarse, según Adorno, no como la representación de un mundo objetivo exterior, que proviene de la interioridad, sino, en cuanto representación de la obra misma. El significado de la representación le imprime autonomía a la configuración de la obra artística y por lo mismo la hace inmune a la penetración de lo

⁸¹ ADORNO, THEODOR W. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, Págs. 138 - 139

⁸² *Ibid.*, Pág. 139

absoluto, bajo la forma de mitos y símbolos. “La mimesis de la obra es semejante con ella misma y esta ley, sea unívoca o multívoca, es proclamada por cada obra en su singularidad; por constitución, cada una esta obligada a sí misma. Aquí esta la diferencia entre las imágenes estéticas y las culturales. En virtud de la autonomía de su configuración, las obras de arte impiden que lo absoluto penetre en ellas como si fueran símbolos.”⁸⁴ De ahí que una salida a la simbología de la Ilustración sea – y tal es el caso de Proust – la expresividad y narratividad de la identidad, concibiendo la expresión de una subjetividad, que se presenta como originada en el puro acto de creación, con la preeminencia de lo meramente estético desde su formación y nó como la simple expresión de una vivencia, en su intencionalidad, tal como acontece en el lenguaje corriente. Ciertamente, lo que hace a una obra de arte original no es la autenticidad de la pertenencia a una singularidad identitaria repetitiva sino la diferencia que se manifiesta con respecto a “la subjetividad de turno”⁸⁵ –forma reconocida de subjetividad predominante en un momento dado -, que debe ser expurgada para que florezca el sentido pleno de la expresión individual, que cobra su potenciación máxima en el caso de la ejecución de la técnica musical, desprovista de formas que remitan a esa subjetividad legítimamente reconocida y repetitiva, la cual llevaría a melodías y armonías estereotipadas (como el rock, técnico, dance y rap), carentes de la ilusión y el impulso fantástico de la verdadera expresividad.

Tan alejada se encuentra la expresividad de la subjetividad reconocida, legitimada y repetitiva, que incluso se exige a sí misma la condición de la muerte y expurgación del propio autor – eco de la destrucción metafísica de Dios –, que “las obras de arte dicen sin palabras que el irredimible sujeto gramatical existe en el papel, pero en realidad no

⁸³ Ibid., Pág. 140

⁸⁴ Ibid., 141

⁸⁵ Ibid., 142

existe; puede demostrarse que su relación es con algo que no existe en el mundo”⁸⁶ (de allí que el narrador en Proust no sea él mismo, sino un personaje de su propia novela).

Si la existencia del mundo objetivo y social se representa realmente para muchos como dominado por la razón funcional y el cálculo, la representación aparential de la obra de arte se distancia de ese ideal de perfectividad y armonía humanas, ya que “está lastrada de desajuste,”⁸⁷ pues procede de un “*tour de force*”, que busca la expresión de lo imposible, de lo que escapa al orden de lo perfectamente arreglado de acuerdo con un plan minuciosamente racional. El virtuosismo de las óperas de Rossini busca un equilibrio formal ausente en las obras de Picasso. Sólo la ideología afirmativa y positiva “trata de disimular el carácter antinómico del arte y de todas sus obras”,⁸⁸ que pone de relieve su propia imposibilidad real. La singularidad del equilibrio está en el desajuste, en la desarmonía, en la disonancia, en el “*tour de force*” de lo que se reafirma como apariencia estética (la biografía aparente de Proust que está en su novela), como representación expresiva discordante y antinómica de la realidad, que desdice la posibilidad de lo uniforme y unificable. “Bach, de quien querría apoderarse la interioridad vulgar, fue un virtuoso de la unificación de lo inunificable. Su obra es la síntesis de la armonía de los tonos bajos y de la polifonía. Se la considera incluida por completo en la lógica del progreso de los acordes, pero esa lógica, como mero resultado del contrapunto se vacía de su peso oprimente y heterogéneo; esto presta a la obra de Bach su singular equilibrio. De forma no menos estricta habría que mostrar en Beethoven la paradoja del *tour de force*: que de la nada nazca algo es la prueba estética de los primeros pasos de la lógica hegeliana”.⁸⁹ Sólo una interioridad estética vulgar y engañosa reclama la perfección y armonía de la vivencia, como representación o

⁸⁶ Ibid., 143

⁸⁷ Ibid., 142

⁸⁸ Ibid., 143

⁸⁹ Ibid., 144

mimesis, de acuerdo con una concepción dulzona y rosa, pero en el fondo enlazada con una forma autoritaria de vida. La armonía estética es un ideal inalcanzable: “nunca se ha realizado plenamente; sólo se ha llegado a un cierto pulimento y equilibrio; en todo aquello que con razón puede llamarse armónico en arte sobrevive lo desesperado e internamente contradictorio”.⁹⁰

Si, según Adorno, “disonancia es lo mismo que expresión, mientras que lo consonante, lo armónico trata suavemente de desplazar esa expresión”,⁹¹ entonces, ¿es la mimesis lo contrapuesto a la expresión, y no, como quería Dilthey con su fórmula, la forma de la expresión? La obra de arte como mimesis es lo antitético de la expresión por que, sencillamente, “la conducta mimética no imita nada, sino que se hace igual así misma”.⁹² La misma obra establece unos códigos de interpretación y unas condiciones de percepción, que depende de la manera como el artista elabora o realiza técnicamente sus materiales de tal suerte que, en su composición, aparece una nueva objetivación. “La expresión estética es la objetivación de lo inobjetivable, de tal modo que mediante ésta se convierte en un inobjetivable de segundo grado en lo que la obra de arte dice, que no es la imitación del sujeto”.⁹³ La nueva objetivación manifiesta una ficcionalidad que queda desprendida de cualquier referente semántico con el mundo objetivo, social o aún subjetivo. Esta autonomía de la obra de arte, que se manifiesta en la representación hace fracasar en el intento de hacer igual en la representación lo que se busca representar. El arte no es pues la expresión de “las afecciones singulares de un hombre”,⁹⁴ no expresa algo a lo cual el artista haya tenido como vivencia un acceso privilegiado. Por ello, los grandes escritores no son simplemente aquellos que han vivido situaciones extraordinarias sino los que logran expresar narraciones por fuera de los relatos de

⁹⁰ Ibid., 147-148

⁹¹ Ibid., 148

⁹² Ibid., 149

⁹³ Ibid., 150

legitimación corrientes y de la “subjetividad de turno”. “Los valores expresivos del arte no coinciden inmediatamente con los de lo viviente”.⁹⁵ No se trata de refigurar o duplicar la experiencia vital: “ si la expresión fuera la mera duplicación de cuanto siente el sujeto, no sería nada... el modelo no son los sentimientos... los procesos y funciones históricas se han sedimentado allí y desde ellas hablan. Kafka es ejemplar en este carácter gestual del arte. Si es irresistible, se debe a que devuelve a lo sucedido esa expresión que es su cifra”.⁹⁶ José María González García ha logrado establecer las afinidades electivas entre la sociología de Weber en su conceptualización de la burocracia moderna y algunos textos de Kafka que exhiben elementos comunes.⁹⁷

Tal como lo hemos dicho en relación con la pragmática de los actos de habla, el lenguaje poético no sirve a los procesos de comunicación a través del lenguaje, puesto que “su expresión no es la de comunicar un sujeto, sino el temblor de la historia primigenia de la subjetividad, del alma”.⁹⁸ Como la obra de arte por sí misma, así como la expresividad del lenguaje poético, no requiere ningún emisor aparte de sí mismo, entonces la obra nos mira desde su propia autonomía, tiene su propia mirada – al igual que la transparencia de los retratos de la pintura -, a tal punto que no requieren de la subjetividad del otro para comunicarnos el sentido de su emisión. Su expresión es disolución de la subjetividad de la comunicación y anulación de cualquier contexto de enunciación: “la expresión de la obra de arte es lo no subjetivo que tiene el sujeto, cuya propia expresión no llega siquiera a ser su huella”.⁹⁹ Queda claro, pues, que la dimensión expresivista del lenguaje poético y artístico es la que permite ubicar el lenguaje como medio, en el cual podemos hacer abstracción del sujeto inserto en los

⁹⁴ Ibid., 149

⁹⁵ Ibid., 149

⁹⁶ Ibid., 150

⁹⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, JOSÉ M. *La máquina burocrática*, Madrid, Visor, 1989

⁹⁸ ADORNO. Op. Cit., 151

⁹⁹ Ibid., 151

procesos de interacción y comunicación lingüística; ya que la obra de arte hace abstracción de la subjetividad del otro, al no requerirla como referente de su significación, y ubicarla como una ausencia en la universalidad de nuestros horizontes vivenciales. Así, la expresividad del lenguaje artístico participa de la muerte del sujeto – quien se traspone a la obra de arte perdiendo su esencia vital – en la medida en que éste sólo quedará solicitado en el momento de la recepción, en cuanto sí mismo como otro. Ello, desde luego, no significa que el arte tenga una autonomía desprendida de sus condiciones de receptividad subjetiva, de la cual puede llegar a depender, aún cuando el arte tenga “una esencia afirmativa” en donde se subsume el sujeto creador.

La oposición al expresivismo, “la alergia contra la expresión”¹⁰⁰, sólo podría ser conservada por quienes crean o gustan de “obras matematizadas de positiva transparencia racional”¹⁰¹ – por ejemplo, el pintor Modrian -, lo cual sería algo así como la liquidación del robustecimiento de la interioridad de la modernidad: el yo autónomo que Kant postuló y Weber atribuyó al protestantismo, que buscó “romper su ilusoria perplejidad”.¹⁰²

2.3 LA NECESIDAD DE DEFINIR LA IDENTIDAD EXPRESIVA

Indudablemente, un texto que trata de aplicar un concepto de identidad expresiva debe imponerse, como necesidad interna al mismo, el definir claramente ese concepto central – sobretodo, cuando lo que está en el ambiente próximo, en el debate sobre la situación actual de la filosofía, es la identidad narrativa; sobre la cual, como es natural, siempre hay puntos de vista muy discordantes -, indagando primeramente las referencias semánticas que hay sobre él, en los grandes pensadores. Por ello, seguidamente vamos a

¹⁰⁰ Ibid., 157

¹⁰¹ Ibid., 158

hacer un breve recorrido por lo que ofrecen puntualmente al respecto las filosofías de Kant, Hegel, Schopenhauer, Croce y recientemente Osborne, después de haberlo esclarecido como un concepto decisivo en la teoría estética de Adorno (cfr. 2.2).

En la “*Crítica del juicio*” Kant clasificó las artes en artes de la palabra, artes plásticas y música, pues esta división tiene analogía “con el modo de expresión que emplean los hombres en el hablar, para comunicarse unos con otros tan perfectamente como sea posible”.¹⁰³ Es decir, que en el fondo de la clasificación existe un criterio expresivista, que le acuerda al habla el aspecto central, que permite la analogía con las formas del arte. Las tres formas de expresión en el habla humana son la palabra, el gesto y el sonido (articulación, gesticulación y modulación). Incluso Kant concibe la poesía como “libre juego de la imaginación”,¹⁰⁴ no sometido a cánones racionales, pero que, sin embargo, es asunto del entendimiento, pues el poeta, digno de su ocupación, puede “proporcionar, jugando, alimento al entendimiento”.¹⁰⁵ La música y la pintura se corresponden a las sensaciones del oído y de la vista, que, además de posibilitar “la receptividad de impresiones necesaria para recibir de fuera conceptos de objetos”,¹⁰⁶ permiten la particularidad de la sensación, sin que a su base se tenga el sentido o la reflexión. Todo ello nos indica que Kant resuelve el encanto del espíritu creador dándole prioridad a la expresión, frente a la teoría de la mimesis, para explicar la subjetividad artística como objetivación espontánea e inmediata del genio y del talento. Es precisamente esa particularidad de la sensación, esa “capacidad específica”,¹⁰⁷ que envuelve diversas facultades peculiares, en la que se expresa la individualidad de los productos del arte, lo que Hegel denomina talento. En tanto que el genio - una

¹⁰² Ibid., 156

¹⁰³ KANT, MANUEL. *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1973, 287

¹⁰⁴ Ibid., 288

¹⁰⁵ Ibid., 288

¹⁰⁶ Ibid., 290

¹⁰⁷ HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*, Volumen I, Barcelona, Península, 1989, 246

concepción que ha perdido vigencia - tiene que ver con las dimensiones de la ejecución técnica, que se despliegan en las habilidades necesarias a la producción artística. Del genio y del talento dependen que la obra de arte saque a la luz lo espiritual, que incluye la inmediatez y lo natural, pues el sujeto no puede producir en sí mismo la creación artística sino que debe hallarlo previamente dado para expresarlo. Al conocimiento de la exterioridad se une, según Hegel, “la misma familiaridad con el *interior* del hombre, con las pasiones del ánimo y todos los fines del pecho humano”.¹⁰⁸ Como negocio opuesto a la forma del saber, la fantasía del artista no requiere de enunciados y representaciones generales. El artista y el poeta sólo beben “en la plenitud de la vida, y no en la plenitud de universalidades abstractas, por cuanto en el arte, a diferencia de la filosofía, lo que da el factor productivo no es el pensamiento, sino la verdadera configuración externa”.¹⁰⁹ El arte se configura en la subjetividad creadora.

La fantasía creadora – que no se confunde con el mero entusiasmo pues “el champaña no es todavía poesía”¹¹⁰- y la ejecución técnica es lo que se suele llamar entusiasmo; la fantasía aprehende el entusiasmo y lo expresa artísticamente. De tal suerte que la expresividad artística también depende del entusiasmo del artista, es decir, de su capacidad para la conducción de la técnica del relato, por ejemplo, y del poder de fantasear. Como lo que surge como expresión asume la forma de realidad ya existente, entonces hay una cierta objetividad de la representación, es decir, una objetivación de los productos del arte – que, según lo hemos visto en Adorno (cfr. 2.2), hacen que el arte entre en el mundo de las mercancías - de la cual se ocupará, en otro sentido, también Schopenhauer. Pero la finalidad del arte no es su objetivación exterior como tal, pues el artista la ha forjado en “una profunda interioridad del ánimo”¹¹¹. Lo

¹⁰⁸ Ibid., 245

¹⁰⁹ Ibid., 244

¹¹⁰ Ibid., 249

¹¹¹ Ibid., 251

verdadero del artista, donde el se juega su interioridad es su obra, lo demás poco importa. Lo que la obra es, eso es él. Lo cual significa que, para Hegel, el artista condensa su interioridad en las obras. La expresividad se manifiesta en la objetivación artística y la contiene. “Lo supremo y mejor no es lo inefable, como si el poeta albergara una profundidad mayor que la obra, sino que lo mejor y lo verdadero del artista son sus obras; *lo que él es, eso es él*, pero lo que permanece solamente en el interior, eso no es él.”.¹¹² Si no hay artistas con el entusiasmo de la objetivación de su interioridad no se produce la representación, la mimesis. Lo cual quiere decir que, obviamente, la representación es precedida por el entusiasmo de la expresión y depende de ella; depende de las condiciones técnicas y del fantaseo de la imaginación. No basta con vivir situaciones y experiencias extraordinarias para que aparezca como por encanto la representación estética. Se requiere del talento, genio, fantasía y técnica como condiciones de la subjetividad del artista. Por ello, dice Hegel, hay una “identidad entre la subjetividad del artista y la verdadera objetividad de la representación”,¹¹³ de donde surge la originalidad y la peculiaridad inconfundibles del artista. Al objetivarse la representación se borran las particularidades de su “peculiaridad subjetiva”,¹¹⁴ pues la expresión entra en la universalidad de los procesos de comunicación en el mundo de la poesía, en la reconciliación en sí del proceso general del espíritu, que absorbe la individualidad del artista. “Y si bien es cierto que la originalidad del arte devora toda particularidad causal, sin embargo, la devora solamente para que el artista pueda seguir por entero el curso y mandato del entusiasmo de su genio”.¹¹⁵ La originalidad del arte no se compagina con ningún tipo de regularidad causal, incluso con aquella que trata de establecer relaciones causales entre mimesis y expresión, cuando, por ejemplo, se

¹¹² Ibid., 252 (subrayado mío)

¹¹³ Ibid., 252

¹¹⁴ Ibid., 253

¹¹⁵ Ibid., 259

aduce, desde un punto de vista objetivista, que la representación de la perversión en Proust es reductible a sus enfermedades fisiológicas.

Las peculiaridades individuales del artista, es decir, sus características identitarias, humanas, naturales y mundanas se repliegan dentro de sí para expresarse en la obra de arte – lo que ella es, eso es él – que termina sacrificándolas “para satisfacerse solamente en el cielo puro del espíritu”.¹¹⁶ Por ello la firmeza de carácter, como por ejemplo Macbeth, Otelo y Ricardo III de Shakespeare, es la que mejor expresa esa manifestación del espíritu en su individualidad. Independientemente de la expresión de la autonomía individual en la forma del carácter de los personajes, de los fines, colisiones de acción y su tratamiento cómico, la época moderna se caracteriza por ser el momento de la disolución de la última forma del arte que, para Hegel, había sido el romanticismo – en cuanto periodo histórico, pues Hegel diferencia el romanticismo de lo romántico, como categoría del espíritu, que está presente, por ejemplo, en el cristianismo -, después de haber pasado por los momentos de las formas simbólica y clásica, de acuerdo con su conocida tesis sobre la historia del arte. La época moderna se caracteriza precisamente porque “la interioridad subjetiva del ánimo pasa a ser el momento esencial para la representación”,¹¹⁷ siendo casual el contenido de la objetivación y el mundo espiritual donde anida el ánimo. De una interioridad romántica, que pugna por su exaltación, se pasa a una expresión histórica del espíritu absoluto, que la disuelve en una objetividad prosaica, que diluye la intuición y el sentimiento en una simple imitación subjetiva de lo existente, en donde se ofrece el momento del talento “que sabe permanecer fiel a la vida sustancial en sí de la naturaleza, lo mismo que a las configuraciones del espíritu incluso en los límites supremos de la casualidad y, a través de esta verdad y de una habilidad admirable en la representación es capaz de hacer importante incluso lo carente de

¹¹⁶ HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*, Volúmen II, Barcelona, Península, 1991, 143

¹¹⁷ *Ibid.*, 160

importancia”.¹¹⁸ El que halla una especie de retorno a la realidad – después de la ilusión y quimera romántica -, es también el empuje al retorno a nosotros mismos, a la expresión de la propia peculiaridad individual, en donde la autonomía de la voluntad clama por su libre autodeterminación. “En esta vuelta a la realidad dada late la necesidad de que la materia del arte sea inmanente, de que se cifre en la vida patria, nacional, del poeta y del público. En este punto de apropiación del arte, que según el contenido y la representación es el nuestro, y debería ser familiar entre nosotros”,¹¹⁹ el artista no representa los objetos, sino que nos ofrece el encanto de su creación tal como el se le ofrece a su espíritu. “Lo bello fija para sí el aparecer como tal, y el arte es la maestría en la representación de todos los misterios del aparecer... El arte consiste especialmente en espiar el mundo dado en una vida particular”.¹²⁰ Pero esta particularidad de la representación, esta autonomía formal del arte moderno, que desconoce cualquier tipo de tutela, es una herencia romántica, pues “por primera vez el arte romántico hizo que el espíritu profundizara en su propia interioridad. Frente a esa interioridad, la carne, la realidad y el mundo exterior en general quedaban puestos primeramente como negativos, aunque lo espiritual y absoluto había de aparecer solamente en estos elementos. Pero finalmente, lo exterior ha ido conquistándose más y más su validez positiva”.¹²¹ De la interioridad y sus peculiaridades se ha pasado a la exterioridad del ser en el modo de existencia del arte. Esta exteriorización y objetivación del arte moderno están perneadas y atravesadas por el espíritu sustancial de los pueblos y tiempos que constituye la religión, que se entrelaza con la identidad misma del artista, en lo infinito y verdadero de su conciencia. La influencia del espíritu religioso y místico, aún en los tiempos modernos, se explica probablemente por que

¹¹⁸ Ibid., 162

¹¹⁹ Ibid., 163

¹²⁰ Ibid., 164

¹²¹ Ibid., 168

también en los cimientos de la crítica del juicio se encuentran las categorías básicas del entendimiento (espacio, tiempo, número), que provienen de las creencias religiosas primitivas, que son las que, desde un punto de vista evolucionista, abren el camino al conocimiento racional y estético. Como lo dice Durkheim las principales categorías del entendimiento “han nacido en la religión y de la religión; son un producto del pensamiento religioso”.¹²² Por ello el artista permanece atado a lo que le es inmanente y de ahí su forma de exposición. “Pues el artista lleva inmediatamente en sí la materia, y con ello la forma correspondiente a la misma. La lleva en sí como la auténtica esencia de su existencia, no una esencia que él se imagine, sino que es él mismo, de modo que sólo le queda la tarea de ser objetivo para sí esto que es verdaderamente esencial, de representárselo vivamente y configurarlo”.¹²³ El entusiasmo del artista con su representación proviene de sus raíces en ese suelo sustancial y religioso, que sólo encuentra sosiego en la representación misma. De tal suerte que el espíritu religioso atraviesa el arte en su animosidad por verse realizado, pero no lo constituye en su inmanencia, pues la verdad del arte es la verdad sustancial del artista moderno, “la verdad más íntima de su conciencia”,¹²⁴ desprendida de cualquier tipo de tutela. El arte moderno surge por completo de “la interioridad indivisa y de la fuerza del genio”.¹²⁵ El artista “se mueve libre por sí mismo, independientemente del contenido y de la forma de concepción bajo la cual la conciencia tenga ante los ojos lo sagrado y lo eterno”.¹²⁶ La autonomía del arte moderno se caracteriza porque, a diferencia de la exaltación romántica de la interioridad, ésta no es inmediatamente idéntica con la expresión, sino que es conciente de la forma sustancial que provee el artista.

¹²² DURKHEIM, EMILIO. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schapire, 1968, 15

¹²³ HEGEL. Op. Cit., 168

¹²⁴ Ibid., 169

¹²⁵ Ibid., 169

¹²⁶ Ibid., 170

En “*El mundo como voluntad y representación*”, Arthur Schopenhauer (1788-1860) insistió en considerar la contemplación estética como forma permanente de los objetos, como si fueran ideas en el sentido de Platón. A esta característica se liga inseparablemente la autoconciencia de un sujeto puro, sin voluntad y sin interés por el principio de razón. Hay unas especies de sacudimientos del yugo de la voluntad, que nos acerca al arte en su pureza, que “nos revelan el ánimo tranquilo, sereno y privado de voluntad del artista, para mirar cosas tan insignificantes de un modo objetivo y atento y para reproducir las imágenes tan fielmente”.¹²⁷ La representación artística sólo se logra por una especial disposición, que proyecta una fuerza interior hacia la exterioridad de la representación, que hace de ésta la configuración de un nuevo mundo. “Parece que entramos en un nuevo mundo en donde nada de lo que a la voluntad conmueve existe ya para agitarnos tan violentamente”.¹²⁸ “Entonces el mundo, como voluntad, desaparece, quedando sólo el mundo como representación”.¹²⁹ Así como, de hecho, nos sustraemos al pasado, así mismo nos sustraemos a nuestras pasiones, es decir, nos alejamos de nuestro propio yo, para quedar sólo absortos y convertidos en puros sujetos de la contemplación, como si nos liberáramos del mundo a través del arte, como si el artista creara un mundo en sí, que sólo existe en la representación como el Vauxhall de Londres que sólo son “puntos de luz dispuestos en forma de constelaciones”.¹³⁰ De la creación de este mundo proviene el lado subjetivo del goce estético, “que no es más que la alegría del conocimiento puro y de los caminos que a él nos conduce”.¹³¹ El mundo como representación artística y el placer estético requieren de ciertas condiciones subjetivas, como la liberación del conocimiento de la voluntad que lo impulsa, el olvido del yo en su individualidad y peculiaridad – ya que esta se manifiesta en la forma

¹²⁷ SCHOPENHAUER, ARTURO. *El mundo como voluntad y representación*, Mexico, Porrúa, 1983, 161

¹²⁸ Ibid., 162

¹²⁹ Ibid., 162

¹³⁰ Ibid., 163

universal de la expresión artística - y “la elevación de la conciencia a puro sujeto del conocer desprendido de todas las relaciones voluntarias y temporales”.¹³² El conocimiento artístico requiere de una abstracción de los impulsos del querer y de la voluntad, para que nos produzca un acercamiento intuitivo a los objetos que nos producen un goce estético. Los objetos están aislados de sus relaciones con el mundo, que se le ofrece como una barrera hostil, y requiere, para la penetración de lo sublime, un desprendimiento violento y consciente del mundo objetivo, “fuera de todas las relaciones determinadas por el principio de razón”.¹³³ El estado de contemplación pura nos arroja a horizontes de soledad y silencio, donde llegamos desposeídos de la avidez de desear y adquirir, sólo movidos por la expresión que nos facilita el artista, que es una objetivación sin peculiaridades subjetivas, pues éstas lo reducirían a la representación corriente, normal. El arte es una idea objetiva, que antecede a la individualidad de la expresión corriente. Objetividad significa, en este caso, universalidad comprensible para otros, a través del goce estético, con el aislamiento del querer y desear. Bajo el predominio del lado objetivo de la belleza, el artista logra expresar una forma de relación con el mundo, que ha vencido todas las dificultades y resistencias que la voluntad le opone. También expresa la determinación del orden natural para decir lo que el no dice, por sí solo. El arte expresa lo que la naturaleza apenas insinúa: “expresa de un modo acabado lo que ella sólo balbucea, comunicando al duro mármol el poder de expresar la belleza de la forma que aquella no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos”.¹³⁴ Además, el artista anticipa a la naturaleza lo que ella se esfuerza por representar. “Esta anticipación es el ideal, es la Idea, por lo menos en cuanto es conocida *a priori* y luego completada *a posteriori* por el arte con el dato

¹³¹ Ibid., 163

¹³² Ibid., 162

¹³³ Ibid., 165

¹³⁴ Ibid., 179

natural. La posibilidad de tal anticipación de lo bello *a priori* en el artista, como de su reconocimiento *a posteriori* por el aficionado, consiste en que, tanto el artista como el aficionado, son el ‘en sí’ de la Naturaleza, la voluntad objetivada”.¹³⁵

El controvertido Benedetto Croce se propuso construir una estética de la expresión ligada a la lingüística - como ciencia de la expresión, que es la misma estética en cuanto disciplina filosófica -, pero, a mi modesto modo de entender, aportó poco a la definición del concepto acorde con los propósitos de esta investigación. Para él la expresión no procede de la intuición *a priori* ya que se confunde con ella. “Es imposible distinguir la intuición de la expresión en este proceso cognoscitivo. La una surge con la otra en el mismo instante, por que no son dos, sino la misma cosa”.¹³⁶ Bajo esta perspectiva, no se puede diferenciar la intuición a priori del espacio y el tiempo kantiano, como categorías de la estética trascendental de la crítica de la razón, de la expresión como forma sometida al juego de la imaginación, tal como la hemos visto en la “*Crítica del juicio*”. Esta indiferenciación de Croce, entre intuición y expresión, es paradójica por cuanto la intuición sólo existe realmente si es expresada y objetivada en la obra de arte, lo cual supone que la intuición si puede darse independientemente de la expresión. Esta indiferenciación es la que le hace ver los sentimientos y expresiones surgiendo “de la oscura región de la psiquis a la claridad del espíritu contemplador”.¹³⁷ Más adelante Croce nos dirá que la historia como forma no es más que intuición, lo que es lo mismo que expresión, o hecho estético, con lo cual cierra la posibilidad a la investigación rigurosa de los acontecimientos históricos, pues a la historia, según él, no le corresponde forjar conceptos, ni establecer deducciones ni inducciones, que permitan demostrar la veracidad del acontecer. Si la historia se cobija bajo el arte, sólo es posible

¹³⁵ Ibid., 179

¹³⁶ CROCE, BENEDETTO. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Ägora, Granada, 1997, 40

¹³⁷ Ibid., 40

como intuición y no como aseveraciones demostrables en cuanto conocimiento histórico. Por ello, afirma que, la historia sólo “se dirige *ad narrandum, non ad demonstrandum*”.¹³⁸ Esta enunciación se compagina con las actuales conceptualizaciones de la identidad narrativa, que más parecen estar cerca del relato ficcional que de la llamada ciencia histórica, pues efectivamente el científico no se sale de la percepción natural, en tanto que el artista busca ante todo “la expresión intuitiva”,¹³⁹ que es lo propio de la narración.

Después de esta rapidísima pincelada, ahora estamos, a lo mejor, en condiciones de retomar el problema de la expresividad estética, no ya desde su gestación en la interioridad humana, sino como producto objetivado, que sitúa la obra de arte en la producción final, arrojada al consumo cultural, habiéndose originado en el proceso de la industria cultural, sin poder salir de sus condiciones específicas. Desde este punto de vista la experiencia estética es también una experiencia de recepción (cfr. 2.1), en donde el lector, el espectador o el melómano requieren revivir la expresión creadora en su propia interioridad, para poder contemplar la obra, experimentándola como si fuera su propia expresión humana. Es este sentido – que no es propiamente el de la estética de la recepción, ni el de la industria cultural – se puede definir la expresión o las expresiones del arte como percepciones “originales o calificativas de la persona, especialmente el gesto, el habla, y actividades interiores como el pensamiento o la imaginación”.¹⁴⁰ Ello significa que la expresión requiere de personas, o lo que es lo mismo, que la identidad de la persona es expresiva. Y que, por lo mismo, se puede operar una identificación entre el artista y el receptor, quien, en tal caso, debe experimentar lo mismo que el otro expresa. Sin que ello signifique experimentar la expresión como propia. Se trata

¹³⁸ Ibid., 54

¹³⁹ Ibid., 359-360

¹⁴⁰ ELLIOTT, R.K. *La teoría estética y la experiencia del arte*, in OSBORNE HAROLD (Comp.). *Estética*, México, F.C.E., 1976, 254

solamente de una invitación para colocarnos en la posición del poeta. De un llamado a encarnar su voz, para que sus emociones puedan “estar presentes en mí sin ser predicables de mí”.¹⁴¹ Se trata de crear la existencia de algo en mí, que se asimila al hablante del poema, “como si el poeta hablara o pensara con la voz del lector”.¹⁴² Como si de repente fuéramos despojados de nuestra morada, para ser suplantados en nuestra identidad por la del poeta. De tal suerte que la representación se nos aparece como una realización parcial, meramente intuitiva de un significado, que necesita ser completado para que sea plenamente captado. Cuando se experimenta un poema, o incluso una película, desde dentro, es por que hay un correlato objetivo en la obra, que se adecúa a la emoción que ella nos suscita. Ello es posible por que la obra imita la emoción, para que la experimentemos desde nuestra interioridad, de tal suerte que se puede decir que el lector, el receptor o el melómano aportan los sentimientos apropiados en comunión y empatía con el artista con el mismo “tono emocional”,¹⁴³ aprehendiendo la expresión del otro como si fuera la suya propia. A esto lo podríamos llamar la expresividad desde la recepción, desde el otro del artista que es el receptor, y no desde la expresión enclaustrada ontológicamente en sí misma. Es lo que acontece en la experiencia de la lectura de Proust, en donde la identidad expresiva nos concierne en cuanto receptores de sus vivencias ficcionales, sin ser de la misma familia. Es como si escucháramos música en lugar de leer una novela, pues estamos ante algo que tiene una intensa cualidad emocional y es eminentemente expresivo, pero frente a lo cual sólo podemos hacernos partícipes de sus intuiciones y recuerdos, como si fueran nuestras propias vivencias, a través del relator. Al leerlo “a veces, quizás aunque oíamos la música como expresión no le atribuimos esa expresión a nadie en absoluto, percibiendo la expresión

¹⁴¹ Ibid., 255

¹⁴² Ibid., 256

¹⁴³ Ibid., 261

sin expresante”¹⁴⁴ – como le acontece al autor, en otro contexto –, que coincide con la lectura, que por analogía hemos hecho de Proust, y que probablemente corrobora “el sueño de la teoría expresiva”,¹⁴⁵ otorgándole “cierta limitada justificación”,¹⁴⁶ por lo menos suscitando dudas sobre la preeminencia de las teorías estéticas que se cimientan sobre la pretensión objetivista, que no se debe confundir con el carácter de objetivación de la interioridad creadora.

En todas estas anteriores consideraciones, si mi deducción es acertada, hay coincidencia en concebir la expresión como la aparición externa y sensible de procesos internos psíquicos o espirituales, que se representan de múltiples formas en el arte; y desde el punto de vista del lenguaje, estas formas no se corresponden con el lenguaje corriente sino que denotan un campo semántico, que, de manera amplia, se incluye en el lenguaje poético, creando una especie de enclaustramiento ontológico de la expresión estética (cfr. 3.4).

Con base, pues, en dichas consideraciones generales, *denomino identidad expresiva a la capacidad que tiene el artista para expresar las vivencias de su interioridad, a la cual tiene un acceso privilegiado, para representar un relato que es correlativo a su identidad como persona, pero que no necesariamente expresa sus marcas y características identitarias, legadas por la experiencia de la vida, y que, por tanto, guarda una autonomía frente a lo que él es y lo que cree que es.* Tal como lo indica Proust, en el arte hay una realidad más profunda, en la que encuentra expresión la verdadera personalidad, pero que no se corresponde con las acciones de la vida. La sensación de individualidad no se encuentra en la existencia cotidiana sino en la misma expresividad artística, que siempre es incomparablemente diferente a lo común que se tiene con los otros y con la vida misma. Proust lo dice así: hay en el arte “una realidad

¹⁴⁴ Ibid., 264

¹⁴⁵ Ibid., 273

más profunda en la que nuestra verdadera personalidad encuentra una expresión”¹⁴⁷. “Todo gran artista parece tan diferente de los demás y nos da tal sensación de la individualidad que en vano buscamos en la existencia cotidiana”¹⁴⁸. Y, aun cuando estas formulaciones se hacen en forma de pregunta, se corresponden con la siguiente, que parece una definición de la identidad expresiva; se trata, cuando alguien pone de sí en una obra, de “una especie de esqueje sacado de un ser, injertado en el corazón de otro y que continua viviendo incluso cuando el otro ser ha muerto”.¹⁴⁹ Es esqueje o tallo, que se entierra para la reproducción de las plantas, es el que permite subsistir al artista después de la muerte. Es la condición de la eternidad del arte y de su fugacidad, en cuanto inmerso en la temporalidad presente. Cuando Proust dice que se continúa viviendo en el otro, no se refiere a una continuidad psicológica del yo en el otro, puesto que el uno puede ser muy extraño al otro, sino que se hace parte, no de la misma familia sino, de la misma casa, que es en definitiva la casa del ser con sus múltiples variabilidades humanas. Y para ello se requiere ser “un fino conocedor del ser humano y de las costumbres de su siglo”,¹⁵⁰ como lo fueron Racine, Balzac y Flaubert, entre muchos. Lo que justamente quiere Proust – según lo indaga Chabot, desde el punto de vista fenomenológico sobre las implicaciones éticas de la estética de la expresión - es manifestar la trágica impotencia de encontrar esa identidad, para “expresarse en una original y potente... expresión de sí”.¹⁵¹ Pero ello no significa valerse de la propia biografía sino apoyarse en la experiencia y plenitud de la vida, para proyectar un yo acorde con las exigencias éticas y estéticas que le dictaminan el espíritu de los tiempos y la restricción de su talento. Por tanto, importa muy poco, o casi nada, “si ‘el pequeño

¹⁴⁶ Ibid., 274

¹⁴⁷ PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido. 5. La prisionera*, Madrid, Alianza, 1998, 174. En adelante se citará por la abreviación P.

¹⁴⁸ P, 174

¹⁴⁹ PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido 6. La fugitiva*, Madrid, Alianza, 1998, 128. En adelante se citará por la abreviación F.

Marcel' no fue hasta su muerte más que un insoportable pilluelo infantil como nadie, perverso y sobre todo malvado, un egoísta incapaz de salir de sí mismo y de amar a ningún otro que no fuera él mismo?".¹⁵² Tomar en consideración tales parámetros sería hacer del relato la expresión de la verdad objetiva de una interioridad refleja en la obra de arte, que, además, no se correspondería con la identidad del personaje narrador, más parecido a un joven sabio pleno de bondad, con una lúcida conciencia de las mujeres y con una fuerte nostalgia de los amores perdidos con ellas.¹⁵³ La identidad expresiva de Proust es, ante todo, la de un narrador con vocación de descifrar los signos desconocidos de la interioridad del yo, que se traza como deber moral el explorar el inconsciente profundo de una interioridad desconocida,¹⁵⁴ recurriendo al reencuentro de su pasado. "La vida anterior (del yo y del libro) no es más que un pasado; la anterioridad solamente una suerte de interioridad? O dicho de otra manera, esta otra vida, más que otra parte de un antes, no sería un otro? "¹⁵⁵ Hay una especie de palabra anterior al texto, que el texto logra expresar y es conveniente reencontrar. Esta es la tarea de la "Recherche" de Proust: el ensamblaje sintáctico de palabras y de notas no contienen más el germen de la expresión. El tono "preexiste al producto final como una intención de expresarse, como deseo de hablar".¹⁵⁶ La lectura que se desprende de la estética de la expresión sería aquella que no se conforma de comprender hermenéuticamente el texto, sino que se esfuerza por encontrar la intención declarativa del autor. Para nuestro caso, hemos preferido atenernos a la conceptualización de la identidad expresiva, que el mismo autor hace como apoyo estilístico y teórico al decurso de la narración.

¹⁵⁰ CHABOT, JACQUES. *L'autre et le moi chez Proust*, Paris, Honoré Champion, 1999, 13

¹⁵¹ Ibid., 14

¹⁵² Ibid., 93

¹⁵³ Ibid., 43

¹⁵⁴ Ibid., 114

¹⁵⁵ Ibid., 114

3. IDENTIDAD, SUBJETIVIDAD Y LENGUAJE POÉTICO

Después de haber señalado las limitaciones de la identidad narrativa, tal como se origina cifrada en el mito racional, en Homero, se critica en Sade - como pionero de las consecuencias de la racionalidad de la Ilustración - y se insinúa su quiebra en Nietzsche, abriendo las perspectivas de la socavación del racionalismo occidental, pensamos que es conveniente introducir, en nuestro modelo de explicación, algunos elementos que toman la subjetividad moderna enraizada exclusivamente en el espíritu del racionalismo. El riesgo de esta aproximación que liga identidad y subjetividad – la equiparación, por ejemplo, entre identidad y autoconciencia - es el de confundir la identidad en sentido formal con el concepto de sujeto y lo que es peor aún con la identidad en términos narrativos.

En lo que sigue trataremos de demostrar que la identidad moderna aparece ligada a la subjetividad - identidad como subjetividad -, arrojando sólo resultados de carácter gnoseológico (1), que, por tanto, es necesario fijar la relación entre poesía y lenguaje, ubicando los medios de la poesía, si queremos comprender la especificidad de la identidad expresiva (2). Al ser Aristóteles el primero que caracteriza el lenguaje poético, es conveniente aclarar el sentido restrictivo del reconocimiento de la identidad, en función del relato o mito, para poder precisar la conexión estrecha entre expresión y representación, tal como se reformula modernamente en Jakobson (3). Finalmente es preciso insistir en el “enclaustramiento ontológico” que se perfila en la expresividad estética moderna, según la teoría del lenguaje literario.

3.1. IDENTIDAD COMO SUBJETIVIDAD: DE DESCARTES A KANT

Desde nuestro punto de vista el concepto de identidad puede ser entendido en tres sentidos diversos: identidad en sentido formal, identidad como subjetividad e identidad personal o narrativa.

La identidad en sentido formal es próxima a la lógica formal y equivale a la relación de pertenencia a una clase, que es común a todos los elementos implicados en dicha relación de pertenencia. Todos los elementos situados por fuera de la clase son, por tanto, diferentes. Identidad y diferencia son categorías fundamentales de nuestro pensamiento que se correlacionan formalmente con otras como existencia y unidad de la metafísica moderna. Como se ve, esta conceptualización formal es insuficiente en relación con la filosofía del sujeto, que en la tradición, sobretodo alemana, describió la subjetividad en la fenomenología de la conciencia, es decir entendió la identidad como subjetividad, sin plantearse la consistencia del lenguaje formal de su reflexión. Actualmente, después del “giro lingüístico”(Rorty), los conceptos de la tradición fenomenológica como “comunidad” y “alteridad” tienden a ser reconstruidos valiéndose de los recursos de la hermenéutica y la filosofía del lenguaje, para postular un concepto de identidad, que se apoya en la teoría narrativa, haciendo comprensibles las historias personales como identidad narrativa.

En este capítulo sólo nos vamos a ocupar del concepto de identidad en el sentido de la filosofía de la reflexión, para llegar por esta vía a la caracterización del lenguaje poético, en sus implicaciones con la construcción de la persona y la expresividad artística. Más adelante nos referiremos a la relación de la identidad en sentido formal

con los conceptos de autoconciencia y autodeterminación, así como a la identidad narrativa, tal como se nos ofrece en la teoría de la acción.

Como se sabe Descartes representa el surgimiento de la subjetividad moderna, en los albores del siglo XVII, al postular un yo unitario, que pretende disolverse en las controversias sobre la situación actual de la filosofía y su intento de destruir “sistemáticamente” la presencia de ese yo omnisciente y fundante de toda representación. En este contexto, es muy difícil dilucidar las aporías y mistificaciones de una filosofía del sujeto que trata de renunciar a sus propios fundamentos, sin renunciar también al ideal de emancipación que alentó el espíritu del surgimiento de la subjetividad moderna.

En el mismo fundador de la filosofía del sujeto moderno, Descartes, Dios sigue siendo principio orientador de la *ratio essendi*, aún cuando el yo ocupe el lugar prioritario en la *ratio cognoscendi*.¹ Ello no indica claramente que el sujeto gnoseológico se equipare a la identidad subjetiva, en donde aparecería la matematización de lo real como condición metafísica de expresión. La *mathesis universalis* y la calculabilidad matemática proveen de sentido la subjetividad moderna, pero no necesariamente llegan hasta inundar el espacio de la identidad subjetiva. La matematización galileana de la naturaleza, que Descartes acoge en su reflexión del cogito, no reviste de sentido el mundo de la vida, en el cual el yo se localiza, sino que intenta irrumpir en él para anular al sujeto autónomo, que el mismo Descartes postula como el ser de su existencia, ocasionándole cierta perplejidad que termina reconociendo en el refugio de la divinidad. Tal vez no sea posible equiparar el ser del ente reducido a identidad subjetiva al ser de lo matemático, clausurado en su estricta y necesaria mensurabilidad, de suerte que se posibilite el control técnico del ente. De todas maneras, el orden y la medida de la

¹ ARENAS, LUIS. *Identidad y subjetividad*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002, 28

racionalidad matemática sólo son posibles en cuanto originadas en una subjetividad que se descubre inicialmente, libre de cualquier determinabilidad natural. Los esquemas lógicos a partir de los cuales se construyen verdades claras y distintas no son por sí mismos esquemas de identidad meramente subjetiva, sino que el sujeto las elabora independientemente de la singularidad personal. Así lo señala el mismo Descartes: “duerma yo o esté despierto, dos más tres serán siempre cinco, y el cuadrado no tendrá más de cuatro lados; no pareciendo posible que verdades tan patentes puedan ser sospechosas de falsedad o incertidumbre alguna”.² De este modo, no se ve tampoco claro cómo “la ipseidad sincrónica de la materia hallaría el fundamento de su identidad por relación en todo caso, a otras esferas del ser (Dios, el alma)”,³ ni cómo es posible deducir de un contexto ontológico un ego sustancial e individual, que se postula como razón monológica al descubrir su “alma personal”.⁴ Pues, como se sabe, el existente que se supone no es un verdadero Dios sino un genio maligno: “supondré que hay, no un verdadero Dios – que es fuente suprema de verdad -, sino cierto genio maligno, no menos artero y engañoso que poderoso, el cual ha usado toda su industria para engañarme”.⁵ Y lo primero que engaña es la corporeidad que es arrastrada “insensiblemente hacia mi manera ordinaria de vivir... temo salir de mi modorra”.⁶ Esa corporeidad es la que causa las dificultades casi insalvables al sujeto para proveerse de la luz de la razón.

Ciertamente, Descartes representa el surgimiento del concepto de identidad, que se desarrollará posteriormente en la filosofía moderna, pero no hay en él una referencia directa a la identidad de la persona, pues su concepto de identidad sólo se da en sentido

² DESCARTES, RENÉ. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Madrid, Alfaguara, 1977, 19

³ ARENAS. Op. Cit., 116

⁴ Ibid., 151-159

⁵ DESCARTES. Op. Cit., 21

⁶ Ibid., 21

formal, subjetivo y corpóreo. Tal como lo recalcó Husserl, Descartes descubrió la identidad en el medio de lo corpóreo, sin salirse de la racionalidad de los cuerpos celestes de Galileo. Según Descartes, los ojos, cabeza, manos y cuerpo entero, que a veces nos representamos en sueños son “cosas generales”⁷, que es necesario distinguir de otras “más simples y universales realmente existentes, por cuya mezcla ni más ni menos que la de algunos colores verdaderos, se forman todas las imágenes de las cosas que residen en nuestro pensamiento ya sean verdaderas o reales, ya fingidas o fantásticas. De ese género es la *naturaleza corpórea* en general.”⁸ Sin embargo, es posible buscar el enlace de identidad y subjetividad si reducimos la universalidad de la reflexión de la razón monológica a conceptos figurados de ensoñación personal – “ilusiones y ensueños”⁹, dice el mismo Descartes -, que se expresan en el subterfugio de sus asociaciones psicológicas.

No obstante, el papel que jugó en la conformación del sujeto trascendental kantiano, se nos ofrece abierto a las sugerencias de las posibles modulaciones de un yo empírico de que justamente carece la filosofía de Kant, cuando sólo se la ve como postulación de las condiciones subjetivas a priori de la sensibilidad y el entendimiento, factibles gracias al avance de la razón teórica de la ciencia. Y en el plano de la filosofía práctica, reduciendo la autonomía de la voluntad a su actuar racional, pero con un formalismo moral que contiene abundantes sugerencias para comprender las características nodales de la identidad moderna, que, como ya se dijo a propósito de Adorno y Horkheimer, no se puede restringir a una racionalidad que termina destruyéndose a sí misma, cuando se la radica en la funcionalidad sistémica como forma de opresión basada en el cálculo racional.

⁷ Ibid., 18

⁸ Ibid., 19 (subrayado mío)

3.2. POÍESIS, LOGOS Y LOS MEDIOS DE LA POESÍA

Hay figuras de lo pensable que recurren a la imaginación buscando la representación y expresividad de la identidad; en un sentido que no es el de la identidad subjetiva del conocer de la razón kantiana, del yo acompañado de representaciones del conocer, en donde “la conciencia empírica, que acompaña a diferentes representaciones, es en sí dispersa y sin relación con *la identidad del sujeto*”,¹⁰ es decir, en donde se hace abstracción del yo empírico, pues para que la relación entre éste y la identidad del sujeto se de “no basta pues con que a cada representación acompañe yo conciencia, sino que he de añadir una a la otra y ser conciente de la síntesis de las mismas”,¹¹ y en donde el enlace de la multiplicidad de representaciones en una conciencia es el que permite la identidad de la misma conciencia (identidad subjetiva y gnoseológica).

Aquellas figuras de lo pensable – no las de la arquitectónica de la razón kantiana- tienen la pretensión de ubicar la relación entre *Poiesis* y *Logos*, desglosando el significado de los medios de la poesía. Así lo ha hecho Cornelius Castoriadis, partiendo de la “Poética” de Aristóteles, considerando la expresividad poética, ante todo, como creación de mitos – el poeta es *mythopoiós* –, es decir, desarrollo de relatos, antes que versificación, o sea creación de metros o *metropoiós*. Dice así Castoriadis: “partiré de una observación de Aristóteles en *La Poética*. El poeta trágico, dice Aristóteles, será antes *mythopoiós* que *metropoiós*, antes creador de mitos, de historias, que creador de metros, versificador. Pienso que esto no sólo es válido para la poesía trágica, sino para todo tipo de poesía.”¹² También el poeta es creador de sentido, significación, imágenes y música.

⁹ Ibid., 21

¹⁰ KANT, IMANUEL. *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1979, 81(subrayado mío).

¹¹ Ibid., 81

¹² CASTORIADIS, CORNELIUS. *Figuras de lo pensable*, Madrid, Cátedra, 1999, 55

Si para Adorno el mito o relato es una manifestación racional elevada a tal por Homero, en el siglo IX o VIII A.C., apoyándose en las tradiciones populares de las leyendas orales antes de él, para Castoriadis los relatos, cuando se versifican, presentan una dimensión musical (fonética y rítmica), pero, además, una dimensión semántica de musicalidad, “una melodía y una armonía del sentido”,¹³ al punto que “una palabra es lo que es, desde el punto de vista del sentido, en virtud de todos sus armónicos, sus resonancias y consonancias, lo que tradicionalmente se denomina sus connotaciones, todo lo que transmite y todo aquello a lo que remite”.¹⁴

Esta diferencia entre la expresividad del lenguaje poético y la expresividad del lenguaje corriente es también válida “para la prosa, en cualquier caso para la gran prosa. A decir verdad, si se hace abstracción de las exigencias de una métrica rígida, que de todos modos hoy ya no se exige, toda gran prosa presenta una musicalidad ‘material’ y una musicalidad semántica. Se podría citar a título de ejemplo un gran número de pasajes de Tucídides, entre ellos evidentemente la ‘Oración fúnebre’, así como muchos pasajes de Proust, como la muerte de Bergotte...la importante correspondencia entre la poesía y la prosa plantea cuestiones difíciles que aquí no puedo discutir”.¹⁵

Los relatos de identidad de “la gran prosa” – Émile Zola también ofrece “espléndidos ejemplos”, según Castoriadis – tienen la característica de ofrecer resonancias y consonancias, que ofrecen una musicalidad armónica que –para Adorno-, sólo en la medida en que su dimensión semántica se aleja de la subjetividad reconocida y al uso, muestran la disonancia, es decir, el desajuste con los relatos de legitimación corrientes. “Si algo debe provocar nuestra admiración, es la multiplicidad de vías que la fuerza creadora de los poetas ha podido crear en lenguas diferentes para alcanzar en la poesía

¹³ Ibid. 57

¹⁴ Ibid. 58

¹⁵ Ibid.,59 (cita de pie de página)

la más intensa expresividad de la musicalidad semántica.”¹⁶ Esa musicalidad semántica en la cual los lectores de habla francesa de Proust se ven cautivados al seguir sus acordes barrocos, sin poder hacer la pausa prolongada.

Tal vez esta reflexión sobre algunos medios del lenguaje poético sea suficiente para señalar la diferencia abismal entre el discurso del *Logos* y la *Poíesis*, cuando se aplican a resolver el problema de la identidad narrativa entrelazada con la subjetividad moderna, que muestran una manera de salir no sólo de la confusión entre identidad narrativa e identidad en sentido formal sino, de paso, debilita la propia filosofía del sujeto, al llamarle a buscar soluciones en la consideración filosófica del lenguaje y la teoría del lenguaje literario.

Según Habermas, el impulso que Castoriadis le imprimió a la renovación de la filosofía de la praxis va acompañado, ciertamente, de “un peculiar giro lingüístico” (que en los años sesenta influyó en Praga, Budapest, Zagreb y Belgrado). Según Castoriadis, en la concepción identitaria son determinantes el hacer (intervención racional en lo social) y el decir (constatación semántica del imaginario social). El individuo se mueve en constelaciones de significados, que jalonan la creación continua de nuevas interpretaciones. Hay una especie de “producción prelingüística de la fantasía”,¹⁷ en donde “lo imaginario, la fantasía creadora de las imágenes, dirigida por las pulsiones, antecede incluso al lenguaje como medio creador de mundos, del que se vale lo imaginario social...los individuos socializados no entablan entre si relaciones intersubjetivas en sentido genuino... la sociedad rompe la mónada de la niñez y le imprime su sello ”.¹⁸ En palabras del propio Castoriadis, “la institución de la sociedad ha de insertar, una y otra vez, en una vida colectiva y ‘real’, y mediante una violencia radical inflingida a la mónada psíquica, a este ser egocéntrico que sólo piensa en sí

¹⁶ Ibid. 61

¹⁷ HABERMAS. *El discurso*, Op. Cit., 394

mismo y que es capaz de vivir casi indefinidamente en el puro placer de representación. Haciéndolo, la institución destruye lo que, inicialmente era el sentido de la psique y tenía sentido para ella (la clausura en sí misma, el puro placer de una representación ‘solipsista’) – y, en compensación, si puede expresarse así, la sociedad procura a la psique otra fuente de sentido: la significación imaginaria social. Socializándose – convirtiéndose en individuo social -, la psique interioriza estas significaciones y ‘aprende’ que el verdadero ‘sentido de la vida’ se halla en otra parte: en el hecho de contar con la estima del clan; o en la esperanza de poder descansar un día junto con Abrahán en el seno de Dios... volvemos a ver aquí la capacidad de la especie humana de sustituir el placer de órgano por el placer de representación: la representación es aquí la vertiente subjetiva de las significaciones imaginarias sociales de las que la institución es portadora”¹⁹

Castoriadis no promueve la razón centrada en el sujeto, pues la expresividad y representación que analiza se ubica en el medio del lenguaje, en el contexto de la filosofía de la praxis, sin participar por ello del concepto de razón comunicativa. A la razón centrada en el sujeto, que va de Descartes a Hegel y se empieza a desquebrajar en Nietzsche, se opone la razón comunicativa que, según Habermas, parte de la coordinación de las funciones del lenguaje – a que nos hemos referido en la clasificación de los actos de habla en constatativos, regulativos y expresivos –, que son las que permiten la integración de las perspectivas del hablante como “un sistema de perspectivas de mundo”,²⁰ en donde “la función *abridora* de mundo”²¹ del lenguaje también es posible en los contextos del mundo de la vida, para efectos de la comunicación social; y –agregamos nosotros – la construcción del lenguaje poético, que

¹⁸ Ibid. 394

¹⁹ CASTORIADIS. Op. Cit.,121

²⁰ Ibid. 395

²¹ Ibid. 395

abre un mundo a espaldas de la corriente de sentido del “sistema de perspectivas de mundo”.

3.3. DEL ACTO DE *ANAGNÓRISIS* DE ARISTÓTELES A LA DEFINICIÓN DE POESÍA, SEGÚN JAKOBSON

De otra parte, si la función abridora de mundo se da también en contextos particulares, por fuera de la integración sistémica de las condiciones del hablante, entonces es de suponer que el lenguaje poético se da en los márgenes – con un “*tour de force*” – del lenguaje mistificado, pero sin que por ello tienda a la expresión de lo acentuadamente particular, como si se tratara de relatar acontecimientos históricos: de “narrar las cosas que realmente han sucedido”²², como dice Aristóteles. Al ocuparse la historia de acontecimientos caracterizados por su singularidad no tiene que ver con la poesía, que se semeja más a la filosofía, pues “cuenta sobre todo lo general”.²³ “Lo genérico es decir que un hombre de tal clase hará o dirá, verosímil o necesariamente, tales o cuales cosas, y es a este tipo de representación que tiende la poesía, aunque atribuya nombres a sus personajes; lo particular es lo que ha hecho Alcibíades o lo que le ha sucedido”.²⁴ Por esa singularidad, en contravía de lo general y genérico de la poesía, es que Aristóteles no estima demasiado “el mito episódico” – que vendría a ser el equivalente moderno del relato de ficción, cuando da preferencia no tanto a la trama, por ejemplo la novela policíaca, como a la caracterización de los personajes – pues deforma “la secuencia natural de los hechos”.²⁵ Es decir, el relato no se determina ni por “la

²² ARISTÓTELES. Op. Cit.,1124

²³ Ibid. 1125

²⁴ Ibid. 1125

²⁵ Ibid. 1127

verosimilitud ni por la necesidad”,²⁶ ya que, los nexos causales son forzados – como es tan resaltado en los “enlatados” del cine americano – o aparecen gratuitamente incidentes, que no se introducen en el orden de secuencia en el desarrollo de la trama, como, por ejemplo, los actos fortuitos del cine y la novela de aventuras.

Cabe destacar para efectos del modelo de explicación de la identidad narrativa – que estamos construyendo, pero cuyo tratamiento propiamente analítico se hará en capítulo aparte – que la mimesis, según Aristóteles, puede ser narrativa en tres direcciones: dependiendo si la narración se hace en primera persona, por un narratario – “por boca de otro, como hace Homero”²⁷, y también Proust –, o de manera impersonal, a través del “nosotros”; que comporta diferencias en los medios, objetos o modos de la mimesis o representación²⁸. Igualmente, conviene señalar que al tratar Aristóteles el carácter poético de la tragedia se refirió – al lado del orden, disposición de la obra para el espectáculo y el canto – a la “forma expresiva o elocución” del lenguaje poético, como medio para realizar la mimesis y la concibió en estrecha conexión con el relato o mito – parte constitutiva de la tragedia según los caracteres, la ideología o “manera de pensar”, el espectáculo y el canto – definiéndola como “la comunicación por medio de las palabras, lo cual tiene unas mismas propiedades tanto si se escribe en verso como si se escribe en prosa”.²⁹

Si la forma expresiva es solamente un medio para realizar la mimesis, ésta se propone el reconocimiento de la identidad de los personajes en acción, en algunos casos. “El reconocimiento o *anagnórisis*, como ya el mismo nombre lo indica, es una transición de

²⁶ Ibid. 1126

²⁷ Ibid., 1111

²⁸ En la historia de la teoría de la literatura Aristóteles es conocido como el filósofo que postula para el poeta “tres maneras de imitar, ya que debe representar las cosas o bien tales cuales fueron o son en realidad, o bien tales cuales se dice fueron o parecen ser o tales cuales deberían ser” Ibid. 1161. Según él mismo, “Sófocles decía que él representaba los hombres tal como deberían ser, mientras que Eurípides los representaba tales como eran.” Ibid., 1162. Es claro que se refiere a la representación y no a cualquier ecuación de igualdad de la cosa con lo representado: la mimesis no imita nada.

²⁹ Ibid., 1122

la ignorancia al conocimiento o, lo que es lo mismo, un cambio hacia la amistad o hacia la enemistad en quienes se encuentran en un estado determinado respecto de la felicidad o el infortunio”.³⁰ La noción de reconocimiento o *anagnórisis* sirve a Aristóteles para postular la identidad narrativa, en el contexto moral de la búsqueda de la felicidad. La identidad de la persona es la que permite el reconocimiento mutuo entre dos personas, que se conocen, pero que han sido distanciadas por un espacio de tiempo. Este concepto de identidad es narrativo porque sirve a la explicación de la tragedia como una forma narrativa, que mueve a la compasión o al temor. En el caso de la Odisea de Homero, por ejemplo, permite el reconocimiento de Ulises³¹ de acuerdo con señales de identidad que se inscriben en el mismo texto del relato, que toma en cuenta “la manera de sentir del público”³² por parte del poeta, y hace aflorar el temor y la compasión del “entramado mismo de los hechos”.³³

Aristóteles reduce la identidad al acto de *anagnórisis* o reconocimiento “por las señales exteriores”,³⁴ alejada de todo arte, cuyos signos son congénitos o adquiridos, y en donde el personaje quiere ser identificado por estos signos externos. Más próximo al arte se encuentra la identidad narrativa que se hace recurriendo al recuerdo, donde el personaje exhibe su identidad al oír un pasaje musical, al contemplar un cuadro o a través del recuerdo que suscita la propia imagen de “alguien que se me parece”.³⁵ “El mejor de todos los reconocimientos es el que deriva de los mismos hechos cuando se da cabida a

³⁰ Ibid., 1128

³¹ Si, según Adorno, como ya lo dijimos, Ulises representa la figura prototípica burguesa de la identidad moderna (con sus consecuencias perversas de incitación al heroísmo, la astucia arrasadora del otro y el desmedido triunfalismo), Aristóteles ve en La Odisea un repetitivo acto de reconocimiento de la identidad de Ulises – quien es sucesivamente reconocido por el Cíclope, los Feacios, Euriclea, los porquerizos, Telémaco, los pretendientes, Penélope y su padre -, que se caracteriza como “un poema complejo - ya que de un extremo a otro es reconocimiento – y de carácter; y además (donde Homero) aventaja a todos los poetas por su elocución y su ideología”. Ibid., 1157-1158

³² Ibid., 1134

³³ Ibid., 1134

³⁴ Ibid., 1140

³⁵ Ibid., 1141

la sorpresa, por medio de acontecimientos verosímiles, como, por ejemplo, en el *Edipo* de Sófocles y en la *Efígenia*".³⁶

Queda claro que la identidad narrativa en Aristóteles se reduce al acto de reconocimiento de acuerdo con la trama y la acción de los personajes, pero donde el genio poético es el que decide de acuerdo con la estrategia de la interpretación, que él mismo bosqueja, cuál de los tipos de reconocimiento es más apropiado a su relato; y ello es una cuestión de un genio poético que bordea la locura, cuando es apto "para abandonarse al delirio poético".³⁷ Así, pues, la identidad narrativa, como simple acto de reconocimiento – en donde no se exploran las implicaciones de la temporalidad de la identidad –, depende, en buena medida, de la capacidad narrativa del poeta ligada a su identidad: "a hombres naturalmente bien dotados o a hombres poseídos de delirio".³⁸ Estos últimos resultan más convincentes, en cuanto son atrapados en el mundo de las pasiones, para expresar el delirio poético que lleva a suscitar el temor y la compasión de manera trágica. El desborde de las pasiones, la depresión y el delirio cifran la identidad del poeta para proyectarla en el ámbito de la expresividad de manera trágica.

Estas apreciaciones son pertinentes, en nuestro caso, ya que nos permitirán comprender la identidad del poeta, tal como se encuentra en la novelística de Proust, sin que ello signifique abordar la identidad del mismo Proust en el sentido autobiográfico, ya que ello sería caer en una reducción de su literatura a su propia biografía. Nuestro interés será, pues, establecer el modo como concibe Proust la identidad del poeta en general, según el la describe y analiza, no a partir de la misma trama novelística y el análisis de los personajes sino, desde la visión que el ofrece en los comentarios (ensayísticos) con los cuales refuerza la narración, haciendo parte constitutiva de ella, con la fuerza de la expresión reflexiva. En esta perspectiva, no nos interesan las biografías que quieren

³⁶ Ibid., 1142

³⁷ Ibid., 1142

explicar la novela de Proust a partir de datos biográficos - Proust mismo se oponía a la crítica basada en la biografía – y que incluso le llegan a imprimir, como es el caso de Edmund White, un “sesgo homosexual”;³⁹ quien califica la obra de algo “redondo monumental y perfecto”,⁴⁰ posible de continuarse en Jean Genet para “convertirse en el Proust de los marginados”.⁴¹ Así, el alma gemela de Proust habría sido descrita en un personaje de su novela “*El mundo de Guermantes*”: “si bien rara vez fue desinteresada su búsqueda de hombres (que con demasiada frecuencia eran homosexuales...), hubo de hallar su alma gemela en una mujer más mayor, de la inteligencia y la lealtad de madame Straus”.⁴² Este autor, después de muchos frágiles devaneos y fáciles asociaciones, termina reconociendo “la fea pintura que hizo Proust de los homosexuales”.⁴³ Un raro juego en los deslices de la mimesis o representación.

Si, según Aristóteles, la mimesis puede ser narrativa en varias direcciones y la “forma expresiva o elocución”, como *medio* de realizar la mimesis, se concibe en estrecha relación con el relato o mito, modernamente la relación entre mimesis y expresión se inclina más hacia la expresión, pues ello permite establecer claramente la diferencia funcional entre imágenes prácticas y poéticas. Así lo ha entendido Roman Jakobson, quien define la poesía como “enunciado en el cual el acento se coloca sobre la expresión”⁴⁴ – dejando al margen la recepción –, con tal fuerza que los elementos emocionales de una lengua (que no se utilizan en la gramática), es decir, el lenguaje emocional, se toman en mayor medida que los elementos que tienen por límite el objeto

³⁸ Ibid., 1142

³⁹ WHITE EDMUND. *Proust*, Barcelona, Mondadori, 2001, 166

⁴⁰ Ibid., 10

⁴¹ Ibid., 11

⁴² Ibid., 38

⁴³ Ibid., 153

⁴⁴ JAKOBSON, ROMAN. *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 41: “énoncé dans lequel l’accent est mis sur l’expression”

del discurso en términos lógicos⁴⁵; lo cual no puede llevar a identificar poesía con lenguaje emocional: una asimilación tal sería errónea porque confunde la diferencia radical entre el sistema de la lengua y el lenguaje poético.

Cuando el lenguaje emocional se localiza en la dimensión expresiva del lenguaje poético, sin asimilarse a él, pierde el carácter extragramatical que tiene en el lenguaje corriente para adquirir una nueva expresividad que no es la de la funcionalidad de las convenciones normales del lenguaje.

Cuando se pondera el sentido del lenguaje poético es inevitable redescubrir la ecuación entre la lengua, que crea los relatos, y el creador de metros (versificador), que Aristóteles formuló. Aristóteles sopesó mayormente el lado de la ecuación que tiene que ver con el creador de mitos o relatos, mientras que Jakobson considera que el “número de soluciones posibles de la ecuación es desde luego limitado (la forma hace violencia al material, pero hay límites más allá de los cuales esta violencia es intolerable)”.⁴⁶

¿Es posible definir más claramente, sino la poesía, por lo menos lo que no es? ¿Podemos definir los procedimientos poéticos? ¿Nos limitamos a la pregunta de Heidegger “Y para que poetas?”.

En la Poética de Jakobson se considera que debido a que la historia de la literatura da testimonio de las variaciones constantes de los procedimientos poéticos, estos no son posibles de definirse.⁴⁷ Incluso el carácter intencional del acto creador no es obligante: un folleto que describe la denominación de origen de los vinos de La Rioja, o el resguardo desleído de nuestras pulcras vestimentas, pueden convertirse en sí mismos en

⁴⁵ Ibid., 53: “la poésie prend comme matériaux à transformer des éléments du langage émotionnel dans une bien plus large mesure, selon toute apparence, que des éléments d’énonces tendant comme limite au terme logique, d’énoncés qui mettent l’accent principal sur l’objet du discours”

⁴⁶ Ibid., 55: “le nombre de solutions possibles de l’équation est bien entendu limité (la forme fait violence au matériau, mais il y a des limites au-delà desquelles cette violence est intolérable). »

⁴⁷ Ibid., 114: “Peut-être peut-on définir l’ensemble des procédés poétiques, des *Kunstgriffe*? – Non, car l’histoire de la littérature témoigne de leur variation constante. Le caractère intentionnel lui-même de l’acte créateur n’est pas obligatoire. Il suffit de se rappeler combien souvent les dadaïstes et les surréalistes laissaient le hasard faire des poèmes. »

un poema, que violenta las fronteras administrativas del control de la creatividad por parte de la industria cultural. No creed al poeta que en nombre de convicciones confesas reniega del pasado oprimido o de la vida en general. Un artista se vale de juegos de lenguaje para anunciarnos que hablará en nombre de la verdad...⁴⁸

Pues la expresión no es la manifestación mecánica de un estado psíquico: por sí mismos se caen los esquemas rígidos que bosquejan un dualismo fácil entre ficción poética y realidad psíquica.⁴⁹ Ya lo dijimos a propósito de Adorno: la mimesis no imita nada⁵⁰; crea, eso sí, una objetivación que no calca la psique individual o colectiva de manera mecánica, pues ello es imposible no sólo desde el punto de vista estético sino, también, desde el punto de vista de las nociones cognoscitivas de la conciencia trascendental.

El lenguaje poético es volátil; no se deja aprisionar en ningún esquema narrativo de otros lenguajes artísticos (lo más cercano a la novela sería el cine, sobre todo cuando a éste se lleva la narración novelística; pero una y otro conservan su propia unidad expresiva). Tampoco la estructura fonológica del lenguaje poético provee ninguna musicología en sentido estricto, puesto que las estructuras musicales del habla se contienen en un sistema fonológico que incluye la repartición etimológica de los fonemas. Tampoco el lenguaje musical posee un vocabulario como el que se usa en los procesos de comunicación en cualquier lengua.

3.4. EL ENCLAUSTRAMIENTO ONTOLÓGICO DE LA EXPRESIVIDAD ESTÉTICA

⁴⁸ Ibid., 114: “Un artiste joue tout autant lorsqu’il annonce que cette fois, ce ne sera pas de la *Dichtung*, mais de la *Wahrheit* toute nue, ou lorsqu’il affirme que telle œuvre n’est que pure invention... »

⁴⁹ Ibid., 116: “Bien des travaux d’histoire littéraire appliquent aujourd’hui encore avec rigidité ce schéma dualiste : *réalité psychique-fiction poétique*, et cherchent entre l’une et l’autre des rapports de causalité mécanique. De telle sorte que nous posons malgré nous la questions qui tourmentait un gentilhomme français des temps anciens : la queue est-elle attachée au chien, ou le chien à sa queue ? »

Esta concepción del lenguaje poético de tipo jakobsoniano reclama su complementariedad con la necesidad de hacer partícipe al receptor, en el proceso de comunicación, acogiendo, a su vez, el carácter testimonial y documental del mensaje poético, en donde los documentos hablan por sí mismos, en tanto lugares de encuentro entre el autor disuelto en el texto y la activa participación del lector. La responsabilidad del fenómeno estético debe recaer en el “proceso completo de la enunciación”,⁵¹ - y no simplemente en la formalidad del poema - de donde desaparece el creador, bajo la presión que ejerce la obra en sus lectores, al momento de la recepción. Proust supo como pocos ocultar al protagonista principal en la trama de otros personajes, construyendo una estrategia de interpretación que coloca al lector como observador y partícipe de escenas de cierta crudeza de comportamiento: entre muchos pasajes, por ejemplo, la descripción de las máscaras envejecidas del salón aristocrático después del autodescubrimiento como escritor en “El tiempo recobrado”.

En términos generales, el lenguaje poético busca desplazar al sujeto de la comunicación, para que el texto se exprese por sí mismo y así mismo, en el desarrollo de su inmanencia. El material que exhibe y expresa el texto es su propio fin. Hay una especie de “*enclaustramiento ontológico*”⁵² de la expresividad del texto, de tal suerte que éste habla desde la inmanencia de su propia construcción. “Ya en su *Unterwegs zur Sprache* (1959), había dado Martín Heidegger un fundamento filosófico a esta concepción del texto, de la que deducía conclusiones tajantes, como aquella, según la cual, ‘la poesía

⁵⁰ ADORNO. Op. Cit., 149: “la conducta mimética no imita nada, sino que se hace igual a sí misma.”

⁵¹ LÁZARO CARRETER, FERNANDO. *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, 17. Este libro tiene una estructura formal equiparable, o coincidente con mi propósito, guardadas las proporciones, ya que se parte de una orientación teórica general de la poética, para abordar el análisis de novelistas españoles destacados de comienzos de siglo, para descifrar luego las claves poéticas de Antonio Machado y Guillén. Desde una visión más filosófica, Charles Taylor a esbozado una articulación parecida cuando, en la segunda parte de su famoso libro “Las fuentes del yo” (Barcelona, Paidós, 1996), ha intentado aclimatar los lenguajes sutiles de Yeats, Proust, Musil, Mann, Rilke y Celan, entre otros.

⁵² Ibid., 19

habla en el seno de una ambigüedad, que es ambigua ella misma'; o la que reduce el poema a sólo lenguaje que habla".⁵³

Dicho en otros términos, cuando un poema expone o interroga no posee la fuerza ilocutiva de la exposición o de la interrogación del uso corriente del lenguaje. No es un uso estricto del lenguaje con que el emisor quiera comunicarse, pues su intención es artificial, ya que busca otro efecto, diferente al que tendría la misma estructura oracional en el lenguaje ordinario. Lo cual hace que el lenguaje poético sea polivalente y no simplemente polisémico como lo puede ser el lenguaje corriente. Esta polivalencia se vería empañada si lo que se propone es de una excesiva brillantez.⁵⁴

La ambigüedad y polivalencia del signo poético no indica que la interpretación hermenéutica del texto apele a la gramática de la lengua para descifrar el sentido creado, o producido, por el poeta para desentrañar la significación. El límite de las posibilidades de interpretación se muestra cuando la poesía se propone crear textos herméticos, que se resisten a la penetración del destinatario y que quedan atrapados en la semiótica y la simbología de la obra del poeta, no permitiendo la apertura de mundo. De todas maneras, toda creación poética despliega una expresividad que tiene necesariamente una relación con signos institucionalizados y códigos literarios al uso de los cuales depende la interpretación. A la "interpretación final contribuyen tanto los signos institucionalizados (esto es, pertenecientes a la lengua natural, y a los demás códigos literarios y culturales), como aquellos producidos *ad hoc* por el poeta".⁵⁵ el estilo o la expresión reflejan la combinación original, que se remite a la lectura del destinatario.

⁵³ Ibid., 19

⁵⁴ Al respecto dice Aristóteles: "la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres y las ideas". ARISTÓTELES, Op. Cit., 1162. La expresividad que deja de lado su ambigüedad para enunciarse en la brillantez, con precisión y claridad, es una brillantez que engecece a los lectores, pues anula la fantasía de la imaginación. Tal como lo propuso Proust, debe haber cierto equilibrio entre *ratio* e imaginación.

⁵⁵ Ibid., 29-30

En la ambigüedad y polivalencia de un texto poético se mueve un lector, que le acuerda a todo signo un significado enteramente nuevo y canónico, o busca la denotación y la connotación del poema o la novela de acuerdo con la percepción propia a su individualidad y experiencia de lector: la obra se despliega en un contexto de comunicación e intersubjetividad que, si bien es diferente al del uso común del lenguaje, no obstante, también remite a los contextos lingüísticamente preestructurados del mundo de la vida. Todo texto está provisto de un sentido para cada lector, que lo comprime a la subjetividad de su propia voz interior. Hay una especie de encuentro de dos subjetividades “que empuja al lector a ponerse en lugar del poeta, hacer uno con él”:⁵⁶ es el efecto perlocucionario, que se activa como si se tratara de una conmoción anímica compartida, provocada por la atracción de la fuerza de la narración. En cambio, la fuerza ilocucionaria del poema “es ese deseo de desplazar la personalidad del tu hacia el yo lírico; y logra su eficacia perlocutiva en la medida en que tal desplazamiento se verifica. Al afirmar esto, no pensamos sólo en las poesías sentimentalmente conmovedoras, sino también en las que son puro juego, y cuya intención no es otra que la de convertirnos en jugadores, en compañeros lúdicos del poeta, divertido en su mundo imaginario”.⁵⁷ Es evidente que la fuerza ilocucionaria de la poesía –que reemplaza el tu del poeta por el yo del lector- es una invitación a navegar por un mundo soñado por el poeta, dejándonos guiar por él, situándonos hombro a hombro, para de esa manera modificar nuestro conocimiento creencias, deseos y nuestro propio comportamiento.

No se trata solamente de las perturbaciones del lenguaje emocional, sino del temblor que produce la mutación de nuestros estados de ánimo. A la multiplicidad de nuestras voces, que bullen en nuestro interior, a las cuales se refiere el lenguaje poético, es donde

⁵⁶ Ibid., 42

⁵⁷ Ibid., 42

va a anidar el reconocimiento del habla del poeta, cuando coinciden tanto la expresividad del lector como los juegos del lenguaje creados desde la singularidad del delirio de la poesía. Tiene que haber un espacio común donde coincida la subjetividad expresiva del yo del poeta y el significado del yo que interpreta, en función del enclaustramiento ontológico de la expresividad, que se sitúa a espaldas del mundo real.

El poema está exento del imperativo de veracidad, pero ello no significa que pueda contener elementos de proposiciones veritativas, con una intención intertextual o extratextual. Lo que hace el yo lírico es interponerse en el medio del lenguaje, para violentar su carácter regulativo y constatativo: “sólo aspira a vivir dentro de sí mismo... con las características siempre de que el *yo* de la enunciación lírica es bien diferenciado del *yo* protagonista de los restantes tipos de enunciación”.⁵⁸ Por lo mismo, tampoco es posible aislar el contenido de una expresión del texto del poema, para asimilarlo mecánicamente a cualquier contexto de enunciación, y no solamente por la especificidad del lenguaje poético sino, por el ritmo y el metro que gobiernan la creatividad del poeta.

Para acceder al yo de la enunciación lírica se requiere recorrer y comprender el habla de cada poeta, y tal vez sea necesaria “una *competencia literaria* paralela a la lingüística postulada por Chomsky... una gramática interiorizada que permita generar la ‘ilimitada creatividad manifiesta en los fenómenos de producción y recepción de textos literarios’”.⁵⁹ Ello puede ser cuestionable, pero lo que parece “innegable” - sólo aparentemente- es que se requiera una disponibilidad subjetiva e identitaria equiparable a la aptitud matemática, musical o filosófica. La alegría o desesperanza, que produce la poesía, parece no estar reservada a las grandes audiencias, sino en pocos casos; lo cual hace a la poesía inmune al fácil consumo masivo, pero no por ello alienta la prepotencia de su cultura y su lengua.

⁵⁸ Ibid., 41

⁵⁹ Ibid. 73

Estos interrogantes se aclaran cuando dejamos de delimitar la comprensión del fenómeno estético y de la expresividad poética de acuerdo con características de variaciones singulares de la identidad de la persona, al asignarles cualidades extraordinarias, llevando implícito a su vez una configuración de la identidad basada en la disposición natural –Aristóteles hacía depender la creación poética del genio del delirio y de la proclividad a la depresión -, que se postula desde un sustrato de invariabilidad de la persona, que cuando menos resulta ser una condición paradójica. Tal como lo comentan Gutiérrez y De Salas, se trata de “la condición paradójicamente circunstancial de la identidad; que, siendo nombrada y presentada como un sustrato de invariabilidad, es, sin embargo el resultado cambiante de una negociación continua con otros exteriores o interiores al propio sujeto”.⁶⁰ Por ello es conveniente que, en términos generales, la expresividad, creación y recepción estética de la poesía se le vea no sólo en función de la identidad personal si no de la pluralidad y alteridad, que traspasan la identidad en la temporalidad de su propia historia. Hay “múltiples identidades”⁶¹ que atraviesan la historia personal de un individuo, según Freud y Lévi-Strauss - seguidos después por muchos -, que hacen que la identidad sea un resultado efímero, circunstancial e inscrito en la temporalidad y pluralidad, que la constituyen y reconstituyen, y que, por lo mismo, requiere ser redescrita.

Para que sea posible ésta reescritura, ésta reelaboración narrativa, es necesario anudar la enunciación del yo a la enunciación del poeta. La expresión de la poética no podría estar alejada de “la narración que construye la individualidad, una especie de mito íntimo, ha de proporcionar, al menos, al sujeto y a sus otros sociales: verosimilitud a su

⁶⁰ DASCAL, MARCELO Y OTROS. *La pluralidad y sus atributos. Usos y maneras en la construcción de la persona*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, 15-16

⁶¹ *Ibid.*,16

persistencia temporal, consistencia unitaria a sus variadas representaciones sociales y conciencia de legitimidad a su existencia”.⁶²

El cambio operado en el concepto de identidad puede ser descrito en términos históricos, sintéticamente, así: a la preeminencia cartesiana del sujeto – cuya actualidad Colli califica, después de tantas fisuras, como “un signo de involución”⁶³ -, que Kant realizó disolviéndolo en la síntesis de la representación (en sentido gnoseológico), le ha seguido, después de su afirmación transitoria (en Fichte y Hegel, principalmente), una disolución de la identidad personal (la quiebra del Cogito por parte de Nietzsche).

Actualmente, esta fractura de la identidad, en buena parte facilitada por el positivismo y el empirismo sociológico y antropológico, que algunas veces se presenta como separada de la relación entre mimesis y expresión, pues se la concibe, casi exclusivamente, en concordancia con las funciones cognoscitivas del sujeto: “por expresión se entienda aquí una representación a la que se ha sustraído la naturaleza perspectivística de un objeto según un sujeto, y que, en consecuencia, es considerada como algo simple; precisamente como el desvelarse de otra representación o de otra naturaleza”.⁶⁴ Aquí se trata de un sujeto que produce series expresivas convergentes y divergentes, y que se contrapone al significado de una expresión en la inmediatez del objeto. Pero en donde la misma representación se remite circularmente al texto de la narración en cuanto proveído de significantes. De acuerdo con esta concepción de la expresión es que Colli conceptualiza “el arte como expresión de una expresión”⁶⁵ - y no como expresión de una representación-, tomando como ideal de exposición el fundamento característico de la ciencia moderna, en donde puede haber expresiones carentes de representación, que en su pureza, se mantienen como figuras de lo

⁶² Ibid., 18

⁶³ COLLI, GIORGIO. *Filosofía de la expresión*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996, 36

⁶⁴ Ibid., 50

⁶⁵ Ibid., 61

impensable. Por ese camino, el arte se prefigura rescatándose como la “expresión final”.⁶⁶ “las esfera del arte confirman la hipótesis del mundo como expresión, porque el arte mismo es una expresión que se sitúa junto a la natural. El artista crea un objeto, un cuadro, las palabras de una poesía, etcétera: estos objetos son en sí expresiones, pero en el contexto de la vida son ocasiones de representaciones, de revocaciones por parte de los espectadores y consumidores. Las expresiones naturales van sin embargo a expresarse ulteriormente en una cadena que sigue la dirección de lo concreto, mientras que las expresiones artísticas son elementos finales; estas tienen sólo una continuación ficticia en la esfera representativa, transfiriéndose a los consumidores en virtud de la citada representabilidad, en un camino que no escapa a la abstracción”.⁶⁷

En una dirección y un sentido diferente, Ignacio Gómez de Liaño ha establecido la relación entre la composición poética y la identidad del yo, ejemplificándola en Proust. El yo se concibe como pluralidad y multiplicidad, que se dan en un medio disímil y desdiferenciado, donde confluyen la representación y el impulso de los afectos y emociones, conformando “un conglomerado” tan cercano e idéntico a la coseidad para sí del yo del narrador, como si se fuese el salón de Madame Verdurin, que Proust describe.⁶⁸ Se trata del yo que, en otro tiempo, amó a Gilberta: “Ese Yo-cosa, que está casi borrado, en estado de latencia, resurge de pronto y sustituye al Yo actual, al conglomerado personal que es actualmente el Narrador. Resurge al ensalmo de unas palabras que no son triviales sólo porque están unidas al foco del *conglomerado personal* que podemos llamar ‘los-amores-del-Narrador-y-Gilberta’. ¿Por qué esas palabras de apariencia anodina actúan como un conjuro? Es que, en cierta ocasión, el Narrador oyó a Gilberta decir a su padre (Swann): ‘la familia del subsecretario del ministerio de correos’. Al repetirse, al cabo de los años, esa frase hace que resurja la

⁶⁶ Ibid., 89

⁶⁷ Ibid., 89-90

conexión con Gilberta, de manera que, al producirse el afloramiento de la complejión ‘amores-del-Narrador-y-Gilberta’, esta complejión sustituye la identidad actual del Narrador”.⁶⁹

La multiplicidad de voces de nuestra interioridad – nuestro yo escindido, exteriorizado y polivalente -, “la multiplicidad de Yoes o, mejor, conglomerados personales que componen a cada cual”,⁷⁰ parecen por momentos esfumarse, pero reaparecen en estado larvario, esperando la oportunidad de florecer,⁷¹ convirtiéndose en el yo actual. La multiplicidad del yo se debe a la temporalidad y su traspaso, en cuanto yo presente o pasado. Pero también hay una simultaneidad del yo presente que restablece permanentemente el yo interior y el exterior, unificándolos.⁷² De suerte que la multiplicidad en la temporalidad contiene momentos de unificación permanentes de lo interno y externo de la identidad. En el fluir de la conciencia e inconciencia de las vivencias y ensoñaciones se da una actualización sincrónica de la experiencias presentes y pasadas del yo, de acuerdo con el horizonte de comprensión de nuestros propios sentimientos y la inteligibilidad o perplejidad de nuestro entendimiento, que gracias a la fuerza de la memoria se conservan como si se tratara de atraer para sí “conglomerados personales”. A lo mejor, la exterioridad del ser que está en nosotros sea lo máspreciado y solícito del discurrir de nuestra identidad por el mundo, al cual se abre en su descentramiento. Así lo dice Proust: “ la mejor parte de nuestra memoria está fuera de nosotros, en una brisa húmeda de lluvia, en el olor a cerrado de un cuarto o en

⁶⁸ GÓMEZ DE LIANO, IGNACIO. *Iluminaciones filosóficas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, 297

⁶⁹ *Ibid.*, 297-298 (subrayado mío)

⁷⁰ *Ibid.*, 298

⁷¹ *Ibid.*, 298

⁷² Al respecto dice Gómez de Liaño: “como tendencia motriz, el yo es un estar-fuera estando dentro.” *Ibid.*, 300

el perfume de una primera llamada. ¿Fuera de nosotros? No, dentro de nosotros, por mejor decir”.⁷³

“¿En qué consiste la identidad del Yo actual del Narrador? En sentir-y-entender, en ser principio y nexo consciente de una complejión de qualia; complejión en la cual se inserta, de pronto, un conglomerado representativo-afectivo que parecía haber muerto, pero que sigue ahí, vivo; como siguen estado las paredes y muebles de la habitación de hotel que lo rodean. Y así el Narrador habla de encontrarse con el ‘ser que fuimos y situarnos frente a las cosas lo mismo que él; sufrir de nuevo, porque ya no somos nosotros, sino él, y él amaba eso que ahora nos es indiferente’”.⁷⁴ Es lo que Ricoeur ha llamado identidad “ipse”, por oposición dialéctica a la identidad inmutable y sustancial, o identidad “idem”⁷⁵: “la verdadera naturaleza de la identidad narrativa sólo se revela en la dialéctica de la ipseidad y de la mismidad”.⁷⁶ El receptor poético estaría predispuesto de manera natural por su competencia lingüística, para penetrar esa dialéctica, permitiéndole comprender el lenguaje poético, como si se tratara del homólogo de un talento, sino idéntico al del poeta, por lo menos próximo: de esa disposición natural dependería entonces el destino y la suerte, y hasta la muerte, de la poesía.

⁷³ Citado por Gómez de Liaño, *Ibid.*, 300

⁷⁴ *Ibid.*, 299

⁷⁵ *Ibid.*, 303: “en medio de todos los cambios, subsiste una cosa: el Yo como nexo sentiente-inteligente, ‘nuestro yo permanente, que se prolonga tanto como dura nuestra vida’ frente a ‘todos nuestros yoes sucesivos, que, en suma, les componen en parte’.”

⁷⁶ RICOEUR, PAUL. *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1996, 138

4. EL MITO DE LA INTERIORIDAD (I): IDENTIDAD COMO CUIDADO DE SÍ Y EXALTACIÓN ROMÁNTICA

En el capítulo anterior hemos visto que la identidad como subjetividad – de Descartes a Kant - ofrece un contraste bien definido entre el concepto de sujeto de la filosofía de la reflexión y la identidad expresiva, que al postularse en el medio del lenguaje poético tiende a anular al sujeto, quedando la expresión estética encerrada y aislada ontológicamente, con independencia del sujeto creador. Esta situación particular del sujeto, en la expresividad estética, no sería posible postularla sino precisaríamos mayormente el sentido de la identidad en relación con la tradición que la fundamentó modernamente, de acuerdo con funciones cognoscitivas, impulsada inicialmente por la exaltación de la interioridad de la expresividad estética romántica, o cuando menos alentándola como albergue de paso desde el fondo de su significación.

Dicha exaltación y lo que le ha seguido en la historia del pensamiento filosófico, que se remonta retrospectivamente hasta la tradición judeocristiana, ha creado el mito de la interioridad, que consiste en el despliegue del sentido de lo que se dice o se hace como ubicado en lo que acontece en la cabeza, mientras que se lo diga o se lo haga. Contra este mito de la interioridad ha reaccionado Habermas, en su búsqueda de fundamentación de la sociología, desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, al tratar la relación entre identidad e individuación, como algo que se ajusta a la autocomprensión moderna de la práctica comunicativa cotidiana, llegando a la conclusión que sólo la autoidentificación predicativa establece el nivel de pretensión que la identidad del yo representa. Lo cual significa que existen condiciones de

autonomía para el desarrollo de la identidad personal, ligadas a los criterios de identidad numérica, que permiten la identificación a través de “datos que iluminan la continuidad de una biografía”¹ que un individuo asume, al responsabilizarse de ella. La perspectiva del desarrollo normativo del yo está regida por el concepto habermasiano de la comunidad ideal de comunicación, que viene a ser algo así como un tipo ideal de acción, que también, de manera parecida, explica de paso la autoestima y la forma ejemplar de autorrealización individual en el arte y la ciencia. Cuando un artista asume con responsabilidad su propia biografía – así sea, agregamos nosotros, de manera ficticia, como tarea y esfuerzo de la escritura - vuelve sobre sí mismo “recorriendo las huellas, recuperadas narrativamente, de sus propias interacciones”.² Cuando alguien quiere ser él mismo, establece una relación reflexiva consigo, deslindando en el mundo externo los hechos y las normas, y adentrándose en un mundo subjetivo, al cual tiene un acceso privilegiado, que le presenta una naturaleza pulsional, que puede manifestarse de forma expresiva.³ En este sentido es que, decimos nosotros, se crea el mito de la interioridad, ya que, según el mismo Habermas, la identidad expresiva del artista obedece a condiciones y criterios de identidad, al igual que cualquier persona. Su categorización como persona le permite ser identificado, de acuerdo con condiciones de identidad, que dependen de las interacciones sociales, e indican el tipo de persona que se es. Le remiten también a unos criterios de clasificación sociológica (o variables), que describen las dimensiones de su individualidad. Tanto el hombre corriente como el artista utilizan oraciones de vivencia, que significan, en cuanto hablantes, hacer emisiones en el modo expresivo. La diferencia está, pues, en que el artista, más allá de su actitud pragmática, se vale del lenguaje expresivo en su formalidad. En otros términos, la identidad del yo proustiano es también identidad de rol, que indica qué

¹ HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de acción comunicativa*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1990,153

² *Ibid.*, 142

categoría de persona se es, en relación con las condiciones de su identidad. Las condiciones se refieren a la identidad de rol y los criterios a la individuación dentro de la categoría de pertenencia o adscripción.

Seguidamente expondré el sentido gnoseológico del concepto de identidad, tal como se encuentra en planteamientos “hermenéuticos” de Foucault (1). Para obtener, así, una perspectiva de conjunto desde la cual podamos aclarar el contexto inicial expresivista romántico de la filosofía del idealismo alemán, tal como se puede apreciar en el joven Hegel, Hölderlin y el último Heidegger como continuador de la filosofía del sujeto (2). De esta manera - que no se podría calificar de modalidad contextualista -, supongo, estaremos mejor pertrechados para evaluar el concepto moderno de autoconciencia, heredero del autoconocimiento, el cuidado de sí y la interioridad romántica, que se reconducen hacia la identidad en términos gnoseológicos, particularmente en la Fenomenología de Hegel.

4.1. FOUCAULT Y LA GENEALOGÍA DEL CUIDADO Y SABER DE SÍ MISMO

En el capítulo primero hemos insinuado que “La genealogía de la moral” y “El Anticristo” de Nietzsche establecen un método proseguido por Adorno, Horkheimer y Benjamin, que arroja por resultado metarelatos de deslegitimación, como una forma de crítica de la razón moderna en una dirección no kantiana. Mientras Horkheimer y Adorno se aplican a desentrañar el concepto prototípico de la identidad moderna en la figura de Odiseo, Foucault encuentra el origen de la identidad en el oráculo de Delfos. Estos autores tienen en común que persiguen la génesis de validez del concepto de identidad en las raíces institucionales de la antigua Grecia.

³ Ibid., 143

Ahora se trata de ver la manera como Foucault concibe la identidad moderna, originada en una forma de validez discursiva, que remite su sentido al principio de *épiméleia*, o cuidado de uno mismo, pero sin salir de una connotación de contenido acentuadamente gnoseológico. Se trata de un principio que es la constante de toda una constelación de culturas: “la *épiméleia* es el principio filosófico que predomina en el modo de pensamiento griego, helenístico, y romano”,⁴ pero que se prolonga hasta el ascetismo cristiano, tal como se manifiesta, por ejemplo, en Gregorio de Nisa, y se continúa hasta el siglo XIX, con Hegel y Nietzsche.

El cuidado de sí mismo, según Foucault, es una actitud general, una vigilancia sobre el propio pensamiento y un modo de actuar con técnicas apropiadas como la meditación y el examen de conciencia.

Pero lo que constituye una paradoja es que, en la filosofía Occidental, se privilegia el *conocimiento de uno mismo*, frente a la preocupación por uno mismo, que habían mostrado ya algunas filosofías morales presocráticas (epicureísmo, cinismo). Y lo que concierne al poder del conocimiento – pues ninguna otra fuerza explica éste cambio – compete a “la historia misma de la verdad. El cartesianismo ha puesto una vez más el acento en el conocimiento de uno mismo convirtiéndolo en una vía fundamental de acceso a la verdad”.⁵

Al tratarse de una relación de poder, el sujeto recurre, compelido voluntariamente, a la búsqueda de soluciones prácticas y experiencias de espiritualidad, a través de las cuales el sujeto pueda “tener acceso a la verdad”.⁶ Esta espiritualidad (prácticas y experiencias) tiene la característica de que, en primer lugar, el sujeto se transforma, se convierte a sí mismo para acceder a la verdad. En segundo lugar, la transformación se da por medio del Eros, y el trabajo, que le priva del goce del mundo para reencontrar la virtud

⁴ FOUCAULT, MICHEL. *Hermenéutica del sujeto*, Madrid, La Piqueta, 1994, 33

⁵ *Ibid.*, 37

(ascesis); y, en tercer lugar, “ la verdad es lo que ilumina al sujeto... la *gnosis* es en suma lo que tiende siempre a transferir, a trasladar al propio acto de conocimiento, las condiciones, las formas y los efectos de la experiencia espiritual”⁷. Así, pues, para Foucault, la crisis de la espiritualidad europea no estaría ligada a la ciencia, como en Husserl, sino a la concepción del sujeto como *gnosis* y, a excepción de Aristóteles⁸, se prosigue, como ya lo hemos señalado, a propósito de la identidad concebida en cuanto subjetividad, en Descartes: “muchos siglos más tarde el día en el que se pasa a postular que el conocimiento es la única vía de acceso a la verdad (con el cartesianismo), el pensamiento y la historia de la verdad entran en la modernidad”⁹.

Esta historia de prosecución de la concepción de la identidad en términos gnoseológicos, que se abre paso con la fe y la teología, se continúa, aún después de Descartes, en Spinoza, Kant, Hegel, Schopenhauer y el mismo Nietzsche, y atiende a la pregunta que Hegel expone en la fenomenología con su concepto de conciencia, autoconciencia, razón y saber absoluto: “¿cómo tiene que transformarse el sujeto para abrirse un camino hacia la verdad? (tal es el sentido de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel)”¹⁰.

Según esta historia de la verdad en sentido genealógico o “hermenéutico”, ha habido un largo recorrido desde el oráculo de Delfos, condensado en la sentencia atribuida a Quilón de Esparta, “*Gnôthi seautón*” (conócete a ti mismo), el Alcibiades de Platón – éste último, por boca de Sócrates, todavía vacilaba, agregamos nosotros, “en esto, poniendo todo el cuidado en cualquier otra cosa, pero no en nosotros mismos”¹¹ -, pasando por el ascetismo cristiano (siglo IV y V), hasta el siglo XIX con Hegel y

⁶ Ibid., 38

⁷ Ibid., 39 (subrayado mío)

⁸ Ibid., 40: « si exceptuamos a Aristóteles, para quien la espiritualidad no jugaba un papel muy importante... » Esta apreciación puede confrontarse con mi alusión a la identidad aristotélica, como acto de *Anagnórisis* (reconocimiento de identidad), en la caracterización de la obra homérica principalmente.

⁹ Ibid., 40

Nietzsche, para que la identidad como cuidado de sí aparezca en cuanto problema gnoseológico – “conocerse es conocer lo verdadero”¹²-, y desde allí se desprenda, se especifique como esfera particular de la acción, como historia personal, a través de la poesía, el relato, el arte de novelar, la biografía, la producción televisiva y cinematográfica, principalmente, irrumpiendo todos los ámbitos.

Sin embargo, una vez estatuido el concepto de identidad expresiva es posible reconstruir históricamente todo tipo de manifestación de la narratividad para describirla y analizarla, desde el punto de vista de la expresión de la identidad.

Desde otra perspectiva, las distintas significaciones del verbo salvar (*sautseia*), para referirse al cuidado de uno mismo, sin salirse del círculo cognoscitivo, sólo empieza a romperse con el romanticismo, que lo debilita y flexibiliza.

Sólo cuando en el saber del cuidado del sí mismo se introduce el ethos, según Foucault el cuidado de sí cambia de sentido, para abrirse a los procesos de comunicación con todo el universo social, dejando de replegarse sobre sí mismo y elevándose, diríamos nosotros, desde su condición natural de su ser ahí en el conocimiento, para encontrarse así mismo como espíritu, que no sólo piensa, sino que siente, se exalta y gime. Se trata de una reconversión del sí mismo, que no sólo es posible con el vuelo de la poesía y la filosofía sino con el impulso de “las ciencias del espíritu, la sicología y el análisis de la conciencia”.¹³ De esta manera, la ascesis no es simple renuncia sino resistencia para acceder a un mundo mejor, en el ejercicio de la práctica de la libertad sobre la base de la comunicación recíproca. Pero, también aquella regla de comportamiento que proviene de una mentalidad acorde con el espíritu del capitalismo y su finalidad de ánimo de lucro.

¹⁰ Ibid., 41

¹¹ PLATÓN. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981, Pág.258-259

¹² FOUCAULT. Op. Cit., 75

¹³ Ibid., 89

En referencia a ese largo trasegar del cuidado de sí mismo, desde la Antigüedad hasta la modernidad, cuando se transforma en sí mismo como otro, es que se ha plasmado el relato del escritor que Proust retrató, representando un punto crucial en el siglo XX, combinando, en el personaje del narrador, tanto la *ataraxia* – ausencia de preocupaciones, que permiten la búsqueda del tiempo perdido y recobrado – como la *autarquía* – autosuficiencia sin recurrir a nadie más que así mismo -, que se configuran como temas centrales e ideales a alcanzar, en la búsqueda de la identidad del hombre moderno.

4.2. EL ROMANTICISMO: EL JOVEN HEGEL, HÖRDERLIN Y EL ÚLTIMO HEIDEGGER

En la época moderna el concepto de identidad expresiva recibió un particular impulso por parte de la estética romántica, que fue, a su vez, una especie de preámbulo de la filosofía de Hegel, partiendo de la convicción de movilizar la razón y los presupuestos de lo absoluto al lado de Hölderlin y Schelling. Todos ellos participaron de una visión mitopoiética que podría reconciliar la modernidad, incluso mezclado todavía ciertos valores del cristianismo y la Antigüedad clásica, tal como lo muestran los escritos de juventud de Hegel y la poesía de Hölderlin. Sólo posteriormente, cuando Hegel construye su concepto de saber absoluto logra desprenderse del arte romántico (cfr. 2.3), la religión racional y la sociedad civil. Sin embargo, la superación de la subjetividad y el expresivismo romántico no sale de los límites de la autoconciencia y la autodeterminación, que son conceptos que tipifican su filosofía del sujeto y su concepto de identidad en términos gnoseológicos. Cuando el joven Hegel participa de convicciones comunes, con Hölderlin y Schelling, se mueve en un escenario en donde

se destaca el arte como hijo de la libertad, como dice Schiller. Que nos hace ver el mundo de modo acentuadamente libre, por fuera de las rutinas comunicativas, escapando a las restricciones de la realidad social y el rigor de la ciencia. Es “el arte como poder reconciliador que apunta hacia futuro. La religión racional debe hacerse cargo del arte para convertirse en religión popular. El monoteísmo de la razón y del corazón debe unirse con el politeísmo de la imaginación y crear una mitología al servicio de las ideas”.¹⁴ En palabras del mismo Hegel, en el “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”(1796/97): “al mismo tiempo escuchamos frecuentemente que la masa [de los hombres] tiene que tener una *religión sensible*. No sólo la masa, también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos!... tenemos que tener una nueva mitología... una mitología de la razón... mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el pueblo y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella. Así, por fin, los [hombres] ilustrados y los no ilustrados tienen que darse la mano, la mitología tiene que convertirse en filosófica y el pueblo tiene que volverse racional... los filósofos en filósofos sensibles”.¹⁵ La sensibilidad estética crea así una mitopoiésis, a donde concurren ilustrados y no ilustrados, que se proyecta por igual al pueblo y a los filósofos. Pero con la condición de que “la primera idea es naturalmente la representación de *mí mismo* como de un ser absolutamente libre”.¹⁶ Es decir, que Hegel antepone la identidad subjetiva como condición primordial de todo proyecto de emancipación, que liga mitopoéticamente la razón a la sensibilidad estética: “la *verdad*

¹⁴ HABERMAS. *El discurso filosófico de la modernidad*, Op. Cit., 47

¹⁵ HEGEL, G.W.F. *Escritos de juventud*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, 220

¹⁶ *Ibid.*, 219

y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza...* la poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: *la maestra de la humanidad*".¹⁷

El romanticismo, con su expresividad subjetiva del sí mismo, erigiéndose de esa manera en maestra de la humanidad, "representó una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental y fue conciente por completo de su papel histórico".¹⁸ En Alemania originalmente fue un movimiento revolucionario, en tanto que en el resto de Europa se pasó de una posición conservadora y monárquica a una liberal.¹⁹ Aún cuando ha sido calificado por algunos, desde Goethe, como enfermizo. Su menosprecio de la razón, su lirismo ebrio y su acentuado individualismo casi expresan una actitud de miedo a las circunstancias del momento, cuando se había consolidado el modelo revolucionario francés, la revolución democrático liberal. Su nostalgia del pasado griego, su utopía e inconciencia, su fantástica alucinación por la naturaleza y la ilusión de un modelo esteticista de vida es una manera literaria de suplantar la filosofía racionalista, o por lo menos de intentar igualarla, como el caso de las asombrosas correspondencias entre Hegel y Hölderlin, que no se pueden reducir a simples coincidencias de formación. Las lágrimas, los éxtasis y los desmayos del romanticismo, ligados a la artificiosidad y retórica aristocrática, son un documento imponderable de la ascendencia antiburguesa del romanticismo. Novalis, Von Kleist, Chateaubriand, De Maistre, Puschkin y otros pertenecen a nobles familias y defienden los gustos de la aristocracia.²⁰ El teatro vio la aparición, gracias al romanticismo, de nuevas formas como la comedia musical (el *vaudeville*), el drama sentimental, el melodrama (que hoy, en la televisión sobre todo, ha tenido tantas ramificaciones como intenciones para adormilar a los pueblos que adolecen de bajos niveles de cultura) y la pantomima. Pero,

¹⁷ Ibid., 220

¹⁸ HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1983, 341

¹⁹ Ibid., 339

²⁰ Ibid., 355

donde, al parecer, se expresó en toda su plenitud fue en la música. “La música es el arte romántico por excelencia, y Chopin, el más romántico entre los románticos”.²¹ La burguesía crea sus salas de concierto, desplazando las orquestas de las salas de fiestas de los castillos y palacios. La música de cámara se traslada de los salones aristocráticos a los salones burgueses. El público menos exigente influye en las audiencias y empieza a sentirse atraído por Schubert y Schumann, por Chopin y Listz, y por la “coquetería manifiesta”²² de Berlioz y Wagner. Los poetas más populares no logran el triunfo de los grandes músicos del romanticismo (Weber, Chopin, Listz y Wagner).

En el campo de la pintura destaca Jean Antoine Gros, protegido de Josefina, quien exalta a Napoleón, en un ambiente de exotismo oriental, en su cuadro “Bonaparte visitando los apestados de Jaffa”. Pero el más grande pintor romántico es Eugène Delacroix (1793-1863), quien con la “Libertad guiando al pueblo”, “pintado en 1830, como un bello canto romántico a la revolución, es un auténtico símbolo de los ideales que animaban a la ardiente juventud de la primera mitad del siglo XIX”²³, y “Las matanzas de Quíos” (1824), que es un cántico a la independencia griega bajo la dominación turca (que como motivo también había originado a “Hiperión o el ermita en Grecia”). Theodore Géricault pintó, en 1819, “La balsa de la Medusa”, que es una vehemente representación romántica de la agonía y muerte de los naufragos. En Inglaterra se destaca John Constable, quien pintó los reflejos y cambios atmosféricos de un paisaje rural idílico en “Dedham Mill, Essex”, simbolizando el desplazamiento de ambientes cortesanos hacia lo natural y sencillo. En España, se suelen clasificar las últimas pinturas y grabados de Francisco de Goya como pertenecientes al romanticismo, pero un representante auténtico es Antonio María Esquivel y, entre otros, Leonardo Alensa, quien ridiculizó la moda romántica del suicidio por amor, ofreciendo la imagen

²¹ Ibid., 408

²² Ibid., 410

de “la España negra”²⁴; técnicamente está ligado a la influencia de Velásquez y Goya, al igual que Eugenio Lucas. Toda la pintura romántica europea tiene por referente la consolidación de la revolución democrático liberal, preserva la tensión entre razón y sentimiento, con un cierto arrebató interior y religioso, se conmueve frente al dolor propio y ajeno; y gusta del exotismo, el amor, el riesgo, la aventura, la irracionalidad y el sueño.

El movimiento romántico cautivó la producción literaria, musical, pictórica y poética de finales del siglo XVIII, hasta mediados del siglo XIX – habiendo sido precedido por el movimiento literario “Sturm und Drang” (tormenta y pasión) de Lenz y Herder (1760-1770), que conservó la expresividad en contraposición a la mimesis y enfatizó la afirmación de la individualidad personal y colectiva -, provocando la primera gran crisis de la modernidad, que había apostado por una sociedad y colectividad racionales, y no solamente englobó a autores alemanes sino también de los principales países europeos y aún de Estados Unidos. Allí se incluyen los hermanos Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher y el propio Schelling (el círculo de Jena del primer romanticismo alemán), pero también Coleridge, Kleist, Victor Hugo, Emerson, Edgar Allan Poe, Madame de Staël, Chateaubriand, Leopardi, Manzoni y los españoles Jovellanos, José Gómez Hermosilla, Larra y Espronceda. “En efecto, la revolución filosófica y estética alemana hace nacer lo que será la base de la teoría de la literatura en toda Europa a partir de finales del siglo XVIII, aunque en esa revolución hay unas intuiciones y conceptos que no serán desarrollados por el romanticismo”.²⁵ De todas maneras, al parecer, según algunos autores, “el romanticismo abarca un período dentro del que nosotros estamos todavía viviendo”.²⁶ En ruptura con la subjetividad iniciada por

²³ DE AZCARATE RISTORI, JOSÉ MARÍA Y OTROS. *Historia del arte*, Madrid, Anaya, 1980, 718

²⁴ *Ibid.*, 726

²⁵ ASENSI PÉREZ, MANUEL. *Op. Cit.*, 388

²⁶ *Ibid.* 390

Descartes, Rousseau y Kant, se modifica, en la teoría estética, el concepto clásico de mimesis o representación por el de expresión, que significa, ante todo, “exteriorizar lo que un hombre tiene dentro de su alma”.²⁷ La fórmula que identifica poesía y expresión de afectos se continúa en el siglo XX, y es “la base de la concepción de la poesía de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño y de la tradición estilística”.²⁸ Repercute, pues, hasta la generación poética española del 27, donde se inscribe Alonso; Sainte-Beuve, a quien dirige su temprana crítica Proust (“Contre Sainte-Beuve”) y tiene que ver con las concepciones del genio literario, reducido a su espontaneidad e inspiración.

Si la primera idea del romanticismo es la representación de *sí mismo*, según se aprecia en los escritos de juventud de Hegel, según Taylor - y “la novela es la historia interna de un hombre”, según la definición que hace suya Friedrich Schlegel²⁹ – ello se debe a que la impronta subjetivista del sí mismo de Rousseau no logró que su voz interior se desprendiera de su anhelo de voluntad general, y es el expresivismo romántico el que da el paso hacia una ética de la naturaleza, que clama desde el interior. Pero “Rousseau ensancha inmensamente el alcance de la voz interior. Ahora es posible saber desde dentro, desde los impulsos de nuestro ser, qué es lo que la naturaleza marca como significativo. Y nuestra felicidad definitiva es vivir en conformidad con esa voz, o sea, ser enteramente nosotros mismos”.³⁰ Contra el énfasis en el racionalismo, la tradición y la armonía, se llega a afirmar, con los románticos, los derechos del individuo, la imaginación y el sentimiento. Lo que rescata el romanticismo es “la noción de una voz o pulsión interior; la idea de que la verdad se halla en nosotros, y en particular en los

²⁷ Ibid. 395

²⁸ Ibid. 395

²⁹ MÜNSTER, REINHOLD. *Introducción a SCHLEGEL, FRIEDRICH. Lucinde*, Valencia, Natán, 1987, I

³⁰ TAYLOR, CHARLES. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 1996, 382

sentimientos”.³¹ La voz del propio yo es el impulso que liga la interioridad a la naturaleza, pues el yo tiene un carácter natural, que se abre al mundo desde su propia autodeterminación y libertad. Por tanto, la vida buena, entendida en una dimensión expresiva debe estar abierta al impulso de lo natural, sin constituir un yo escindido de ella.

Como un yo no escindido, hemos visto la naturaleza en las transgresiones de Sade, sin tender por ello a la vida buena. Por el contrario, la sensación de unicidad con la humanidad, que el joven Hegel, Hölderlin y Schelling experimentaban, y el goce ante el espectáculo de la naturaleza inmediata, son decisivas para definir la vida buena desplegada estéticamente. Al romanticismo le había precedido la novela sentimental, disolviendo la distinción entre lo ético y lo estético. De ahí proviene también tanto la voz interna que reclama la bondad como los sentimientos que la acompañan. “Si nuestro acceso a la naturaleza es a través de una voz o impulso interior, entonces sólo mediante la articulación de lo que encontramos dentro de nosotros lograremos conocer plenamente dicha naturaleza...su realización, en cada uno de nosotros es también una forma de expresión”.³² Esto es claro, sobre todo, en Hölderlin. Esta noción de expresión del romanticismo es la que marca “el giro expresivista”³³ de la teoría estética. La expresión se libera así de su referente en la representación y rompe, anticipadamente, la ecuación entre expresión y representación, que más tarde Dilthey pretendió formular.

Cuando la poesía se vuelve a erigir como *maestra de la humanidad*, en el romanticismo, como quería el joven Hegel, “la teoría expresivista del arte recibe una significación crucialmente humana, e incluso cósmica, al ser asumida por la concepción expresivista de la humanidad y la naturaleza”.³⁴ Con la cual se mostraría en ruptura Proust, al

³¹ Ibid., 389

³² Ibid., 395

³³ Ibid., 389

³⁴ Ibid., 398

desligarse del expresivismo romántico, en su immanencia puramente formal, así como de la imagen del artista como dios creador, adivino o vidente; pues, Proust sólo se nos presenta como un mediador, un narratorio, que nos descubre los secretos de la construcción poética, desvelando el mundo aristocrático y burgués, para dejar al descubierto la desnuda belleza de la escritura narrativa. La identidad expresiva que exploró temáticamente, en toda su obra, es el paradigma del sujeto postexpresivista moderno, situándose más allá del romanticismo y la Ilustración como engaño.

La identidad expresiva romántica se define, en Hegel, como un reencuentro de sí mismo en la soledad: “el hombre está siempre sólo, aun cuando ha configurado, para sí mismo, su propia naturaleza en forma de representación habiendo convertido la misma en compañera suya, gozándose en ellas”.³⁵ En la época moderna, se ha desterrado al hombre a un mundo interior, que le exige el esfuerzo de la negatividad del mundo existente, para reencontrarse así mismo y lograr el goce de la existencia, más allá de las contingencias de la formalidad legal, que no logran penetrar la interioridad humana. De esta manera, la superación de la realidad no se realiza con una violencia que se ejerce contra sí mismo, ni contra la “violencia que se sufre desde el exterior”.³⁶ El impulso y el entusiasmo de quien se encuentra encadenado es un momento de la subjetividad, en que se pierde para sí misma, y que sólo es posible recuperarla “en las determinaciones olvidadas que, [sin embargo,] no habían muerto”.³⁷ Es decir, que sólo recurriendo a la memoria de nuestra libertad pasada, es posible liberarse de las cadenas de la opresión presente, cuando la suerte nos lleva a ser víctimas de la violencia de lo negativo, que se manifiesta en la exterioridad del mundo. El sentimiento de la contradicción entre nuestra naturaleza libre - que se gesta como un movimiento de la autonomía de la libertad - y la vida realmente existente exige, por necesidad interna, por un clamor de

³⁵ HEGEL. *Escritos de juventud*, Op.Cit., 391

³⁶ *Ibid.*, 391

nuestro yo, la superación de la contradicción. “El sentimiento de la contradicción entre la naturaleza y la vida existente es la necesidad de que sea superada esta contradicción”.³⁸ Se requiere un momento negativo de la vida existente para que la misma pierda su poder y el revestimiento de su dignidad, para que florezca el sentimiento de reconciliación con la subjetividad íntima y natural, libre de sus determinaciones sociales. De esta manera, la identidad expresiva romántica, que se manifiesta en la concepción mitopoiética hegeliana, aparece en cuanto momento negativo de superación de las determinaciones sociales. El concepto primordial de la identidad de sí mismo precede lo social, por la exigencia sin barreras de la libertad interior.

Si se da el sufrimiento de los hombres es por que proviene justamente de esa falta de repliegue de la interioridad, que se doblega frente a la transformación de la propiedad de las cosas en lo absoluto, impulsado, sí, “por el soplo de una vida mejor”³⁹, pero que termina siendo un “régimen árido de vida mental”⁴⁰, al abrigo de la representación del destino ineluctable expresado por algunos poetas. De los impulsos naturales de la subjetividad, que entran en contradicción con la vida existente, ocasionando el sufrimiento en los sentimientos íntimos, surge lo positivo de lo existente, que siendo una negación de la naturaleza, conserva su verdad en la legalidad del deber ser del derecho. Con lo cual se quiere decir que, el derecho reviste un carácter universal, que no desdice la inclinación natural del hombre a vivir su intimidad. Es claro que la sociedad moderna del siglo XX ha preservado el espacio del monoteísmo del corazón y del politeísmo de la imaginación, que, en el fuero íntimo de la subjetividad, va dejando que las alternativas de nuestras acciones no se vean regidas estrictamente por el canon

³⁷ Ibid., 392

³⁸ Ibid., 392

³⁹ Ibid., 392

⁴⁰ Ibid., 392

racional de la funcionalidad sistémica. Pues todavía se podría decir con Antonio Machado⁴¹:

*“¡Oh fe del meditando!
¡Oh fe después del pensar!
Sólo si viene un corazón al mundo
Reboza el vaso humano y se hincha el mar.”*

Si ello es así, si las palpitaciones del corazón tienen un espacio en el mundo moderno, sin desdecir de la razón que sirve guía y traspasa los conjuntos institucionales de la acción, pero inquietando románticamente la razón del colectivismo triunfante, creemos que es conveniente detenerse un poco en el concepto que Hegel tiene del amor.

“El amor excluye todas las oposiciones; no es entendimiento, cuyas relaciones siempre toleran que la multiplicidad siga siendo multiplicidad, y cuyas uniones son oposiciones. No es razón que opone su determinación a lo determinado en general; no es nada limitador, nada limitado, nada finito”.⁴² El amor es el impulso sentimental y natural insaciado de la infinita insaciabilidad, que no reconoce fronteras en la determinación de lo natural; y que no se manifiesta más que unilateralmente, negando toda multiplicidad, puesto que sólo se reconoce como único irreductible. Esa unicidad se plasma en la diversidad de los sentimientos y en la totalidad de lo diverso. “En el amor, esta totalidad no está abarcada en cuanto suma de muchas [individualidades] particulares separadas”.⁴³ Es decir, que la particularidad del amor es inconcebible como manifestación de una amor fraternal, que nos abarque a todos, puesto que su interioridad no se siente limitada por el contexto donde se despliega. En la vida su realización sólo se localiza en el otro individual, que se proyecta como su doble, en cuanto repite las características afectivas de sí mismo en el otro; y por tanto sólo concuerda como una unidad que en sí misma es concordante con la del otro. “En él la vida se reencuentra

⁴¹ MACHADO, ANTONIO. *Proverbios y cantares*, Madrid, Meteu Cromo S.A., 2003, 18

⁴² HEGEL. *Escritos Op. Cit.*, 262

como una duplicación y como unidad concordante de sí misma”.⁴⁴ El impulso natural de la unión con el otro le lleva a una unión completa y desarrollada, que absorbe, contiene y niega la separación con el otro, y el mismo mundo. Es ese el carácter de su infinitud. El amor pone entre paréntesis el mundo, puesto que cancela toda posibilidad de reflexión sobre su propio contenido, y niega aún la objetividad del mundo que se le opone como su otro yo. “El amor cancela la reflexión en una ausencia completa de objetividades, quitándole a lo opuesto todo su carácter ajeno. Así la vida se reencuentra así misma sin carencia alguna. En el amor lo separado subsiste todavía, pero ya no como separado, sino como unido; y lo viviente siente a lo viviente”.⁴⁵ El mundo objetivo que se ofrece como lo opuesto a la identidad del sí mismo, que se expresa en el amor, de repente se encuentra completamente libre de su limitación, y , por tanto, en ese momento, no reconoce carencias en el discurrir de la vida. Ello no indica negar la separación con el mundo, sino buscar la reconciliación con él, en el trajín de la existencia, de tal suerte que la vida se reconoce en su esencialidad como lo diferenciado frente al ser objetivo del mundo, que solamente se contiene como experiencia pasada en el sentimiento vivo del amor. Por ello, dice Hegel que “a los amantes no se les adhiere materia; son una totalidad viviente”,⁴⁶ que se muestra, en la unicidad con el otro, como lo completamente independiente, que cobra vida en sí mismo. De esa unión constitutiva de una totalidad viviente, los lazos del amor sólo se desatan cuando uno de los miembros muere, sin que ello necesariamente signifique la ruptura de los afectos del amor, que se proyectan aún después de la muerte, como un deseo infinito que no se sacia en el otro. “Afirmer que los amantes tienen [cada cual] su independencia, sus

⁴³ Ibid., 262

⁴⁴ Ibid., 262

⁴⁵ Ibid., 263

⁴⁶ Ibid., 263

principios propios de vida significa afirmar únicamente que pueden morir”.⁴⁷ Pero el amor trasciende la muerte en su finitud, por que “tiende a unificar lo mortal mismo, a hacerlo inmortal”.⁴⁸ De la misma manera que el amante se niega a reconocer la separación con el otro, se indigna ante lo que separa y lo desconoce, aún sea la propia muerte de la amada. “El amor se indigna ante lo que continúa separado, ante una propiedad. Esta irritación del amor a causa de la individualidad es el pudor”.⁴⁹ El amor consiste en la apropiación del otro para sí mismo, negándole así su propia libertad; de ahí que la reacción más frecuente, frente a esta pérdida de sí, sea el pudor. Pero, este pudor no se debe entender como una manifestación de la libertad que lucha por conservar su independencia, sino como entrega de la propia individualidad, sin que medie ningún control racional; y por ello no soporta sino las agresiones provenientes de la libre entrega al otro, y rechaza cualquier agresión provocada por la hostilidad no mediada por el sentimiento de co-pertenencia del corazón. La entrega a la propiedad de otro, que hace de sí mismo el enamorado, no le produce vergüenza por aquejar esta característica de imperfección humana. Tampoco el amante que recibe el amor de otro no siente que le esté menospreciando, por cuanto que él hace lo mismo en la correspondencia de la entrega. “El amante que recibe no se hace más rico por ello que el otro; se enriquece sin duda, pero no más que el otro. Igualmente, el amante que da no se hace más pobre; dando al otro ha aumentado sus propios tesoros de idéntica manera. (Julia en *Romeo y Julieta*: ‘cuanto más doy, tanto más tengo,...’).”⁵⁰ La riqueza, que no se agota, ni minimiza, en la entrega hacia el otro, se multiplica así en la riqueza de la vida, la cual provee su sentido del intercambio de pensamientos de los enamorados, de las posibilidades de variación de las vivencias y de las infinitas posibilidades de

⁴⁷ Ibid., 263

⁴⁸ Ibid., 263

⁴⁹ Ibid., 263

⁵⁰ Ibid., 264

vivencia, las cuales se unifican y se vuelcan hacia lo múltiple de la naturaleza, encontrando así una fuente inagotable del amor, que alimenta la propia vida. “Lo que es lo más íntimo y propio se unifica en el contacto, en el palparse hasta la inconciencia, hasta la cancelación de toda distinción”.⁵¹ Lo otro de sí mismo desaparece en el acto íntimo del amor, provocando un arrebato, un vértigo, unas sacudidas de incontrolables desmesuras, que nos arroja al vacío esplendoroso de la unión física con la amada, reconstituyendo lo sublime inseparable de la fuente inagotable de la vida. De esta manera se rompen los lazos de la vida y de la muerte, puesto que a ésta se la cancela de toda distinción frente a la vida, al igual que la dominación que pueda albergar el otro en su intención desmedida de anular nuestra propia individualidad. El amor se muestra como un momento pasajero, alimentado por el soplo infinito de nuestra existencia.

El joven Hegel tipifica el signo del amor como un signo inconfundible de los dramas modernos, con su permanente redefinición de la identidad expresiva y sobre el cual se nuclea buena parte de la producción estética de hoy, en una época en que la cultura alemana se volcó hacia el interior del hombre, como una tendencia espiritual bajo la influencia de Rousseau;⁵² y cuyas obras “han conquistado valor literario permanente, después de las obras de Goethe y Jean Paul, el *Sternbald* de Tieck, el *Ofterdingen* de Novalis y el *Hiperión* de Hölderlin”⁵³.

El tema de Hölderlin es el de un héroe que se identifica con el todo de la naturaleza, que anhela la libertad del pueblo y que, finalmente, se siente obligado a replegarse en su propia interioridad poética y su pensamiento. La novela empieza con el anhelo de Hiperión de libertar al pueblo griego de la opresión de los turcos, encontrando en Alabanda un maestro que le aconseja el camino de la realización de ideales humanitarios, a través de la acción guerrera. Después de una identificación amistosa con

⁵¹ Ibid., 264

⁵² DILTHEY, WILHELM. *Vida y poesía*, México, FCE, 1978, 369

él surgen incomprensiones, que hacen que Hiperión rompa sus lazos de amistad. Cuando lo hace encuentra a una diosa de encarnación humana, Diotima, que le esclarece sobre la misión heroica en el mundo. La búsqueda de un mundo mejor y más bello le arroja a la aventura, para descubrir finalmente que tras los ideales de Alabanda hay motivos oscuros de bandidismo social, y que el pueblo griego, a quien supuestamente va a liberar, no le merece su sacrificio. Otras peripecias le alejan de su amada Diotima, y ésta, decepcionada por la separación, decide inmolarsse para entregarse simbólicamente, a través de la naturaleza, que guarda sus cenizas. También Hiperión había intentado el suicidio, pero lo rescata su amigo. Finalmente decide, después de la decepción de la sociedad y de los ideales libertarios, vivir apartado del mundo en unión con su amada. Pero ya aquella ha ejecutado su fatídica decisión. Solitario, se repliega en su propia interioridad, identificándose con la naturaleza.

Hölderlin reconocía en Hegel su “genio tutelar”⁵⁴ y lo unía a él el reconocimiento de la naturaleza como lo irresistible. Criticaba a Fichte, de quien fue discípulo, el que su “ Yo absoluto no tiene objeto; de otro modo no encerraría toda la realidad”.⁵⁵ Reclamaba “la necesidad de vivir por lo menos algún tiempo”⁵⁶ para sí mismo (a los veintitrés años, en 1793, salió del seminario de Tubinga; enloqueció en 1805 y murió en 1843). Creó la novela filosófica que se desarrolló como si fuera un poema lírico, que más tarde inspiraría el *Zarathustra* de Nietzsche. En donde reluce un cierto panteísmo, que termina destruyendo la fuerza del protagonista. Buscaba renovar la grandeza griega, destacando los elementos heroicos. Alabanda simboliza una amistad a la cual se entrega de manera ilimitada Hiperión, con el peligro de precipitarse “sobre las rocas cortantes

⁵³Ibid., 369

⁵⁴ HEGEL, *Escritos*, Op. Cit., 49

⁵⁵ Ibid., 57

⁵⁶ Ibid., 57

en el abismo profundo”,⁵⁷ sin pretender semejarse “a los listos y a los razonadores, a los bárbaros y a los ingeniosos, y tan lleno de esperanza, tan lleno sólo de la espera de una vida más hermosa...”⁵⁸. Pero sin delegar las esperanzas futuras de una vida mejor en el Estado, pues, según Hölderlin, “siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno”.⁵⁹ Negándose, así, a imponer por la fuerza una forma concreta de vida, en donde lo que se pretende es un llamado a la marcha de la humanidad, por el sendero de una vida luminosa que no destruya brutalmente “el jardín de nuestro amor”⁶⁰; y en donde la razón cede, para que el hombre pueda escapar a sus cadenas: “sí, deberíais absteneros de convertir en ley vuestra sabiduría, pues obedeceros sería el fin del mundo”⁶¹.

Así surge la poesía como expresión de la muerte, que se vivifica en la llama de la poesía, puesto que de lo que se trata es de afirmar la identidad expresiva, desde el mismo lenguaje poético: “el fuego asciende en alegres figuras desde la oscura cuna donde duerme, y su llama se eleva y cae, y se quiebra y vuelve a retorcerse alegremente, hasta que su sustancia se consume... así sucede con nosotros. Ésta es la quintaesencia de todo lo que los sabios nos cuentan...”⁶². Y de una manera que recupera la apelación a los dioses del pasado, agrega: “debéis desaparecer si esa fe no vuelve como un cometa de lejanos cielos”⁶³. Se requiere salir del vacío infinito que produce la nada, ya que cuando se contempla la vida sólo se descubre la nada. Mejor: se requiere superar el valor existencial que ella provoca, porque los mismos dioses predicán a los mortales: “aquí arriba no hay nada!”⁶⁴. Pero el conflicto mayor, según Dilthey, es por “el ansia de una

⁵⁷ HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1998, 52

⁵⁸ *Ibid.*, 47

⁵⁹ *Ibid.*, 54

⁶⁰ *Ibid.*, 60

⁶¹ *Ibid.*, 64

⁶² *Ibid.*, 66

⁶³ *Ibid.*, 66

⁶⁴ *Ibid.*, 71

humanidad más alta”,⁶⁵ que no encuentra sosiego en el individuo atormentado y agitado, que precisamente capacita para esa búsqueda, que se constituye en el conflicto principal que se manifiesta en la novela.

Solo es posible liberarse del tormento del amor en la entrega a la naturaleza, que como experiencia íntima es la más profunda del romanticismo de Hölderlin, distanciándose así del signo del amor hegeliano. Ésta unión con la naturaleza está impregnada de la separación del mundo social, con lo cual sólo germina la poesía.⁶⁶ El hombre se mueve en la contradicción entre las fuerzas individuales que lo impelen a la naturaleza - que tiene un valor infinito - y su existencia individual, marcada por el sino trágico de lo limitado y atormentador, en el entorno de otras existencias individuales,⁶⁷ como dice Dilthey.

Pero Dilthey no logra esclarecer suficientemente la “afinidad verdaderamente asombrosa”⁶⁸ que existe entre Hegel y Hölderlin, puesto que sitúa la afinidad en una época anterior a la publicación de la novela de Hölderlin, cuando lo cierto es que el *Hiperión* fue publicado en 1797, es decir, en el mismo año en que Hegel escribió la primera versión de su fragmento “El amor y la propiedad”. Con todo, establece la particular relación entre la concepción hegeliana del uno y el todo y la novela ya terminada. Cuando *Hiperión* le dice a Diotima: “es imposible, y mi vida más profunda rehúsa este pensamiento, que nos perdamos uno de otro. Recorreré los astros durante milenios, adoptaré todas las formas, todos los lenguajes de la vida, para volver a encontrarte una sola vez. Pero pienso que lo que es semejante no tarda en encontrarse”.⁶⁹ Es evidente que se están expresando poéticamente las palabras de Hegel a cerca del amor y la muerte, en donde los amantes son una totalidad viviente, que sólo

⁶⁵ DILTHEY. *Vida y poesía*, Op. Cit., 375

⁶⁶ *Ibid.*, 376

⁶⁷ *Ibid.*, 377

⁶⁸ *Ibid.*, 379

se desata cuando uno de los dos muere, pero que proyecta el sentimiento aún después de la muerte, como un deseo infinito que no se sacia en el otro. Igualmente, cuando Diotima dice a Hiperión: “¡pero sigue tu marcha! Yo te sigo. Incluso creo que si fueses capaz de odiarme, te imitaría también en esto y me esforzaría por odiarte y que así nuestras almas siguieran siendo iguales; y esto no es una vana exageración, Hiperión”;⁷⁰ allí también resuenan las palabras de Hegel a cerca del amor como manifestación de la unicidad con el otro y como apropiación del otro para sí mismo, negándole la propia posibilidad de la libertad. Es la entrega a la propiedad de otro que hace de sí el enamorado y que no le produce vergüenza. De la misma manera, cuando Hiperión le grita a Diotima: “¡todos para uno y uno para todos! Hay un fuego alegre en estas palabras, que llega siempre a mis hombres como un mandamiento divino”;⁷¹ es el todo del uno, la totalidad aislada de la identidad corporal que se reencuentra en el uno. Es una lucha de entrega absoluta, pero que, además, recuerda el uno y el todo como problema del yo, que Kant y Fichte le reclamaban a Hölderlin su esclarecimiento; pero que tiene una relación con la filosofía que llevaba del yo al todo, y de éste al uno, como tema de la filosofía de Schelling y Hegel, y que remite simbólicamente a la unidad esplendorosa de la unión física con la amada de que habla Hegel como “cancelación de toda distinción”. Y que reconoce en el amor su unilateralidad, negando toda multiplicidad, puesto que sólo se ve así mismo como una relación de un único irreducible. También es claro que cuando Hiperión reconoce, derrotado en su soledad, que “el hombre no puede cambiar nada, y la luz de la vida viene y se va a su antojo!”;⁷² es porque, en su carácter de infinitud, el amor se ve a sí mismo perviviendo en el otro, como lo quiere Hegel, poniendo el mundo entre paréntesis: el mundo objetivo que se

⁶⁹ HÖLDERLIN. Op. Cit.,166

⁷⁰ Ibid., 157

⁷¹ Ibid., 153

⁷² Ibid., 204

expresa como lo opuesto a la identidad del sí mismo como otro de la relación amorosa.. Finalmente, cuando Hiperión le dice a Belarmino: “¡que doblen las campanas por todas las virtudes! Yo te escucho a ti, a ti, amor, el canto de tu corazón, y encuentro en ti la vida inmortal mientras todo se consume y marchita”,⁷³ es porque ya no queda esperanza en estos tiempos de penuria, y en donde sólo, como dice Hegel, persiste la riqueza del amor que se multiplica en la riqueza de la vida, aún cuando ésta se realiza en el otro individual.

Como se sabe, Hegel clasificó el romanticismo como el último y tercer estadio del arte, después del arte simbólico y clásico, que se manifiesta sobretudo en la pintura, la música y la poesía; pregonó la muerte del arte, que se auto-trasciende, en cuanto suprema aspiración del espíritu. Sin embargo, la muerte del arte, que se plasmaría con el romanticismo, entraña una paradoja, ya que la auto-trascendencia no significa la extinción de todo arte superior, puesto que Hegel se siente vinculado a la actualidad de su época, a los tiempos nuevos, que constituyen al arte, en su historicidad, como parte esencial de cada época y cada sociedad en concreto.⁷⁴ De su parte, Hölderlin no se siente ligado a las contingencias del tiempo actual, de lo cotidiano, pues dos años mas tarde de su publicación del Hiperión, en 1797, en el relato epistolar poetizado, *Emilia en vísperas de su boda*, Emilia le dice a Armenion:⁷⁵

*“no pertenezco a lo cotidiano; es otra cosa
lo que amo; inmortal es lo que tu eres”*

Lo que busca Emilia con insistencia es la aspiración a esa inmortalidad, que se expresa en lo bello, que se encarna en la identidad de Armenion, de la misma manera que

⁷³ Ibid., 98

⁷⁴ WELLEK, RENÉ. *Historia de la crítica moderna (1750-1950).El romanticismo*, Madrid, Gredos,1973, 360

⁷⁵ HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Emilia en vísperas de su boda*, Madrid, Ediciones Hiperión,1999, 85.
« Dem Täglichen gehör ich nicht ; es ist / Ein anders,was ich lieb’ ; unsterblich / Ist was du bist .». Ibid., 84

Hiperion lo había visto en la identidad de Diotima, tal como lo señala Anacleto Ferrer⁷⁶

Bello es el amor, pues eleva a lo inmortal, como lo había dicho el joven Hegel.

De esta manera, vemos que, por primera vez en la historia de la filosofía racionalista moderna, se logra por parte de Hölderlin una derivación de la filosofía a la poesía (vale decir, en general, a la literatura). Más tarde el último Heidegger buscaría, una sustitución de la filosofía por la literatura, en sentido retórico, rastreando los caminos del pensar de otra manera, siguiendo la tradición inaugurada por Nietzsche, quien intentó la igualdad. Con ello queremos afirmar que hipotéticamente hay tres momentos de la relación entre filosofía y literatura, representados por Hölderlin, Nietzsche y Heidegger. Es precisamente Hölderlin y Rilke los motivos que configuran la intención de sustitución del último momento, a partir de la concepción heideggeriana del lenguaje como “la casa del ser”.⁷⁷

Sin embargo, en el giro del Ser hacia el habla, el “quién” del último Heidegger - es decir, la identidad expresiva -, se resuelve con la ayuda del lenguaje poético ciertamente, pero la solución no parece adecuada, puesto que, el paso de una “actividad teológica solitaria”⁷⁸ a la interacción social, si bien permite esclarecer algunos aspectos de los procesos de entendimiento, a través del lenguaje - tomando como referencia el lenguaje poético y caracterizando, a su vez, la identidad expresiva del poeta y, en fin, respondiendo a la pregunta “¿Y para qué poetas?” (“*Wozu Dichter*”, publicado en 1950) -, ese “quién” del Ser-ahí “erradamente vuelve a llevar al terreno de un sujeto que constituye al mundo del Ser-en-el-mundo mediante el proyecto auténtico de sus posibilidades de ser. Pues el mundo de la vida en el que está inserta la existencia humana no viene generado en modo alguno por los esfuerzos existenciales de un Ser-ahí que subrepticamente asuma el puesto de la subjetividad trascendental. El mundo de la

⁷⁶ Ibid., 119

⁷⁷ HEIDEGGER, MARTIN. *Caminos del Bosque (Holzwege)*, Madrid, Alianza, 1998, 231

vida pende, por así decirlo, de las estructuras de la intersubjetividad lingüística y se mantiene a través del mismo medio en que los sujetos capaces de lenguaje y acción se entienden entre sí acerca de algo en el mundo”.⁷⁹ Es decir, que el modelo expresivista de la poesía de que vale Heidegger permanece anclado en el Ser-ahí de su ontología – “es porque el lenguaje es la casa del ser, por lo que sólo llegamos a lo ente caminando permanentemente a través de esa casa”⁸⁰ -, sin que se traduzca a los procesos de comunicación lingüística, en donde, según Habermas, también se inscribiría pragmáticamente el lenguaje poético. Estamos de acuerdo con Habermas en cuanto a la relación del mundo de la vida y la intersubjetividad de que adolece Heidegger, pero la crítica de Habermas contiene una debilidad que ya ha sido explicada, a propósito del sentido de la expresión y mimesis en la teoría estética de Adorno, cuando aclaramos que la expresividad poética y artística no es pertinente para el lenguaje orientado al entendimiento, es decir, no se inscribe pragmáticamente en el contexto de interacción, donde se da la comunicación, pues la comunicación poética se cierra sobre sí misma: no tiene ningún vínculo ilocucionario.

La crítica de Habermas a Heidegger también recalca consecuencias desde un punto de vista político ya que, con esa solución de Heidegger sobre el Ser y el habla, se establece una “disponibilidad a la obediencia”,⁸¹ un sometimiento sumiso de la identidad al destino inmodificable, debido a que “la retórica del último Heidegger compensa la ausencia de contenidos proposicionales que el propio texto se niega a tener, con otra tarea: la de asistir a los destinatarios en el trato con potencias pseudosacras”⁸² Es evidente que los “contenidos proposicionales”, que reclama Habermas, al tenor de la sospecha y la denuncia, son los que devienen de una concepción de la justicia, la

⁷⁸ HABERMAS. *El discurso filosófico de la modernidad*, Op. Cit., 182

⁷⁹ *Ibid.*, 182

⁸⁰ HEIDEGGER. Op. Cit., 231

⁸¹ HABERMAS. Op. Cit., 173

libertad, la autonomía de la voluntad y lo que, al final de su obra, se denomina “democracia deliberativa”. Y en ello al parecer le asiste la verdad.

Veamos, pues, un aspecto central de la sustitución de la filosofía por la literatura, o por lo menos de su reencuentro y compaginación, en el camino de una desacostumbrada formulación del pensar mismo, tal como la propone Heidegger. He aquí, al respecto, una de las conclusiones de Heidegger: “Hölderlin es el precursor de los poetas en tiempos de penuria. Por eso, ningún poeta de esta época puede superarlo. Sin embargo, el precursor no se marcha hacia un futuro, sino que vuelve de él, de tal modo que sólo en el advenimiento de su palabra se hace presente el futuro. Cuanto más puro es ese advenimiento, tanto más presente será su permanencia”.⁸³ Los “tiempos de penuria” de Hölderlin son aquellos que vienen después de la muerte del último Dios, que es Cristo en cuanto encarnación del esplendor divino. Con estas afirmaciones, Heidegger participa de una teología, que se sobrecoge por la muerte de Dios, se autoafirma en la desprotección y considera lo eterno como algo caduco y “retirado al vacío de un ahora sin ilusión”,⁸⁴ en donde la identidad expresiva de los poetas se resuelve en un “para qué”, en lugar de un “qué son”. Es decir, Heidegger resuelve la identidad expresiva y narrativa del poeta en su finalidad, pero no en su mismidad. Tiene pues una concepción de la identidad como finalidad al resolver la pregunta “¿Y para qué poetas?”.

Desde el punto de vista de la consumación de la metafísica occidental, después de Nietzsche, Heidegger recomienda “aprender a escuchar el decir de estos poetas, suponiendo que no nos engañemos al pasar de largo por delante de ese tiempo que - cobijándolo- oculta al ser, desde el momento en que calculamos el tiempo únicamente a partir de lo ente...”⁸⁵. Debemos, pues, aprender en el retorno a la morada del ser, a lo

⁸² Ibid., 173

⁸³ HEIDEGGER.Op. Cit., 238

⁸⁴ Ibid., 238

⁸⁵ Ibid., 202

primigenio, a lo consumado, que sólo el canto del poeta celebra, exaltando el misterio del sufrimiento. El poeta está subsumido en los tiempos de penuria cuando falta el develamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor, en donde se entrecruzan el poetizar y el pensar. Abriéndose la identidad expresiva del poeta al mundo, es decir, colocándose ante él, desde nuestra condición humana – no animal- de poder realizar esa apertura de mundo – que es el espacio implícito de la temporalidad del ser, es decir, la espacialidad a donde se abre la exaltada interioridad del sí mismo de la identidad, en cuanto percepción ilimitada y ausencia de límites -, que nos arroja al riesgo de nuestro oscuro deseo, puesto que nos situamos por fuera de esa naturaleza que sólo ofrece su posibilidad de percepción ilimitada en las tinieblas de su oscuridad, y que sólo arroja como resultado la objetivación técnica de su dominio y utilización racional. En donde “el hombre pierde su mismidad en la producción ilimitada... se encuentra amenazado en un sentido esencial”.⁸⁶ Lo cual exige que el reconocimiento de sí mismo, y del otro, se haga a partir del ser - y no a partir de su participación en los procesos de comunicación - , desde fuera de la producción técnica, pues “lo que amenaza al hombre en su esencia es la opinión de que la producción técnica pone al mundo en orden”.⁸⁷ Este peligro, esta amenaza de la producción técnica, sólo puede solventarse en el advenimiento de la salvación, que, según Rilke y Hölderlin, está en el destino insustituible y en el significado de la poesía, que es donde se arriesga el recinto, el “templum”, del ser, que es el lenguaje y su expresividad poética. De esta manera la desprotección frente al mundo se revierte y reinvierte en protección y seguridad. Pero ello es una autoimposición que nos separa de la objetivación técnica, que se manifiesta como negación permanente de la vida, que es la propia muerte. Quiénes son, pues, los poetas, si se localiza así su identidad expresiva, a partir de la interrogación de lo que elaboran

⁸⁶ Ibid., 218

⁸⁷ Ibid., 219

en tiempos de la existencia mundanal y profana, sino simplemente los que, bajo una autoimposición intencional, recurren a la expresividad de la interioridad exaltada de la conciencia, que no es más que “lo interno y lo invisible del ámbito del corazón... donde el hombre se siente inclinado a amar a los antepasados, los muertos, la infancia, los que aún están por venir”.⁸⁸ Tal como lo dice Rilke: por muy extendida que se encuentre la existencia mundanal y profana, que adolece de la presencia de los ángeles de la poesía, “la dimensión profunda de nuestro interior, que ni siquiera precisa la generosa espaciosidad del universo para ser casi interminable en sí”,⁸⁹ es incomparablemente mayor en cuanto espacialidad interior del mundo que la exterioridad del ser. Sin embargo, Heidegger pretende establecer una “balanza” – metáfora de Rilke-, que restablece el equilibrio entre el interior exaltado del corazón, o sentimiento, y la razón, descuidando, así, el énfasis que desde Hölderlin se da a contracorriente de la modernidad, cuando dice: “¡Oh, sí! El hombre es un Dios cuando sueña y mendigo cuando reflexiona”,⁹⁰ que es la solución romántica a la crisis de la tradición del racionalismo occidental, que, en cuanto sana crítica, depurada de sus rezagos enfermizos, cuando menos nos debe inquietar.

Por la relación estrecha que guarda con la filosofía vale la pena mencionar también a “*Lucinde*”(1799) de Friedrich Schlegel, quien destaca el carácter universal y progresivo de la subjetividad romántica, dentro de una concepción de existencia estética, o identidad expresiva, que busca la liberación del Eros, participando de una individualidad desesperada y dislocada, que propone la destrucción de la razón bajo el modelo de una vida fragmentaria, que fractura el tiempo en la crónica de la identidad y critica algunas convenciones sociales, rescatando la pereza, el ingenio, el egoísmo, la fememenidad, y en donde se siente y se disfruta del goce de la vida. En la que es

⁸⁸ Ibid., 227

⁸⁹ Citado por HEIDEGGER. Ibid., 228

calificada como la primera novela moderna, se llama a “imitar y completar el más hermoso caos de elevadas armonías y placeres interesantes”,⁹¹ en “la situación más bella en este mundo más bello”,⁹² a través de “la sensualidad más desenfrenada hasta la espiritualidad más espiritual”,⁹³ que tipifica a este mundo como “el único mundo verdadero, indivisible, sin nombre, infinito, para todo nuestro eterno ser y vivir”.⁹⁴ Lo cual concuerda con la concepción de Hölderlin del hombre que “no soporta más que por instantes la plenitud divina”.⁹⁵ Para hacer resplandecer “la noche del futuro con claro brillo”.⁹⁶ Que busca ante todo “la perfección interior”,⁹⁷ en la autocomplacencia, la cálida armonía y “el completo cáliz floral del placer”,⁹⁸ al rechazar “la mojigatería (un vicio en el cual nunca puedo pensar sin una cierta rabia interior)”.⁹⁹ Bajo estas condiciones discursivas es que Schlegel reclama que “sólo con serenidad y mansedumbre, en el sagrado silencio de la auténtica pasividad puede uno recordar todo su yo y contemplar el mundo y la vida”.¹⁰⁰ Es decir, que la crónica del yo se reconstruye en la reflexión serena del pensar y poetizar, pues el simple hablar es secundario en las artes y las ciencias, pero ese yo prepara el camino de su fractura, puesto que puede albergar otros yos,¹⁰¹ debido a que “la sociedad es un caos que sólo se puede formar y llevar a la armonía por medio del ingenio”,¹⁰² vale decir, a través de la afirmación de la existencia estética, que empieza por despreciar el mundo y se siente orgulloso de esa actitud – el personaje Julius, un pintor, “despreciaba el mundo y todo, y estaba

⁹⁰ HÖLDERLIN. *Hiperión*, Op. Cit., 26

⁹¹ SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Lucinde*, Valencia, Natán, 1987, 8

⁹² *Ibid.*, 8

⁹³ *Ibid.*, 10

⁹⁴ *Ibid.*, 11

⁹⁵ HÖLDERLIN, FRIEDRICH. *Poesía completa, tomo II*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1984, 69

⁹⁶ SCHLEGEL. Op. Cit., 11

⁹⁷ *Ibid.*, 15

⁹⁸ *Ibid.*, 27

⁹⁹ *Ibid.*, 28

¹⁰⁰ *Ibid.*, 33

¹⁰¹ *Ibid.*, 35

¹⁰² *Ibid.*, 45

orgulloso de ello”¹⁰³ y “se le convirtió también su vida en obra de arte sin que realmente percibiera cómo”¹⁰⁴ -, solucionando así el “enigma de su existencia”.¹⁰⁵ Albergando, también, la insaciabilidad del amor, pues “sin esta insaciabilidad no hay amor”,¹⁰⁶ como en el deseo insaciado de Hegel.

La identidad expresiva, en Schlegel, se define de acuerdo con una metafísica del ser, que concibe la muerte como algo bello y dulce, en cuanto que nuestra existencia está formada libremente y tiende a su “plena floración”,¹⁰⁷ al “añorar su disolución y libertad y contemplar alegremente el pensamiento del retorno como un sol mañanero de la esperanza”.¹⁰⁸ Así se expresa Julius, en una carta dirigida a su amada Lucinde: “ambos somos uno, y sólo así se convierte el ser humano en ser humano y en él mismo por completo, aun cuando se vea y se *represente poéticamente* también como centro del todo y espíritu del mundo”.¹⁰⁹ La representación poética de la identidad surge de ese nosotros, para manifestar expresivamente contenidos internos de acuerdo con una concepción de “la belleza de lo indeterminado”,¹¹⁰ que la concibe como precedera y pasajera, “como la auténtica tormenta y el auténtico entusiasmo”.¹¹¹ “Lo determinado y lo indeterminado y toda la plenitud de sus relaciones determinadas e indeterminadas es lo uno y el todo, es lo más extraño y sin embargo lo más sencillo, lo más sencillo y sin embargo lo más alto”,¹¹² pues se acerca a lo infinito. La identidad expresiva es ante todo

¹⁰³ Ibid., 62

¹⁰⁴ Ibid., 74

¹⁰⁵ Ibid., 74

¹⁰⁶ Ibid., 84

¹⁰⁷ Ibid., 95

¹⁰⁸ Ibid., 95

¹⁰⁹ Ibid., 95 (subrayado mío)

¹¹⁰ Ibid., 98

¹¹¹ Ibid., 98

¹¹² Ibid., 98

“sensibilidad ingeniosa”,¹¹³ que aspira a lo incondicional, profundizando en la individualidad, en una especie de “autolimitación magnánima y bella sobriedad”.¹¹⁴

5. EL MITO DE LA INTERIORIDAD (II): AUTOCONOCIMIENTO, ANALÍTICA DEL SÍ MISMO Y AUTODETERMINACIÓN

Acabamos de ver cuales son las consecuencias de valerse del modelo expresivista sin salirse de la filosofía de la reflexión, considerando de un lado la genealogía del relato identidad como cuidado de sí, en sentido gnoseológico, y de otro lado, la identidad expresiva tal como se ofrece en la exaltación romántica de la interioridad, sin romper la igualdad entre identidad personal y subjetividad, tal como se presenta en la filosofía de la conciencia. Ahora se trata de ver, no cómo se exterioriza la subjetividad en objetivaciones artísticas sino, de qué manera se nos ofrece la unidad de las vivencias, como un contenido existencial (identidad subjetiva), que aparece en el medio de un mundo vital referido a cosas. En este sentido, el concepto de autoconocimiento, que se había expresado como contenido del saber, cambia hacia un nuevo significado que se podría sintetizar con la expresión “yo sé que yo”, que significa autoconciencia, pero que está contenido en la misma conciencia. De este modo veremos cómo la conciencia se convierte en conciencia de sí, y ésta a su vez se reconvierte en conciencia de algo, o sea en autoconciencia. Pero, con ello, no habremos resuelto el problema de la identidad personal, que evidentemente es muy diferente de la autoconciencia. Sin embargo, habremos ganado el terreno para ubicar la identidad, que se define libremente como

¹¹³ Ibid., 99

¹¹⁴ Ibid., 99

ideal, desde el punto de vista de una conciencia que, además de saber de sí, se autodetermina.

De otro lado, la igualdad que se establece en la auto-posición del Yo, que quiere ser autoconciencia, remite a un yo, que desde un punto de vista lógico, no puede ser posible como igualdad sostenible, sino simplemente como relato de identidad: el Yo proposicional se autodetermina a través del relato de sí mismo.

Todos estos interrogantes nos conducen a plantearnos si, a lo mejor, no sería conveniente poner como condición de la autoconciencia el autoconocimiento y autoafirmación de la identidad, que ya se encontraba en Hume (1). Por ello, someteré a un examen de consistencia la propuesta de Tugendhat de cuestionar, desde el punto de vista de la filosofía analítica, el concepto hegeliano y husserliano de autoconciencia, buscando simplemente el significado de la expresión (2). El resultado notoriamente satisfactorio de ésta incursión nos obligará a retomar el concepto subsiguiente de autodeterminación, que, para el caso de nuestra investigación, será redescrito en cuanto ideal del Yo, el cual acompaña normalmente el concepto de identidad moderna, sobretodo desde una perspectiva de prescripción ética ligada a la estética(3).

Se observará que, acorde con este plan de exposición, lo que buscamos es proseguir la indagación del sentido gnoseológico del concepto de identidad, tal como lo hemos encontrado en Foucault, y que, él dice, se puede proseguir incluso hasta Nietzsche, pasando por Hegel (la *épiméleia*, o cuidado de sí, es un principio que predomina en el pensamiento griego, helenístico, romano, cristiano y llega hasta Hegel). Se recordará, que ello nos remitió, en cuanto perspectiva de conjunto, al contexto expresivista romántico, que acompañó la filosofía del idealismo alemán. A partir de estos presupuestos pensamos que estamos mejor equipados para evaluar el concepto de autoconciencia y analizar, también, el paso a la autodeterminación.

5.1 AUTOCONOCIMIENTO Y ANALÍTICA DEL SÍ MISMO EN HUME Y STRAWSON

Es importante que en esta amplia perspectiva enfaticemos nuestro motivo particular que no es otro que encontrar, en el recorrido histórico de la filosofía, las huellas mismas del concepto de identidad. No se trata de recurrir al pasado histórico de la filosofía para comprender el presente – pues la historia de la filosofía no es la filosofía - sino de intentar esclarecer la actualidad de la filosofía, remitiéndonos a las secuencias de los sistemas del pasado. Ello es entender el presente para encontrar el significado del pasado. Donde siempre se podrá agregar algo y donde, además, es lícito pensar que no pueda arrojar muchas luces sobre el presente, sino lo contrario: el presente permite comprender el pasado; y lo comprendemos desde nuestra propia circunstancia vital, desde nuestro mundo y sus acontecimientos. No podemos situarnos alegremente como interlocutores válidos de nuestros antepasados, en un dialogo ficticio. Sólo nos queda la opción de analizar y describir el pasado con nuestros propios cánones de interpretación modernos, que, además, son reglas de fragmentación discursiva, después que hicieran crisis los grandes sistemas.

Un punto de crucial importancia es no perder de vista el origen cartesiano del concepto de identidad moderna que, sin embargo, como ya lo hemos sugerido, exhibe un vínculo con la naturaleza corpórea en general - que jugó un papel decisivo en la confirmación del sujeto trascendental kantiano -, que se nos ofrece abierto a las sugerencias de un yo empírico de que justamente carece la filosofía de Kant, cuando sólo se la ve como postulación de las condiciones subjetivas a priori de la sensibilidad y el entendimiento, factibles gracias al avance de la razón teórica de la ciencia. Y en el plano de la filosofía

práctica kantiana, reduciendo la autonomía de la voluntad a su actuar racional, pero con un formalismo moral que contiene abundantes sugerencias para comprender características relevantes de la identidad moderna, que, como ya se dijo, apoyándonos en Adorno y Horkheimer, no se puede restringir a una racionalidad que termina destruyéndose a sí misma, cuando se la radica en la funcionalidad sistémica como forma de opresión basada en el cálculo racional y en la matematización del mundo de la vida.

Por todo ello, conviene que para apreciar los contornos que separan y acercan al empirismo y la filosofía del idealismo alemán, hagamos una parada rápida en el concepto de identidad personal de Hume (1739) – en ruptura con el perfil ontológico y metafísico del yo cartesiano -, pues fue él uno de los primeros propulsores modernos de tal concepto que, a comienzos del siglo XVIII, ya plantea lo que Kant, el romanticismo y el hegelianismo irán a recabar con insistencia desde diferentes ángulos.

En la historia de la psicología, los principios de contigüidad, similitud, contraste y causalidad del asociacionismo van ligados al empirismo inglés¹¹⁵ (Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, Hartley, James y John Mill). David Hume es conocido precisamente como un filósofo que da prioridad a las impresiones frente a las ideas, al explicar la asociación de ideas.¹¹⁶ Según él, si definimos la causalidad como un objeto precedente a otro, cuyo enlace se establece en la imaginación, es la idea del uno la que determina la idea del otro,¹¹⁷ con lo cual se reduce el principio de causalidad natural a la psicología de la asociación. Este escepticismo de nuevo cuño, tan ampliamente comentado, representa el intento de sustituir la metafísica por la psicología, para erigirla, así, en la base de las demás ciencias, tal como lo había iniciado Locke y trató de culminarlo Hume de una “forma rigurosamente newtoniana”,¹¹⁸ en donde la identidad expresiva y moral - que

¹¹⁵ MARX y HILLIX. *Sistemas y teorías psicológicas contemporáneos*, Buenos Aires, Paidós, 1974, 127

¹¹⁶ SAHAKIAN, WILLIAM S. *Historia de la psicología*, México, Trillas, 1982, 73

¹¹⁷ *Ibid.*, 77

¹¹⁸ LEAHEY, THOMAS HARDY. *Historia de la psicología*, Madrid, Prentice Hall, 2000, 158

corresponde a las impresiones tranquilas de los sentimientos morales y estéticos de aprobación y desaprobación -, se deriva de una clasificación del contenido de la mente humana, que la ubica como originada en las percepciones, que originan tanto las impresiones como las ideas,¹¹⁹ y cuya asociación es una forma de atracción. Específicamente, en relación con nuestro tema, “lo relevante es que Hume no niega la existencia de un yo, sino que niega el conocimiento de un yo simple e idéntico”.¹²⁰ “No existe impresión de un yo sustancial, pero sí impresión de un yo invariable e inidéntico”.¹²¹ “Somos siempre el mismo aunque no lo mismo”.¹²²

Al preguntarse sobre el origen de “la creencia en la unidad de la persona”,¹²³ Penelhum afirma, con Hume, que no somos más que una “colección de diferentes percepciones”,¹²⁴ aún cuando ello parezca un acertijo de simplicidad. El Yo como una sucesión de ideas e impresiones de las cuales tenemos conciencia y memoria se refiere, no a una idea metafísica del ego puro, sino a la secuencia de percepciones a través de las cuales se supone proveído el principio de unidad de la persona. Esta concepción humana de la identidad personal es “a lo cual muchos filósofos han llamado el Yo empírico”.¹²⁵ Sin embargo, éste *self* empírico (sí mismo, diferente, desde luego, del *self-regard* o respeto de sí mismo) se puede correlacionar con la inmediatez de lo real en la conciencia de la percepción del idealismo alemán, con el saber empírico de la conciencia corriente.

Tal cual lo enfatiza Penelhum, la unidad del yo es una ficción en la concepción de Hume de la identidad personal. Lo cual parece una doctrina radical no suficientemente

¹¹⁹ Ibid., 159

¹²⁰ MONTES FUENTES, M^a. JOSÉ. *La identidad personal en D. Hume*, Madrid, Editorial de la UCM, 1991, 99

¹²¹ Ibid., 102

¹²² Ibid., 103

¹²³ PENELHUM, TERENCE. *Self-identity and self-regard*, in: RORTY, AMÉLIE O. *The Identities of persons*, Berkeley, University of California Press, 1976, 253

¹²⁴ Ibid., 254

¹²⁵ Ibid., 255 : « to what many philosophers have called the empirical self »

justificada. Ello no impide establecer e introducir la distinción en la identidad personal, según Penelhum, entre identidad personal concerniente al pensamiento e imaginación y la identidad personal concerniente a la vida emocional, en donde se juegan las pasiones; la identidad como saber de sí en el pensamiento y la imaginación, en sentido gnoseológico, es diferente de la identidad personal, expresiva y afectiva. Lo cual es pertinente para evaluar la idea del *self* en nuestra vida emocional, en nuestro criticismo moral y en la acción racional con arreglo a fines y valores. No obstante, el psicologismo de Hume es en todo momento deliberado para trasladar la sicología a un lenguaje conceptual, cometiendo así un anacronismo. De esta manera, cuando Hume nos habla del papel que la idea del yo juega en las pasiones lo entiende como un rol causal. Hay dos lugares donde ese papel del yo es causalmente prominente: en la génesis de las pasiones indirectas de orgullo y humildad, y en el mecanismo de simpatía.¹²⁶ La causa que genera el orgullo o el amor se correlaciona con la idea del sí mismo, en cuanto se refiere a otra persona (en cuyo caso aparece el amor de sí).

Según Hume, hay que dudar de que somos concientes íntimamente y en todo momento de lo que llamamos nuestro yo. Este sólo aparecería como una idea que se forja de acuerdo con el desenvolvimiento de nuestra vida emocional. No tenemos una percepción y autoconocimiento de nuestro yo en la continuidad de la existencia, pues ello es contrario a la experiencia, ya puesto que “no existe ninguna impresión constante e invariable”,¹²⁷ en la actividad cognoscitiva. Así, pues, la idea del yo en cuanto impresión invariable, a través de todo el curso vital, no es ninguna idea de unidad constante. No existe una unidad de la persona corroborada por la experiencia, sino simplemente una creencia de dicha unidad, que nos hacemos a espaldas de ella. Si esta hipótesis es cierta, todas las percepciones particulares “son diferentes, distinguibles y

¹²⁶ Ibid., 257

¹²⁷ HUME, DAVID. *Tratado de la naturaleza humana*, México, Porrúa, 1977, 163

separables entre sí y pueden ser consideradas separadamente, pueden existir separadamente y no necesitan de nada para fundamentar su existencia”.¹²⁸ Por tanto, la manera como las percepciones separables permanecen en el yo y se enlazan con él entraña una dificultad, que concierne a un principio dentro de mí, que no permite percibir algo simple y continuo. “El espíritu es una especie de teatro donde varias percepciones aparecen sucesivamente, pasan, vuelven a pasar, se deslizan y se mezclan en una infinita variedad de posturas y situaciones. Propiamente hablando, no existe simplicidad en ellas en un momento ni identidad en diferentes, aún cuando podamos sentir la tendencia natural a imaginarnos esta simplicidad e identidad”.¹²⁹ Lo que hay es una colección de diferentes percepciones, que se modifica permanentemente de acuerdo con el fluir de la corriente vital y la experiencia. Pero, en ningún momento, ofrecen una unidad sintética de la percepción, que nos haga presagiar que existe un sujeto cognoscente, que tiene la función de establecer en un momento dado su identidad en una unidad invariable. El *autoconocimiento* por parte de un yo que se sobrepone a todas las experiencias de la percepción parece, así, una invención ficticia – de la identidad imaginaria -, que le acuerda a las funciones del pensar y la representación una existencia separada, es decir, diferenciada de los propios contenidos de la percepción. Lo que produce la inclinación a atribuir identidad a estas percepciones, que se suceden en la corriente vital y que nos hacen suponer que poseemos una “existencia invariable e ininterrumpida a través de todo el curso de nuestras vidas”,¹³⁰ es justamente la identidad personal en dos diversos sentidos: como referida a nuestro pensamiento e imaginación, o *autoconocimiento*, y en cuanto tiene que ver con nuestras pasiones y “al interés que tenemos por nosotros mismos”,¹³¹ cifrado en el respeto, o sea la *autoafirmación*, que

¹²⁸ Ibid., 163

¹²⁹ Ibid., 164

¹³⁰ Ibid., 164

¹³¹ Ibid., 164

desde luego, tiene relación con los asuntos propios de la naturaleza humana en relación con la acción emotiva.

La identidad personal, o autoconocimiento, referida al pensamiento e imaginación tiene, según Hume, una analogía¹³² con la identidad que atribuimos a las plantas y animales. Es evidente que esta analogía parte de una igualdad formal, que establece la diferencia entre lo que somos y lo que no somos, de acuerdo con los ordenes de clasificación natural entre reino animal, vegetal, mineral, protocistas, etc. De acuerdo con esta analogía, Hume concibe la identidad como la idea invariable de nosotros mismos, cuando nos percibimos como objetos diferenciados, que poseemos una identidad diferente a la de las plantas y animales. Hume define, pues, la identidad personal de este modo: se trata de “una idea distinta de un objeto que permanece invariable e ininterrumpido a través de las supuestas variaciones del tiempo”.¹³³ La identidad personal es, sencillamente, una idea de algo invariable, inmodificable, que no se interrumpe de acuerdo con las distintas experiencias que hace en relación con el mundo, en el discurrir del tiempo. La invariabilidad de este objeto parece pues salirse de la característica de todos los objetos de percepción, que se modifican y alteran permanentemente en una variedad infinita de posturas y situaciones.

Hay, también, una idea que se forja de acuerdo con varios objetos que aparecen sucesivamente y se enlazan entre sí, configurando una íntima relación, que nos la ofrece la noción de lo diverso de la independencia de la percepción, entrelazada “como sino existiese ninguna clase de relación con los objetos”.¹³⁴

Estas dos ideas de identidad como autoconocimiento de sí presentan objetos relacionados entre sí, en una sucesión temporal que debemos distinguir, puesto que constituyen dos maneras diferentes de concebir la misma clase de identidad. La primera

¹³² Ibid., 164

¹³³ Ibid., 164

no parece satisfacer demasiado las experiencias de la percepción, cuya característica es la variabilidad y constancia. Y la segunda trata los objetos en la relación que ellos establecen en sus enlaces igualmente variables. Esta noción de identidad como autoconocimiento parece la más adecuada a la experiencia del conocer.

Sin embargo, la invariabilidad puede estar relacionada para cierto tipo de objetos que tienen que ver con la pasiones y el sentimiento, identidad como autoafirmación, que sólo se muestran como invariables mientras pasan a otro momento de modificación, ya que la observación nos dice que sólo son invariables como *uno continuo inmodificado* aquella sucesión de objetos enlazados de acuerdo con su semejanza, continuidad y causalidad; que dan la idea de que algo no ha cambiado, cuando en realidad se trata de diversas percepciones separadas de acuerdo con el momento de la percepción. Por ello, Hume advierte que “nuestro asunto capital, pues, debe ser probar que todos los objetos a los que atribuimos identidad, sin que estos sean invariables e ininterrumpidos son aquellos que están formados de una sucesión de objetos relacionados”.¹³⁵

Como se ve, Hume pasa alternativamente del autoconocimiento a la autoafirmación de la identidad personal – y a la identidad en sentido formal- de acuerdo con su interés de demostrar lo endeble de la idea de un yo, que corrientemente se ofrecía de manera poco clara e inteligible, según su versión. Por ello, Hume afirma que “un cambio en una parte considerable de un cuerpo destruye su identidad...”,¹³⁶ con lo cual se quiere decir que, la confirmación de la variabilidad del yo difuso, se puede remitir a la comparación con la corporeidad, diferenciándolo de ésta. Se introduce, así, en la explicación, un criterio psicológico: el cuerpo que cambia es percibido por un sí mismo, que repite el acto de mismidad muy frecuentemente, y que, por lo tanto, es ipseidad, puesto que percibe la identidad del cuerpo en diversos momentos no idénticos para el cuerpo. Según él,

¹³⁴ Ibid., 164

¹³⁵ Ibid., 166

cuando no aceptamos los cambios que se dan en los cuerpos es porque le atribuimos una percepción continua a una existencia continua, que da por consecuencia la consideración de la identidad del objeto, cuando, en verdad, su variabilidad radica en los modos de percepción.

En definitiva, Hume reconoce la identidad de las cosas pero no la del yo, en cuanto la reduce a los modos variables de percepción, que se modifican permanentemente, y tienden a no diferenciar, la particularidad del yo que percibe de la corporeidad de lo percibido, pero, sin dar el paso, Hume, a la unidad sintética de la percepción, como función del yo idéntico, en su relación con el mundo objetivo y el mundo de la vida. Por este camino – por este “método de razonamiento”,¹³⁷ dice Hume - es que llega a la conclusión de que “la identidad que atribuimos al espíritu humano es tan sólo ficticia y del mismo género de la que adscribimos a los cuerpos vegetales o animales”.¹³⁸ La idea de identidad personal como autoconocimiento es una cualidad de la unión de las ideas en la imaginación, cuando pensamos acerca de ellas, es decir, no pertenece al ámbito de la percepción en cuanto referida a la experiencia. Es, pues, un producto de nuestra capacidad judicativa que se imagina un objeto no tangible en la realidad, que “procede totalmente del progreso suave y no interrumpido del pensamiento a lo largo de la serie de las ideas enlazadas”.¹³⁹ La identidad personal proviene de los enlaces del entendimiento, que la imaginación sitúa independientemente por encima de ellos. Es algo así como un ente metafísico ficticio, la intuición de que algo está por encima o en el suelo de los objetos del pensamiento, diferente a ellos mismos, que permite el enlace de ideas que provienen de la experiencia de la percepción. De acuerdo con este punto de vista, la única objeción que restaría, según Hume, sería la de explicar cuáles tipos de

¹³⁶ Ibid., 166

¹³⁷ Ibid., 168

¹³⁸ Ibid., 168

¹³⁹ Ibid., 168

relaciones se producen en el progreso suave y continuo de nuestro pensamiento, sino existe un yo propiamente empírico, sino un yo ficticio.

La explicación es muy fácil: la memoria como facultad psicológica de nuestra naturaleza humana es la que permite el surgimiento de las imágenes de las percepciones pasadas; la memoria es, por tanto la que descubre y constituye la identidad personal como autoconocimiento, y contribuye a su conformación, bajo las relaciones de semejanza, continuidad y causalidad que establece entre las percepciones. El principio de causalidad es el que permite los diversos tipos de relaciones, que se establecen entre las percepciones y, en cuanto a la persona - que es la depositaria de la memoria en donde reside la identidad de ella -, “la misma persona puede del mismo modo variar su carácter y disposición lo mismo que sus impresiones e ideas sin perder su identidad”.¹⁴⁰ Lo que no cambia es la capacidad de desplegar relaciones de causalidad para establecer el enlace de las percepciones. Esto en relación con la identidad de autoconocimiento, en el sentido del pensamiento y la imaginación.

En relación con la ley del corazón, en relación con la identidad de autoafirmación, sentimental y de respeto a sí mismo (*self-regard*), que se conecta con la vida emotiva, pero es la imaginación – y no la memoria- la que mueve a trazar influencias de distintas percepciones, alejadas en el tiempo, que movidas por la pasión provocan nuestros dolores y placeres, removiendo y reviviendo el pasado, y prefigurando el futuro. Desde este punto de vista, la memoria de las situaciones pasadas se muestra sólo como la fuente de nuestra identidad personal, sentimental y afectiva, pero es la imaginación la que moldea esta memoria. Pero, es evidente que la memoria no es la única fuente de la identidad personal, como lo afirma Hume, pues en cuanto criterio psicológico se debería acompañar del carácter, que precisamente designa las características constantes y

¹⁴⁰ Ibid., 169

decisorias del comportamiento y la personalidad, que condicionan la acción individual y social.

En conclusión, dice Hume: la “identidad depende de las relaciones de las ideas, y estas relaciones producen la identidad por medio de una transición fácil que ocasionan”.¹⁴¹ Es decir, que Hume privilegia la identidad cognoscitiva frente a la identidad de las pasiones, la ley de la razón frente a la ley del corazón, y considera que cuando se tratan cuestiones sutiles referidas a los dos tipos de identidad – autoconocimiento y autoafirmación - se tiende a convertir las dificultades gramaticales de la solución en dificultades filosóficas. Esa es precisamente la orientación que adoptó Tugendhad, al adelantar una crítica de la autoconciencia y la autodeterminación, en Hegel y Husserl, de lo cual nos ocuparemos seguidamente, en el próximo capítulo.

No sobra agregar, que según la apreciación de Ricoeur, sólo se encuentra, inicialmente, en la discusión de Hume, un modelo de identidad, que es el de la mismidad (*sameness*), que él quiere refutar.¹⁴² Entonces, es válida la pregunta de si, el sí mismo que se niega como yo, no se presupone como algo dado en la negación, lo cual es una paradoja, que lleva a la pregunta “¿y no suponía Hume el sí que no buscaba?”.¹⁴³ Hume es “*alguien* que confiesa no encontrar otra cosa que un dato privado de ipseidad; *alguien* que penetra en sí mismo, busca y declara no haber encontrado nada”.¹⁴⁴

De otra parte, el criterio corporal, al cual vimos que recurre Hume, no es extraño a la identidad como ipseidad “en la medida en que la pertenencia de mi cuerpo a mí mismo constituye el testimonio más pleno a favor de la irreductibilidad de la ipseidad a la mismidad”.¹⁴⁵ Pero, por muy idéntico a sí mismo que permanezca el cuerpo, de todas maneras este criterio corporal se afronta con un criterio psicológico, que lo percibe

¹⁴¹ Ibid., 170

¹⁴² RICOEUR, PAUL *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996, 123

¹⁴³ Ibid., 124

¹⁴⁴ Ibid., 124

como invariable, en diversos momentos, vale decir, es percibido por un sí mismo que es ipseidad. Luego la ipseidad, en la cual insiste tanto Hume, requiere para su propia demostración de la mismidad como ipseidad.

En la misma línea de demostración que recurre al criterio corporal, para negar la identidad del sí mismo, se encuentra la analítica del lenguaje ordinario de Peter F. Strawson, quien considera que justamente “era la entidad correspondiente a este ilusorio concepto primario de la conciencia pura, la sustancia ego, la que Hume estaba buscando, o fingiendo irónicamente buscar, cuando miraba dentro de sí mismo y se quejaba de que nunca podía descubrirse sin una percepción y de que nunca podía descubrir cosa alguna excepto la percepción. Más seriamente... era ésta la entidad cuyo principio de unidad buscó en vano Hume, confesándose perplejo y derrotado”.¹⁴⁶ Pues bien: la negación del sujeto, del sí mismo, que hace Strawson, debería explicar el proceso corporal por el cual se niega. Pero esto es decir cómo pensamos desde el punto de vista meramente corporal, lo cual se sale del terreno de la psicología y la filosofía para adentrarse en el de la neurociencia. Pero, aún aquí, se puede afirmar la existencia del yo, esquivando la metafísica, en concreto la imagen metafísico-religiosa de la desencarnación, que pregona la meta religiosa ortodoxa de la “supervivencia desencarnada”¹⁴⁷ - que preocupa a Strawson -, tal cual lo hace el científico colombiano de la Academia de la Ciencia de los Estados Unidos, Rodolfo R. Llinás. Según él, el yo es un estado mental particular, “ un complejo ‘vector *eigen*’ (el valor de sí mismo)”.¹⁴⁸ Su principio de unidad no proviene de algo tangible, pues tan sólo es “un estado mental particular, una entidad abstracta generada, a la cual llamamos el ‘yo’ o el ‘sí

¹⁴⁵ Ibid., 125

¹⁴⁶ STRAWSON, PETER F. *Individuos*, Madrid, Taurus, 1989, 105

¹⁴⁷ Ibid., 118

¹⁴⁸ LLINÁS, RODOLFO R. *El cerebro y el mito del yo*, Barcelona, Belacqua, 2003, 149

mismo”¹⁴⁹ Desde este punto de vista, la conciencia y la naturaleza de la subjetividad se explican de acuerdo con las reglas de la fisiología celular, que permiten entender la manera como el cuerpo interioriza “los componentes fraccionados del mundo externo”,¹⁵⁰ y realiza la síntesis en una estructura simple y global que representa la realidad. La especialización de las neuronas representa un pequeñísimo fragmento de realidad. Así, los fotorreceptores y los mecano-receptores traducen la energía electromagnética y mecánica en patrones de actividad neuronal. Lo que hace el sistema nervioso central (SNC) es inventarse unas estructuras de semántica intrínseca, que traducen las cualidades secundarias de los sentidos.¹⁵¹ “Mediante esta semántica, el cerebro contextualiza internamente la información sensorial para interactuar con el mundo externo de una manera predictiva... el ‘sí mismo’ no se diferencia fundamentalmente de las cualidades secundarias de los sentidos; el ‘sí mismo’ es una invención de la semántica intrínseca del SNC. Existe dentro del sistema cerrado del SNC como un polo de atracción, un remolino cuya única existencia real es la que le imparte el ímpetu común de partes dispersas. Es un organizador de percepciones derivadas intrínseca y extrínsecamente: es también el telar en el que se teje la relación entre el organismo y la representación interna del mundo externo”¹⁵²

Contrariamente a la neurofisiología, la analítica del sí mismo había tornado problemática la noción del yo, desde 1959, cuando P.F. Strawson aportó un concepto de persona, que se distanciaba de lo que se podía construir a partir de Kant, la pragmática del lenguaje de Austin y las perspectivas del segundo Wittgenstein. Para Strawson, normalmente cada cual distingue el sí mismo de los estados del sí mismo, así como distingue también lo que no es él mismo, o lo que no es un estado de sí mismo.

¹⁴⁹ Ibid., 148-149

¹⁵⁰ Ibid., 129

¹⁵¹ Ibid., 150

¹⁵² Ibid., 150

Esta distinción lleva a lo que él denomina - cuando se analizan las condiciones y el modo como se cumple la misma distinción y la manera como se la hace y porque se la hace - “la cuestión del solipsismo”.¹⁵³ Para plantear esta cuestión desde el punto de vista de la filosofía analítica, Strawson recurre a un esquema conceptual que considera los cuerpos materiales como factibles de identificarse y reidentificarse sin referencia a otros tipos de categorías que los de su pertenencia, es decir, a particulares básicos. Justamente en el lenguaje corriente se encuentran expresiones, que por el uso referencial denotan que se habla de nosotros mismos, como algunas de las cosas, o estados de cosas, que ordinariamente nos adscribimos. Estas son muy variadas, pues pueden ser acciones, intenciones, pensamientos, sentimientos, percepciones, recuerdos y sensaciones; todas estas cosas, que nos adscribimos, no necesariamente se refieren exclusivamente a nosotros, sino que tienen también un significado para los cuerpos materiales. Con lo cual se quiere decir que, no deberíamos necesariamente incluir estos estados de cosas como propias de nosotros mismos, ya que tienen una semántica común con los cuerpos materiales. Es decir que, no hay una diferencia fundamental entre esos cuerpos y nuestra corporeidad, cuando se los identifica o reidentifica. La diferencia entre esos cuerpos y las personas está en el lenguaje ordinario. De allí proviene el dualismo de cuerpo y mente, que atribuye a la mente lo que sólo aparentemente no es del cuerpo.

Al parecer, según Strawson, el cuerpo no es un sujeto de experiencia sino un *objeto experimentable*: “lo que uno llama su cuerpo es, al menos, un cuerpo, una cosa material. Puede ser distinguido de los demás, identificado por medio de criterios físicos ordinarios y descrito en términos físico ordinarios”.¹⁵⁴ El objeto experimentable no es el mismo en cada caso, pues entraña la posibilidad de presentarse como un cuerpo diferente, en casos diferentes: “no entraña que el cuerpo haya de ser el mismo cuerpo en

¹⁵³ STRAWSON. *Individuos*, Op.Cit., 90

¹⁵⁴ *Ibid.*, 92

cada caso”.¹⁵⁵ Es decir que, la mismidad se convierte en ipseidad, anulando así la mismidad. Igual acontece en cuanto se es *objeto de experiencia*, en relación con la mismidad, ya que la percepción puede explicar el cuerpo como perteneciente a alguien, unas sensaciones, por ejemplo, se le acuerda a algún cuerpo, pero de ello no se deduce el concepto de sí mismo, no se pueden adscribir las experiencias sin más a un sujeto, no se requiere un sujeto de experiencia. Esas experiencias por sí solas no explican por qué se ha de hablar de ese cuerpo como mío, “no explican por qué las experiencias haya que inscribirlas a sujeto alguno”,¹⁵⁶ pues de lo que se trata es de adscribir “nuestros estados de conciencia a la misma cosa que ciertas características corporales”¹⁵⁷

Según Strawson, el argumentar por una doctrina del yo “sin sujeto”, es decir, por una doctrina “no posesiva” del yo¹⁵⁸ - que más parece un contrasentido, pues termina afirmando lo que supuestamente se quiere negar, ya que, al decir que hay un yo sin sujeto, se está partiendo de la afirmación del yo que lo contiene – tiene cierto sentido, cuando “el poseedor de las experiencias, es el cuerpo mismo”. Pero, lo que no se puede admitir, según Strawson, es la posibilidad de que el yo contenga, o posea, estados de sí mismo diferenciados, en relación con los cuerpos materiales, pues niega la particularidad de las experiencias individuales del sujeto. El yo no existe, no es “un propietario de experiencias”.¹⁵⁹ La creencia en el Ego “es una ilusión”¹⁶⁰, que “debe eliminarse por completo”.¹⁶¹ Lo que se llama yo no es más que un estado casualmente dependiente del estado de un cuerpo anterior.

¹⁵⁵ Ibid., 93

¹⁵⁶ Ibid., 96

¹⁵⁷ Ibid., 97

¹⁵⁸ Ibid., 97

¹⁵⁹ Ibid., 99

¹⁶⁰ Ibid., 99

¹⁶¹ Ibid., 99

Esta perspectiva descarta también el dualismo de dos sujetos, o mejor dicho de “dos tipos de sujeto”¹⁶², ya que no podemos afirmar que de un lado se encuentra el cuerpo como sujeto, y de otro lado se encuentra el yo como particular básico (persona), que no comprende estados de sí mismo. Pues esto es decir que podría haber dos usos del yo, o del sí mismo, y que sus estados denotan algo que se denota en uno, pero no se denota en el otro. Pero, además en este tipo de doctrinas sobre el yo no se ve claro cómo es que se alega una razón suficiente para acordarle al *nosotros* un sujeto de experiencia, que tenga igualmente un uso, como sí mismo, en cuanto sujeto. No parece razonable hablar de sí mismo, cuando nos valemos de expresiones adscriptivas que se refieren a otros. Cuando el uso del lenguaje demuestra la inconsistencia – de ir del yo al nosotros, o del yo al él – , debido a la imposibilidad de la “transferibilidad lógica de la posesión”¹⁶³, tal vez sea conveniente también recurrir a un método de verificación, que, desde luego, no puede ser igual para el caso de que hablemos de uno mismo y para el caso que hablemos de los demás. O mejor aun: cómo puede ser correcto hablar de adscribir un estado a sí mismo, si la acción de adscribir significa que se lo hace a otro. En todo caso, se trataría de inscribir a sí mismo, pero esto tampoco es posible debido a la dependencia causal del estado del cuerpo anterior. Es un error usar las expresiones adscriptivas “exactamente en el mismo sentido cuando el sujeto es otro que cuando el sujeto es uno mismo”.¹⁶⁴ Strawson tiene razón si se refiere a la simple locución de un sujeto en solitario, pero, miradas las cosas desde el punto de vista de la racionalidad comunicativa, los sujetos de la interlocución tienen que diferenciar el yo del él, pues uno mismo no es el otro, en el proceso de comunicación; sólo lo es en una fenomenología que no toma en cuenta los procesos de interacción mediados lingüísticamente. Igual pasa con la filosofía analítica, en este caso, pues según su decir, no se adscriben estados de conciencia así mismo,

¹⁶² Ibid., 100

¹⁶³ Ibid., 100

cuando se los adscribe a otros, en el proceso de comunicación, pues se requeriría diferenciar los propios estados de los de otros, para establecer una interpretación de ellos tendiente a la comunicación.

Según Strawson, no hay diferencia radical entre cuerpo y experiencia. Los cuerpos son objetos de experiencia. Por tanto, se debe rechazar el concepto de persona como un concepto primitivo, que parte de una diferencia que no existe. “La primitividad del concepto de persona”¹⁶⁵ radica en la adscripción de predicados de estados de conciencia y características corpóreas a entidades diferentes, que, sin embargo, son “igualmente aplicables a un solo individuo”.¹⁶⁶ No reconoce Strawson la característica de la persona de ser un sujeto de experiencia, cuya diferencia fundamental con los cuerpos es precisamente el ser sujetos capaces de lenguaje y acción, que actúan autónomamente y que tienen una aptitud de expresión libre. Que se valen también del lenguaje para referirse a sí mismo de manera reflexiva, y que, por tanto, se atribuyen a sí mismo estados físicos, que se inscriben en el mundo físico, pero que traza la diferencia entre dos géneros de sujeto: un sujeto de experiencia narrativa y expresiva, y el mismo que es un sujeto de atributos corpóreos, que son justamente los “dos géneros de sujeto”¹⁶⁷, que Strawson niega.

En conclusión, el concepto de persona tiene un significado referencial, porque se es una persona – un particular de base - entre otras, pero que es un particular de base como cualquier cuerpo. “No habría cuestión de adscribir nuestros propios estados de conciencia, o experiencias, a cosa alguna, a no ser que también adscribiéramos, o estuviéramos dispuestos a, y fuéramos capaces de, adscribir estados de conciencia, o experiencias, a otras entidades individuales del mismo tipo lógico que la cosa a la que

¹⁶⁴ Ibid., 102

¹⁶⁵ Ibid., 104

¹⁶⁶ Ibid., 104

¹⁶⁷ Ibid., 105

adscribimos nuestros propios estados de conciencia. La condición para reputarse a uno mismo como sujeto de esos predicados es que uno repunte también a los demás como sujetos de esos predicados. La condición, a su vez, para que esto sea posible es que uno pueda distinguir entre sí, diferenciar o identificar, diferentes sujetos de esos predicados, es decir, diferentes individuos del tipo en cuestión. La condición, a su vez, para que esto sea posible es que los individuos en cuestión, incluido uno mismo, sean de un cierto tipo único: a saber, de un tipo tal que a cada individuo de este tipo le han de ser adscritos, o adscribibles, *tanto* estados de conciencia *como* características corpóreas”.¹⁶⁸ Sólo cabría agregar que Strawson se acoge al punto de vista del observador, no del participante en la comunicación, que sitúa la identidad de la persona en cuanto cuerpo con características físicas y por tanto aduce “que los sentimientos pueden ser sentidos pero no observados y que la conducta puede ser observada pero no sentida”.¹⁶⁹ Por ejemplo, no es posible observar la depresión de otros sino atenemos estrictamente a “la *estructura* del lenguaje en el que hablamos de depresión”,¹⁷⁰ pues solo podemos observar la depresión que tiene una x persona, pero no podemos sentir la depresión de x. No obstante, se supone que Strawson sabe que el lenguaje no solamente es estructura sino vehículo de comunicación de los sentimientos y que, por tanto, uno puede identificarse con la depresión de otros, sentirla de esa manera. Por lo mismo, en relación con la construcción social de la identidad, a pesar de que somos un cuerpo entre otros, una x en el conjunto de otras x, no debemos, sin embargo, albergar la “fantasía de la absorción total en el grupo”,¹⁷¹ pues esto sucede solamente algunas veces, debido a la particularidad del comportamiento individual.

¹⁶⁸ Ibid., 106-107

¹⁶⁹ Ibid., 111

¹⁷⁰ Ibid., 111

¹⁷¹ Ibid., 116

Hemos dicho que “la supervivencia desencarnada” parece poco atractiva a esta analítica del sí mismo. Si embargo, el misticismo de la identidad expresiva se presenta como una supervivencia a través de la obra, que cobra, así, independencia y autonomía, al no requerir de la presencia corporal en el discurrir de la temporalidad. Tal como lo dice André Maurois, a propósito de Proust: “en último análisis, la única forma de eternidad en la que cree sin reservas es la de la obra de arte. No porque no sea perecedera, ya que sabemos bien que vendrá un día en que un planeta enfriado nadie leerá a Homero, Bergotte ni Proust”.¹⁷²

5.2 HEGEL Y LA ANALÍTICA DEL SÍ MISMO EN TUGENDHAT

Seguidamente, nuestro interés será hacer una confrontación entre la dialéctica de la autoconciencia y la semántica formal, haciendo referencia, a su vez, a la crítica que esbozó George Santayana, lo que él mismo califica como el error de la filosofía alemana. Pensamos que esta discusión es decisiva para ubicar el concepto de identidad, en el contexto de su reactualización, en la reflexión sobre la autoconciencia, como saber de sí.

Apoyándonos en Tugendhat, vamos a tratar de descifrar el sentido y las posibilidades de la filosofía lingüístico-analítica en este punto. Es decir, que no entenderemos la filosofía como ontología sino como semántica formal. No trataremos del ser sino del decir, o mejor del significado del decir. El método aplicado será el del análisis del lenguaje,

¹⁷² MAUROIS, ANDRÉ. *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1958, 179

vale decir, una explicación de conceptos por medio del análisis de las reglas de uso de las palabras.

La interpretación y crítica lingüístico-analítica la orienta Tugendhat a los conceptos centrales de la fenomenología de Hegel y Husserl, es decir, a los conceptos de conciencia, autoconciencia y razón (1979), tal como lo hará más tarde (1992) con los conceptos de ser, verdad y acción, en discusión, principalmente, con la obra de Aristóteles, Heidegger, Gadamer y Habermas. En el caso de Santayana tomaremos en consideración el curioso libro sobre lo que él llamó “el egotismo”. Según él, en la filosofía del idealismo alemán se llegó a un momento en el cual incluso la autoconciencia limita el curso del universo: “limita incluso ese curso único a la experiencia presente en un punto: la de la autoconciencia más intensa y comprensiva”¹¹⁰

A pesar de la huella, ya poco perceptible, que la obra de Hegel ha ido acusando desde el fin del siglo XIX, tal vez unida a su dificultad y complejidad, Tugendhat se propone preguntar sobre su relevancia actual, ateniéndose a la filosofía de la conciencia, o reflexión sobre la conciencia, con sus *selbst*, ya se entiendan estos como impresiones o percepciones del yo, punto de vista del sujeto, o saber de sí mismo que se presenta como “ principio práctico supremo”, perdiendo, así, su vigencia.

Según Tugendhat, no se puede abordar a Hegel desde una interpretación inmanente, es decir, desde la inmanencia misma de la filosofía hegeliana - tal cual lo intentamos a propósito de su conexión con Holderlin -, en lo cual coincide de cierta manera con Santayana, que nos permita seguir los momentos y pasos de la reflexión en su despliegue de manera directa, porque:

1. Hegel nos lleva a un “callejón sin salida” al cuestionar el concepto de autoconciencia de Fichte, presentado en la “Doctrina de la Ciencia”, al situarlo en una estructura social

¹¹⁰ SANTAYANA, JORGE. *El egotismo en la filosofía alemana*, Buenos Aires, Ediciones Iman, 1942, 45

e interactiva, y postularlo como hilo conductor de su concepto de razón, deformando, así, el comportamiento racional consigo mismo, es decir, la comprensión de sí mismo desde la razón; la autopoición idéntica del yo como condición de todo tipo de reflexión; el atenerse a los dictámenes de la propia razón subjetiva antes que a la autoridad de otros.

2. En la descripción del fenómeno de la autoconciencia Fichte y Hegel llegan a paradojas insolubles, debido a las premisas inapropiadas y los medios categoriales de que se valen. Las premisas en que se basaron Fichte y Hegel fueron cuestionadas por Wittgenstein, Heidegger y G.H. Mead. Tal es el cuestionamiento que ni en Wittgenstein ni en Heidegger aparece focalizado el término autoconciencia debido a los recursos categoriales de que hacen uso.

Lo primero que hay que tener en cuenta al abordar el problema de la autoconciencia, antes de encontrar el significado en su inmanencia, es que autoconciencia no significa “comportamiento consigo mismo” (lenguaje corriente), sino “conciencia que alguien tiene de sí mismo”, en el lenguaje técnico de la filosofía. No hay una correspondencia del lenguaje corriente con el término filosófico. En el lenguaje corriente, *selbstbewusstsein* significa seguridad en sí mismo y *selbstbewusst* es alguien que es seguro de sí mismo. En tanto que, *self-conscious* es alguien que reflexiona sobre su comportamiento con otros y que, al hacerlo, se inhibe, se muestra inseguro. Es decir que, tampoco hay correspondencia entre el término inglés y el alemán.

Si autoconciencia no es un concepto que proceda diacrónicamente del lenguaje natural – lo cual para Hegel es evidente y uno de los supuestos que surgen de la “necesidad interna de que el saber sea ciencia”¹¹¹ y no simple amor por el saber-, entonces es de suponer que proviene de la unión de dos términos: conciencia y sí mismo.

¹¹¹ HEGEL, FEDERICO. *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1966, 9

De otro lado, de la pareja de términos (del nombre compuesto “conciencia de sí mismo”), hay que buscar qué entender primero por conciencia para luego saber qué significa conciencia de sí. Para Tugendhat, el concepto de conciencia – sea que se lo entienda como contrapuesto a inconsciente, según Freud, o como “unidad vivencial”, según Husserl- denota “aquellos estados de un ser de los cuales este ser tiene un saber inmediato”.¹¹² Es decir, que si alguien tiene un saber inmediato de su propio estado sabe de su *identidad*, entonces, tiene conciencia de sí mismo. Pero, ello no significa que tenga conciencia de *algo*.

Si no podemos tan fácilmente pasar de la conciencia de sí identitaria a la conciencia de algo, porque tener conciencia de sí no significa necesariamente tener conciencia de algo, ya que la conciencia puede estar reflejada en sí misma, sin conocer nada diferente a sí misma - el yo que Hume había negado -, entonces podríamos adoptar el siguiente procedimiento, para acceder lógicamente al concepto de autoconciencia, a partir del de conciencia: basta concebir la autoconciencia como *saber de algo*, o simplemente, como conciencia de algo. De esta manera, restringiríamos el concepto de conciencia, “al que pertenece esencialmente el ser conciencia de algo”,¹¹³ como igual a *autoconciencia*.

Sintetizando, hasta ahora hemos hecho la siguiente operación: *conciencia = conciencia de sí = conciencia de algo (autoconciencia)*.

De tal suerte que, según este punto de vista, la autoconciencia es un concepto restringido de conciencia, que se equipara al saber de algo, y no a la conciencia de sí, al sustituir “en el discurso de la conciencia de algo, esta variable por la expresión ‘sí mismo’”¹¹⁴ (el procedimiento es sustituir *algo* por *sí mismo*).

Este es un procedimiento meramente formal, que esquivo la concepción ingenua, que se imagina a la conciencia como una caja cerebral, que recibe imágenes que representan

¹¹² TUGENDHAT, ERNEST. *Autoconciencia y autodeterminación*, México, FCE, 1989, 13

¹¹³ *Ibid.*, 13

los objetos (una *representatio* o *Vorstellung*) de acuerdo con la teoría del reflejo, tan cara al idealismo alemán y su relación sujeto-objeto, privilegiada en el sinsentido de los conceptos de identidad y diferencia, si los deducimos sin más de tal teoría.

El concepto de autoconciencia como un concepto restringido del concepto más amplio de conciencia (contrario al hegeliano que concibe la autoconciencia como conciencia contrapuesta a sí misma), existe en la fenomenología de Husserl. Este lo planteó en sus “Investigaciones lógicas” en la “Investigación 5ª”: “Sobre las vivencias intencionales y sus ‘contenidos’”. Allí Husserl discute tres conceptos de conciencia:

1. El yo empírico como entrelazamiento de las vivencias psíquicas.¹¹⁵
2. El concepto de conciencia como percepción interna.
3. “Vivencias intencionales” o “unidad de las vivencias del yo”.

Dice Husserl que, el concepto de conciencia como “unidad de las vivencias del yo”- que es el que interesa a Tugendhat, al asimilarlo a autoconciencia- no es el de la falsa conciencia, que considera en un mismo fenómeno la conexión subjetiva con la conexión de las cosas mismas. Se hace necesario separar sujeto y objeto, ya que el sujeto sólo percibe las cosas como vivencia intencional, que no es la mera copia de las cosas. Hay que diferenciar el contenido real del contenido existencial, es decir, vivencial, intencional, en donde se localiza la experiencia vital, la identidad subjetiva y expresiva.

De otra parte, “nosotros nos aparecemos a nosotros mismos como miembros del mundo fenoménico”¹¹⁶: los cuerpos y las personas aparecen en referencia psíquica y física a nuestro yo fenoménico. Hay un medio – que Husserl denominó “*Lewenswelt*”, mundo de la vida - en donde aparecen cuerpos y personas; cuando reflexionamos sobre nuestra propia conciencia intencional lo hacemos como autoconciencia. Husserl lo expresó así:

¹¹⁴ Ibid., 13

¹¹⁵ No en el sentido del yo empírico cuestionado a Kant, en cuanto ausente, por Horkheimer y Adorno, y que tampoco existe en Hume, propiamente hablando, como ya lo vimos.

la referencia del contenido de la conciencia al sujeto fenoménico (al yo como cosa), es diferente de la referencia del contenido de la conciencia “a la conciencia en el sentido de la unidad de los contenidos de la conciencia”. Como dice Tugendhat: el yo también es conciencia de algo, es decir, autoconciencia.

El problema, según Tugendhat, es que Husserl habla de la autoconciencia como un estar “dirigido” al objeto y esta es una metáfora que no da mayores rendimientos, pues supone que uno puede mirar dentro de sí, desde un “cuasi-ojo interno, de un sentido interno”,¹¹⁷ y esto es atenerse al modelo del mirar, cuando éste modelo no permite mirar nada absolutamente. Es decir, el modelo del mirar no permite contarse así mismo de forma expresiva el relato de la identidad como texto autobiográfico. Dado que nos encontramos ante el significado de una palabra (la palabra conciencia) no se puede descubrir el significado con un ojo mental, aún cuando Husserl había advertido que buscaría el origen mismo del concepto de significación, en sentido lógico, lo que desde luego no es suficiente.

El problema radica, según Tugendhat, en que se sustantivizan los verbos a los cuales se refiere la conciencia intencional, es decir, los verbos desear, opinar, saber, proponerse, temer, etc., pues se construyen incorrectamente oraciones sustantivadas. Por ejemplo: deseo un objeto oscuro, como en la película de Buñuel “El oscuro objeto del deseo”. Es evidente que, estrictamente – y no en sentido metafórico-, no se pueden desear objetos espacio-temporales. Uno no puede desear algo que ya es, pues sólo desea algo que sea o fuese (no hay objetos del deseo). Asimismo, pues, la expresión “yo se” no se puede completar con “la silla”: no se puede decir “yo se la silla”. Tenemos que valernos de la condición “que P”. Por ejemplo: “yo sé que la silla con que liquidarán a X es eléctrica”. En el ejemplo de Tugendhat: “yo sé que ésta silla es marrón”.

¹¹⁶ HUSSERL, EDMUND. *Investigaciones lógicas* (tomo II), Madrid, Alianza, 1985, 478

¹¹⁷ TUGENDHAT. Op. Cit., 15

Pues bien, los objetos de la mayoría de las vivencias de Husserl son de este tipo: son, como dice Husserl: “estados de cosas”, o como se dice en la filosofía inglesa “propositional attitudes” (actitudes respecto de proposiciones). Pero no todos los verbos son proposicionales y el concepto de existencia juega un papel decisivo en todos los casos. Para que alguien sea amado tiene que existir. Tiene que existir para que la identidad del otro se nos ofrezca en su otredad. Para que X objeto sea amado requiere la precondition de su existencia.

El problema surge cuando el objeto de la conciencia intencional no existe, porque así no se puede construir la proposición. Para Husserl ello no es así pues no hay independencia de la vivencia respecto de la conciencia. Aquí puede haber una objeción: si el objeto no existe, sin embargo se lo puede construir mentalmente como en el caso de la metáfora de Buñuel. Pero, este paso no es factible desde el punto de vista estrictamente lógico, pues sería caer nuevamente en la insensatez de la teoría de la representación o reflejo de manera negativa: sería decir si no existe el objeto, nos lo representamos. Tal como dice Santayana “en esta filosofía, todo lo que es objeto de pensamiento existe, o puede existir solo para el pensamiento; sin embargo, a este pensamiento no se le llama ilusión, sino conocimiento, porque conocimiento es lo que el pensamiento siente es tal”¹¹⁸

La conciencia es, entonces, conciencia proposicional. Tal vez se podría hablar de la conciencia proposicional de las vivencias no intencionales y salvaríamos, así, a Husserl de la crítica. Pero lo que Tugendhat afirma es que no se puede creer en un objeto sin creer que exista, o por lo menos pensar imaginariamente que existe. Con lo cual volvemos a caer en la metáfora del “oscuro objeto del deseo”, que pensamos que imaginariamente existe, aún cuando sólo a través de una representación que lo crea. No

¹¹⁸ SANTAYANA. Op. Cit., 46

hay, pues, significante sin significado en el lenguaje corriente (pero sí en el lenguaje poético).

Por eso dice Tugendhat: “toda conciencia en general es proposicional”.¹¹⁹ Es proposicional pero sólo de manera general, pues para que sea propiamente lingüística se requiere de la competencia lingüística, como en el caso del niño que balbucea, que no hace uso del lenguaje y sin embargo tiene una conciencia intencional. Esta tesis general se propone inductivamente de aseveraciones que vamos a enumerar, a modo de conclusión parcial:

1. Hay vivencias que no son intencionales: no son conciencia de algo, son vivencias que no expresan lingüísticamente ese algo. Ni siquiera expresan poéticamente algo, permanecen como algo indeterminado en el recinto de la interioridad. No pasan a lo que Heidegger llamó la “casa del ser”.
2. Hay relaciones intencionales que no son vividas: por ejemplo, el a priori de la intencionalidad no referido a ningún contenido de experiencia, o una precomprensión lingüística de las vivencias intencionales, que se sitúan en la temporalidad.
3. La autoconciencia es presumiblemente un saber que no sólo implica, es saber de algo, sino que tiene la estructura *saber que p*: ejemplo: “yo sé que esta silla es marrón”.
4. Uno no puede saber “un estado de cosas” o una vivencia. Es gramaticalmente incorrecto decir: “yo sé la silla”.
5. No se puede saber de un sí mismo aislado como yo –la identidad se define en relación con otros –, al modo de Fichte, la filosofía subjetivista de la historia, o del

¹¹⁹ Ibid., 18

yo y sus fuentes originarias, que aíslan el contexto de enunciación. “Yo me sé” es una expresión gramaticalmente absurda.

6. El yo como término singular no existe, sólo es consistente la conjugación gramatical. Sólo es posible decir: “yo narro algo acerca de X, en donde X es el mismo yo, luego, por tanto, otro yo”. Identidad es narratividad y expresividad del lenguaje, no es identidad de lo uno aislado de la comunicación, que no enuncia ni expresa algo.
7. La expresión “yo sé que yo...” se refiere a un estado de conciencia, que es sólo conciencia, no se requiere, estrictamente, el término autoconciencia.

Ahora se ve claro porqué la competencia lingüística y el análisis del lenguaje - una explicación de conceptos por medio del análisis de las reglas de uso de las palabras - son las condiciones para que sea posible la conciencia proposicional, que se postula como solución a las incoherencias del concepto de autoconciencia, después de haber sido la suplantación diacrónica del autoconocimiento y la autoafirmación de una larga tradición. La identidad expresiva que se podría deducir a partir de estas condiciones semánticas se resolvería con la ayuda del lenguaje ciertamente, pero, probablemente, la solución también requeriría de la concordancia del análisis del lenguaje con los procesos de comunicación a través del mismo lenguaje, pues el mundo de la vida, en el que está inserta la existencia humana en general y la identidad expresiva, pende de las estructuras de intersubjetividad lingüística y se mantiene valiéndose del medio del lenguaje, como capacidad connatural a la conciencia de sujetos que se entienden entre sí acerca de algo en el mundo, y ponen en juego, arriesgan su propia identidad. Igualmente, desde este punto de vista, aclararíamos mejor el espacio de la expresividad poética y artística, que no se inscribe pragmáticamente en el contexto de interacción, donde se da la comunicación, pues la comunicación poética se cierra sobre sí misma, sin

recurrir a ningún vínculo ilocusionario. Es conveniente, pues, hacer concordar una filosofía del lenguaje ideal con una filosofía del lenguaje en sentido pragmático, si queremos hacer comprensible el lenguaje poético.

5.3 EL PASO DE LA AUTOCONCIENCIA A LA AUTODETERMINACIÓN COMO IDEAL DEL YO

Si ello es así, si la crítica de Tugendhat es consistente, en relación con el concepto hegeliano de autoconciencia, nos vemos compelidos a retomar el concepto conexo de autodeterminación, que, para el caso de nuestra investigación, será redescrito en cuanto ideal del Yo, el cual acompaña normalmente el concepto de identidad moderna, sobre todo desde una perspectiva de prescripción ética ligada a la estética. Vamos a analizar seguidamente el paso de la conciencia de algo (autoconciencia) a “la relación libre y autónoma consigo mismo” (autodeterminación). Es un problema de conciencia y voluntad de herencia kantiana, pero de origen luterano, como lo señala Santayana. “Es de la esencia del protestantismo y de la filosofía alemana el que la religión abandone gradualmente sus personajes sobrenaturales y sus reconfortantes esperanzas personales y el ser absorbida en el deber de vivir varonil y escrupulosamente en la vida convencional en este mundo”.¹²⁰ A lo cual agrega: “el precepto protestante de examinar las escrituras y el sentimiento de que cada hombre tiene que plantearse los problemas supremos por sí mismo, han contribuido al fervor con que la ciencia y la erudición son cultivadas en Alemania”¹²¹

Como se sabe, Kant formuló la posibilidad de orientar nuestra propia voluntad de acuerdo con presupuestos racionales, originados en la conciencia legisladora. La razón,

¹²⁰ SANTAYANA. Op. Cit., 29

¹²¹ Ibid., 116

en su autorreflexión, tiene la posibilidad de decidir por sí misma sobre la forma como realiza actos voluntarios, que provienen del establecimiento imperativo de la libertad.

Para Tugendhat, aparentemente, se trata de dar “un informe fenoménico” acerca de la pregunta “qué es lo que yo mismo quiero”.¹²² Pero, es inevitable interpretar ese estado de cosas como si hubiese un yo, un sí mismo, como si fuera plausible un sujeto aislado, una creencia en la identidad diría Hume, *unos rasgos identitarios subjetivos*, “una suerte de núcleo de la personalidad”,¹²³ que se pudiera plegar sobre sí mismo, a partir de sus deseos y roles concretos, como es el caso en las investigaciones empíricas sobre el “Ego development” de Habermas y otros. Allí el yo es un ego autónomo e integrador. Como dice Santayana, ese yo resulta excesivamente agigantado frente al mundo. “Sería grotesco imaginar que la bellota, como el yo de la filosofía alemana, tendiese a anexarse toda la tierra y todo el cielo y a hacer del universo un solo roble”.¹²⁴ El problema del yo autodeterminado, que se trastoca en un sujeto hablante, todo lo tal que construye su propia identidad, según Habermas – en las investigaciones posteriores a 1980-, es que, para Tugendhat, “no está fundamentado en ninguna parte...la psicología del yo no ha desarrollado ninguna estructura conceptual para dar realidad a estas tendencias”.¹²⁵ En la terminología psicológica alemana, el concepto no fundado del yo procede de Herbart, Fichte y Freud.

El concepto freudiano es ambiguo, según Tugendhat: de un lado se refiere a la instancia interna de la personalidad y del otro a la totalidad de la persona (dejando de lado el ello y el superyo). Hay ambigüedad del significado sobre todo en los textos sobre el narcisismo, pues en la primera acepción –como instancia interna de la personalidad-, Freud designa la instancia que decide qué contenidos de la conciencia se reprimen, para

¹²² TUGENDHAT. Op. Cit., 34

¹²³ Ibid., 116

¹²⁴ SANTAYANA. Op. Cit., 125

¹²⁵ TUGENDHAT. Op. Cit., 116-117

relegarlos en el ello. Cumple así una función mediadora entre el ello y el superyo. En la segunda acepción, como totalidad de la persona, Freud designa la “voluntad total” que se inscribe en la temporalidad. Esta es una función integradora de la identidad personal, en su estructura global frente al mundo exterior. Tal como dice Freud: es la voluntad que “impulsa a la unificación”.

Combinando las dos funciones del yo, del concepto ambiguo freudiano, tenemos “tres peligros”, según el mismo Freud:

- a. La libido del ello (*ello*).
- b. La severidad moral del super ego (*super ego*).
- c. El mundo exterior (*realidad*).

El yo es así, “una pobre criatura” (Freud) al servicio de “tres severos amos” (“tres peligros”). El yo se fortalece o se desarrolla en la experiencia vital, en el contexto de nuestra cultura, precisamente, al revelarse contra las fuerzas instintivas de la libido y las coerciones normativas de la insociable sociabilidad. El yo identitario acepta el reto de desafiar el carácter coactivo del ello y la sociedad. Sintetiza y unifica las tendencias que se oponen a la libre y espontánea autodeterminación. De ese modo, dice Tugendhat, solucionan los conflictos “por medio de la represión y compromisos turbios”.¹²⁶

Si el yo se libera de esta manera, canalizando la energía de la libido - sublimando y desublimando al realizarla y aceptando el compromiso de una rectitud normativa -, quiere decir que, el aparato conceptual freudiano del yo salta para acogerse a un aspecto de la libertad, que no se deduce sin más de los propios conceptos, sino que es una especie de legitimación del concepto del yo. En palabras de Tugendhat es “evidente la legitimidad de hablar de ese algo llamado yo”,¹²⁷ sin fundamentar su sentido.

¹²⁶ Ibid., 118

¹²⁷ Ibid., 116

Tampoco “es una casualidad que no encontremos en Freud un concepto de conciencia moral autónoma, aunque sí en sus seguidores”.¹²⁸ En contra principalmente de Freud, Tugendhat afirma que, en la autodeterminación del yo, en sentido moral, se puede mantener esta afirmación: “que parece un hecho fenoménico que cada uno, en su querer y actuar, se comporta de alguna manera consigo mismo”.¹²⁹ Esto parece un hecho fenoménico contrastable e irrefutable, al que Foucault denomina cuidado de sí, la identidad como cuidado y saber de sí mismo de la tradición cultural griega y judeocristiana. En términos generales, si mi interpretación es acertada, lo que Tugendhat quiere postular, en discusión con Hegel y Freud, es que tener conciencia de algo es, a su vez, establecer una relación libre y autónoma consigo mismo. Pues al separar ese algo queda como posibilidad el comportamiento consigo mismo, con independencia de “algo”. En contraposición a Freud, podemos suponer un yo que puede estar separado de los fantasmas que lo acosan, puede estar fuera de peligro en su querer y actuar, pero sólo de cierta manera, “de alguna manera” dice Tugendhat.

La solución queda en suspenso por el momento – si seguimos la secuencia lógica de la reflexión de Tugendhat -, pues, para comprender el sentido de tal afirmación de la autodeterminación, debemos considerar primeramente la tradición que sigue a Fichte, en particular Hegel y Sören Kierkegaard.

Esta pausa de la “crítica lingüístico-analítica” de Tugendhat tiene sus bemoles: dice él que no se propone “una crítica a estos filósofos”, que solo se va a limitar “al primer paso de sus teorías” y que, además, sólo le interesa indagar sobre “los medios (que) ofrecen los modelos de pensamiento tradicionales”.¹³⁰ Como tengo alguna duda - mejor prejuicio - sobre el rendimiento de este tipo de análisis practicado por “el semantismo”(un palabro), quisiera formularle una rápida pregunta a Tugendhat, antes de

¹²⁸ Ibid., 119

¹²⁹ Ibid., 119

proseguir su argumentación. Si el punto de vista habermasiano sobre la pragmática formal, es acertado, si podemos valernos de los medios del análisis de las características generales de la acción orientada al entendimiento recíproco, podríamos preguntar por qué no diferencia Tugendhat la veracidad expresiva de la verdad proposicional. Porque se atiene a una sola pretensión de validez: la verdad proposicional, de donde infiere su designación de la conciencia como exclusivamente proposicional, dejando de lado, por lo tanto, la relación entre identidad del yo y expresividad del lenguaje, aun cuando insinuando claramente la rectitud normativa, como lo acabamos de ver.

Como no tengo ninguna respuesta, me atengo provisionalmente a la que presenta Habermas: en primer lugar, según él, Tugendhat “arranca de la extensa discusión en torno a la cuestión wittgensteiniana de la imposibilidad de un lenguaje privado para mostrar que oraciones de vivencia tales como: ‘temo que se me haga violencia’”¹³¹ tienen la misma pretensión asertórica que las enunciativas del mismo contenido proposicional, como por ejemplo, “teme que se le haga violencia”. En definitiva, los pronombres personales de primera y tercera persona tendrían, según Tugendhat, la misma referencia. En este caso, no se diferenciaría la veracidad expresiva de la verdad proposicional. La negación de la primera y la segunda frase tendrían el mismo sentido, si Tugendhat está en lo cierto: la individualidad expresiva del hablante no sería pertinente en este caso.

En segundo lugar, Tugendhat diferencia la identidad del yo, en general, de cómo puede identificarse una persona, en particular; pues parte del supuesto de que las personas actúan autónomamente. Es decir, según la respuesta de Habermas, lo que hace Tugendhat es modificar la tesis de la autonomía kantiana, al hablar de las singularidades individuales de los sujetos. No hay, por tanto, identificación cuantitativa en el sentido

¹³⁰ Ibid., 119

¹³¹ HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa* (tomo I), Madrid, Taurus, 1989, 401

numérico, en el anonimato de ser un número, pero si la hay en la interacción recíproca entre iguales numéricamente. “La identificación cualitativa” proviene del comportamiento consigo mismo, que hace el yo, al considerarse como un “individuo incanjeable”.¹³² El individuo es “incanjeable”, cuando tiene claro *quien* quiere ser, cuando define su identidad moral racionalmente, haciendo una “autoidentificación predicativa”, en el contexto de su proyecto de vida, y la biografía que el organiza y narra. De este modo la autoidentificación predicativa de A no es condición necesaria para ser identificado por B, C, D en sus grupos de referencia.

Teniendo en cuenta éstas réplicas de Habermas vamos, seguidamente, a señalar el problema del egotismo, acerca de las prescripciones éticas del sujeto autónomo, en el contexto de la filosofía política de Hegel. Prosigo, así, la solución que quedó en suspenso, cuando hicimos la pausa habermasiana. Para ello es necesario comprender, primeramente, que el contenido conceptual alemán de la expresión voluntad acoge varios términos como *Wille* (voluntad o querer),¹³³ *Wunsch* (deseo), *Zuneigung* (afecto) de origen kantiano, que significa el querer determinado por la razón. De su parte, Hegel se refirió a “la capacidad apetitiva superior” como contrapuesta al desear inmediato, movido por la inclinación o el apetito. En Kant hay un *Wille* (querer) determinado por la razón que es igual a la voluntad y hay también un *Wille* (querer) determinable por la razón que es igual al arbitrio. Es evidente que de esta manera no se podría hablar de voluntad y arbitrio a la vez. En otras palabras, podría ser arbitrario someter las decisiones voluntarias al tribunal de la razón. Estas confusiones se podrían dirimir, según Kant, cuando distinguimos la actuación de manera inmediata de la actuación de manera voluntaria. Algo así como lo que Weber también señalaría, más tarde, al diferenciar la racionalidad material de la racionalidad formal.

¹³² Ibid., tomo II, 146

Lo que Fichte y Hegel agregan a esta distinción del modelo tradicional de declinación es que la voluntad racional está en conexión con la autoconciencia, con el comportarse consigo mismo, recogiendo lo que quedó dicho de las connotaciones románticas del contexto inicial de la reflexión. Es claro que el principio práctico supremo de Hegel está en conexión directa con la relación consigo mismo, cuya procedencia está en la exaltación romántica y religiosa de la interioridad. De modo sencillo, la autoconciencia está conectada con la acción racional voluntaria, comprimiendo el espacio de las pasiones.

Este tránsito de la autoconciencia a la autodeterminación, fue ya dado por Kant, apoyándose en Descartes y Hume, puesto que comprendió la determinación del actuar racional como autonomía, como derivado de la conciencia autónoma, es decir, como autodeterminación. Pero, Kant no habla de la autonomía de la persona como persona¹³⁴, debido probablemente a la herencia humiana del concepto débil de identidad personal, no habla del yo como yo, como lo hacen los kantianos. Se refiere, ante todo, al “yo que acompaña todas mis representaciones” pensando, desde luego, en Descartes, como ya lo señalamos, en el tema de la identidad como subjetividad. Se refiere a la autodeterminación de la razón, sin derivar, como Hegel, la razón de la autoconciencia. Lo que Kant sí hace es diferenciar un yo absolutamente puro de un yo trascendental. Fichte representa, según lo enfatiza Tugendhat, un avance en relación con Kant: “Fichte fue el primero que intentó entender la racionalidad de la persona a partir del comportamiento del yo consigo mismo”,¹³⁵ movilizaría un contenido de libertad en ruptura con la tradición de las concepciones religiosas y metafísicas de mundo. Pero

¹³³ Según Santayana, “el verdadero objeto de la voluntad absoluta no son las cosas o los placeres o la longevidad de la vida, sino el querer mismo”. Op. Cit., 75

¹³⁴ De acuerdo con Santayana, la autonomía individual se suprime “por completo” en el proyecto de autogobierno, basado en la autonomía colectiva: no se alude, en el autogobierno, al “gobierno del yo”. SANTAYANA, JORGE. *Diálogos en el limbo*, Madrid, Tecnos, 1996, 81

¹³⁵ TUGENDHAT, Op. Cit., 120

quien desarrolló el concepto ficteano del yo, en una dimensión práctica, fue Hegel en su “Filosofía del derecho”. Dice, así, Hegel: “la voluntad contiene... el elemento de la pura indeterminación ... la pura reflexión del yo en sí, en la que se disuelve toda limitación y todo contenido inmediatamente existente, dado y determinado por la naturaleza, por las necesidades, los deseos, las inclinaciones o por cualquier cosa que sea...”¹³⁶

De ésta modo, el concepto de voluntad contiene la reflexión del yo en sí. La voluntad, el actuar racional, parte de la reflexión del yo en sí, de la autoconciencia. Y esa reflexión del yo en sí disuelve o se repliega sobre sí misma, a partir de su relación con la naturaleza –su no-yo, dice Fichte-, pero también a partir de la relación con los deseos e inclinaciones. Hegel dirá que de esa relación surge el apetito del deseo. Queda, pues, claro porqué la autoconciencia hegeliana tiene una dimensión práctica, sobre todo al enfrentarse al mundo social, a través del derecho, pero también en la dialéctica señorío y servidumbre de la fenomenología se repliega el yo como conciencia desventurada, al enfrentarse y comportarse consigo mismo, frente a los contenidos de la religión. Pero, los conceptos de autoconciencia son diferentes en la “Fenomenología” y en la “Filosofía del derecho”. Pues, según Tugendhat, en la “Fenomenología”, Hegel se orienta por el concepto de verdad, en relación con el problema de la autoconciencia, mientras que en la “Enciclopedia” y en la “Introducción a la Filosofía del derecho” se orienta por el concepto de libertad.

El problema de Hegel es que combina dos modelos diferentes para referirse a la autoconciencia. Uno es el modelo de la sustancia y sus determinaciones, en donde hay una síntesis del determinar y el determinarse. Éste modelo se expresa: primero como externalidad del yo, o sea como reflexión “sobre sí”, y segundo en cuanto repliegue en sí mismo frente a lo que se le opone, es decir, como autoconciencia que hace su

¹³⁶ HEGEL citado por TUGENDHAT. Ibid., 121

reflexión “en sí”. El otro modelo es el de sujeto-objeto, tan criticado modernamente en la teoría del conocimiento, entre otros por Adorno, en su “*Teoría estética*”. Y en donde se centra el libro de Santayana, ya mencionado, sobre lo que él considera el gran error de la filosofía alemana.

Para Tugendhat “esta reflexión ‘en si’ es la contrapartida práctica de la reflexión ‘sobre sí’”.¹³⁷ De la reflexión sobre el mundo natural y social (“sobre sí”) surge la reflexión ‘en sí’, la autoconciencia. Según Santayana, el egotismo en la filosofía alemana permanece atrapado al modelo de la sustancia sin salir de él, por eso afirma: “no podéis negar la existencia de una sustancia sin convertir en sustancia aquello con lo cual la substituíis”.¹³⁸ Tugendhat critica el modelo de la sustancia, heredado de la filosofía tradicional, puesto que se vincula de una manera oscura al modelo sujeto-objeto, y su concepto equívoco de identidad, en una estructura conceptual que pretende dinamizar el modelo inicial pero que, en definitiva, lo deja intacto. “La falta de claridad aumenta cuando se relacionan los conceptos de *identidad y diferencia* con el de *posición*, de tal suerte que se habla de un *poner* idéntico y de un *ponerse* idéntico, de un diferenciar y de un diferenciarse”.¹³⁹ Hegel utiliza el concepto de *poner*, tomándolo de Fichte, como evidente: el sujeto se pone frente al objeto, se auto-posiciona, al diferenciarse de él y en su diferenciar está el diferenciarse. Con lo cual el movimiento reflexivo resulta siendo igual al acusativo. Esta confusión proviene de la acción más originaria del yo ficticio que lo concibió en la estructura “yo = yo”, entendiendo por ello la acción del auto-ponerse. De esta acción del auto-ponerse se pasó a los conceptos de ser, identidad y diferencia, con las consecuencias confusas del idéntico auto-ponerse, del poner idéntico y del ponerse idéntico. De esta estructura conceptual confusa Hegel pasa, según Tugendhat, a la fase fenoménica del tratamiento de los conceptos de voluntad,

¹³⁷ Ibid., 122

¹³⁸ SANTAYANA, Op. Cit., 23

inclinación, decisión, libertad, etc., que sirvieron de base a la filosofía de la acción de implicaciones políticas, que hoy han perdido su vigencia, puesto que “el principio práctico supremo”, como saber de sí mismo, se erigió sobre un pseudo concepto del “yo = yo”, vinculado a los conceptos ontológicos de ser, identidad y diferencia. Este “yo = yo” es como si dijéramos, en lógica, que para unos X e Y. $X R Y$, si y sólo si $X=Y$, lo cual es un sin sentido.

En conclusión, hemos liberado el modelo sujeto-objeto por lo menos un poco (I). No existe un comportarse consigo mismo a proposicional. El comportarse práctico consigo mismo es tan proposicional como el sí mismo de la autoconciencia epistémica (II). El aspecto reflexivo del comportarse consigo mismo es una relación de la persona con su propio comportamiento, que sólo puede concebirse como relato (III). Kierkegaard se aproximaría al modelo que se propone de tipo proposicional – con los interrogantes que suscita -, aún cuando permaneció atrapado en la terminología del idealismo alemán. Kierkegaard intenta separarse del modelo de la sustancia, pues no habla del sujeto que se relaciona consigo mismo, sino de la relación sin condiciones. El relacionarse consigo mismo es posible, pero no necesario. Su limitación está en que analiza el comportarse consigo mismo como una relación de dos factores opuestos, cuando en la relación se anulan los opuestos, para que sólo quede el comportarse consigo mismo, como simple relación reflexiva de la persona con su comportamiento (IV). Es posible entender en forma proposicional la autoconciencia, no como un comportamiento con la persona del yo con su yo sino, como un comportamiento de la persona con su vida, con su existencia, como autobiografía o como relato. Las necesidades narrativas y expresivas de la autorrealización de la identidad son una amenaza para los fundamentos motivacionales de la modernidad, al igual que lo son también los rechazos a la moral

¹³⁹ TUGENDHAT. Op. Cit., 122

ilustrada universalista de origen kantiano, según Habermas¹⁴⁰, denunciada por Horkheimer y Adorno, siguiendo el legado de Nietzsche. Con ellos coincide Rorty, en una perspectiva política opuesta, al calificarla de un “sistema de moralidad” *indecente* del que “puede prescindirse y del que se *debe* prescindir, a fin de que ello ayude a realizar la utopía liberal...”¹⁴¹ El egotismo - del cual se origina la conceptualización sobre la identidad moderna, la autoconciencia y la autodeterminación – fue, según Santayana, “el trágico error” de la filosofía alemana y Kant “fue el profeta e incluso el fundador de la nueva religión alemana”.¹⁴²

Lo que Horkheimer, Adorno, Rorty y aún el español Santayana no reconocen como válido es que la ley moral universal está implícita en el contenido formal del derecho – desde Rousseau a Kelsen – y que no se puede reducir a mera contingencia, pues reconstituye permanentemente, no tanto la solidaridad inmediata mecánica, sino las múltiples formas de solidaridad de la identidad moderna, en su modo impersonal y anónimo de reconocimiento recíproco, a través de la vigencia y validez de todo orden normativo de derecho, que se recompone y se reactualiza en punto a la preeminencia del Estado democrático y social. Con ello no queremos decir que el derecho, en el Estado democrático, no guarde su independencia regulativa, en la definición de la identidad, frente a los imperativos morales, sino que aquel se funda y legitima preservando su referencia analógica frente al sistema moral, y complementándolo. La violencia es, tal como dice Benjamin, fundadora y conservadora de derecho, pero ella misma se expresa acorde con presupuestos de tipo moral. Así mismo sucede con algunos valores morales altruistas, que minimamente se resguardan en el mundo de la vida, ejerciendo presión y sensibilizando el subsistema de la cultura moderna.

¹⁴⁰ HABERMAS, JÜRGEN. *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1997, 126

¹⁴¹ RORTY, RICHARD. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991, 212

¹⁴² SANTAYANA, Op. Cit., 72

6. LA EXPRESIÓN POÉTICA DE LA IDENTIDAD EN BAUDELAIRE Y LA SICOLOGÍA DEL EMPIRISMO SEGÚN HUSSERL

En el capítulo anterior, hemos visto la negativa de Hume a afrontar el problema del yo de la identidad, en cuanto separado del recorrido que hace el individuo por las experiencias y las percepciones, llegando a reconocer con ello, simplemente, la identidad personal en su ipseidad. El contraste con la filosofía del idealismo alemán, en particular con Hegel, se ha mostrado al analizar las inconsistencias del concepto de autoconciencia, desde la perspectiva de la filosofía analítica, en la versión de Tugendhat. La analítica del sí mismo, no obstante, al postular una conciencia simplemente proposicional, requeriría complementarse con la identidad de acuerdo con las funciones del lenguaje, tal como se postula en la pragmática. De allí hemos pasado a considerar la autodeterminación, en cuanto procede a una configuración del ideal del yo, en el ámbito de la libertad. Aún cuando Hegel fijó el significado de la expresión autoconciencia de modo erróneo, no obstante, permitió deducir consecuencias definitivas en la postulación de la autodeterminación, como el ámbito privilegiado de la libertad, en la constitución de la identidad moderna, acorde con la tipificación de la modernidad y su conciencia histórica de tiempo. Nuestro interés será sugerir la transferencia fluida entre ésta conciencia esclarecida de la actualidad y la comprensión poética de la identidad moderna, tal como se encuentra en la poética de Baudelaire.

Ahora nos proponemos, partiendo de la constatación de la conciencia histórica de la modernidad en Hegel, buscar el sentido de la autocomprensión poética de la

modernidad en Baudelaire, para quien el héroe de su narración es el sujeto moderno, el gladiador esclavo. Desde nuestro punto de vista, la poética de Baudelaire empalma con la subjetividad como principio rector y unilateral, tal como se postula en Husserl. De manera general, la postulación del mundo corpóreo especializado en el conocimiento de la física, separado de su contexto vital, es un indicio de la intención del modelo galileano de ciencia de arrasar con la subjetividad, no sólo poética sino simplemente individual. Esta intención de naturalización de lo psíquico, apoyada en la interpretación cartesiana del sujeto como el objeto que existe, y la “*tabula rasa*” de Locke, quien deniega de todo lo que no proporcione la experiencia y donde la verdad va apareciendo en un receptáculo vacío, en el cual no hay sujeto, es la liquidación de la identidad personal de la nueva ciencia renacentista, que hace abstracción de todo lo subjetivo. Sin embargo, la matematización del mundo natural se prosigue en lo subjetivo, cuando la ciencia se ha instaurado de antemano como principio rector, para finalidades de dominio y control. La abstracción de la subjetividad y la negación de la identidad como efecto contrario del *cogito* cartesiano, lleva dramáticamente, en Nietzsche, a la concepción del *Cogito quebrado*.

Por ello, seguidamente, vamos, tras dar una visión de conjunto de la identidad moderna, apoyándonos en Hegel y Baudelaire(1), a señalar los extravíos del surgimiento de la identidad moderna, buscando un repaso rápido, a partir de Husserl, del camino por el cual se llegó a la ciencia especializada. Discuto, a continuación, la tentativa de establecer un dualismo de la razón de la sicología naturalista (2), para evaluar la crítica al racionalismo fisicalista, en cuanto condición que nos permite transferir la abstracción de la subjetividad a la negación de la identidad.(3)

6.1 CONCIENCIA HISTÓRICA Y COMPRENSIÓN POÉTICA DE LA IDENTIDAD MODERNA

El rechazo a la modernidad y el racionalismo –es decir, la preferencia de la eficacia retórica y la patología de raigambre romántica frente al discurso racional- termina por lo general cobijándose bajo el nombre de una postilustración, que toma diversos matices y une autores disímiles, que pueden agruparse bajo dos tendencias, según Habermas: una cierta especie de neoconservatismo, que paradójicamente se apega a la tradición cultural, apoyando la modernización, y un anarquismo teórico que reconceptualiza el racionalismo, ostentando la consigna postmoderna, pero que rechaza la tradición y la modernización.

Modernidad, postmodernidad, postilustración, posthistoria y postanalítica se definen y redefinen, casi siempre, en relación con la postura que adopten frente a la sociedad llamada moderna, su ciencia y su filosofía. A lo que Weber en un trabajo monográfico denominó "la moderna civilización europea",¹ que en palabras de confesión religiosa significa "aquella mentalidad que aspira a obtener un lucro ejerciendo sistemáticamente una profesión, una ganancia racionalmente legítima";² cuyo comienzo se remonta en el siglo XVII, según Parsons, a "la influencia de la religión en la legitimación de la sociedad".³ Al desencantamiento de las imágenes metafísicas y religiosas de mundo, que acompañó el surgimiento de una cultura profana (modernidad cultural), le siguió unos procesos de institucionalización de la acción económica, cuya característica principal fue la orientación racional con arreglo a fines. El capitalismo surgió en Europa de acuerdo con la expansión de la concepción de la vida -"espíritu" de Weber- que hizo

¹ WEBER, MAX. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1969, 5

² *Ibid.*, 63

posible su organización empresarial y las formas de administración burocrática de dominación legal.

Esto es un fenómeno histórico que "sólo occidente" conoció, según Weber, pero que tiene una dirección evolutiva globalizadora. Probablemente sean también los alcances de la influencia en los espíritus de la música armónica, las sonatas, sinfonías y óperas, la ciencia jurídica y la experimental, al lado de la literatura impresa, lo que haya hecho coagular una identidad del yo abstracta y reglada en representaciones colectivas que, por lo mismo, obligan al sujeto a individualizarse, a diferenciarse en su identidad. A la conceptualización sociológica de Weber, Durkheim y Parsons sobre la sociedad moderna le precedió la filosofía de Hegel, quien fue el primer filósofo que esclareció la relación implícita entre racionalidad y modernidad. Habermas interpretaría este problema como un proceso de institucionalización de las esferas típicas de la racionalidad del arte, la ciencia y la moral en la cultura, la sociedad y las estructuras de la personalidad; pero también en la economía, el Estado y el derecho.

Para Hegel la época moderna se distingue como "*die neue zeit*". Son "les temps modernes" o "modern times" con que el siglo XVIII se representó los siglos XVI, XVII y XVIII. Es la época que se inaugura con el descubrimiento del "Nuevo Mundo", el Renacimiento y la Reforma, a comienzos del siglo XVI y al final de la Edad Media. Ya en el mundo cristiano se hablaba de la "*nova aetas*" - la edad todavía por venir - por contraposición al concepto profano de "mundo nuevo" (S. XVIII), que denota un futuro que ha empezado, en torno al final de la Edad Media.

Según Habermas, la idea hegeliana de "la simultaneidad cronológica de evoluciones históricamente asimultáneas",⁴ permite entender tanto el diagnóstico de la edad moderna como el progreso real (por ejemplo, para Hegel, es simultáneo el presente que él vive en

³PARSONS, TALCOTT. *El sistema de las sociedades modernas*, México, Trillas, 1987, 67

el siglo XVIII y XIX con el futuro pasado, al final de la Baja Edad Media). "No es difícil darse cuenta, por lo demás, de que vivimos en tiempos de gestación y de transición hacia una nueva época. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su ser allí y de su representación y se dispone a hundir eso en el pasado, entregándose a la tarea de su propia transformación".⁵ De esta manera Hegel percibe el espíritu de la época como un tránsito, o aceleración, del presente bajo la expectativa de futuro, en donde el pasado es actualizado como simultaneidad cronológica en el mismo presente. El presente es simultáneo con la asimetría del mundo pasado.

Ello significa que, en términos sociológicos, se viene desplegando una concepción de la vida secularizada que va "madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura..."⁶ en donde la frivolidad, el tedio y "el vago presentimiento de lo desconocido son los signos premonitorios de que algo otro se avecina".⁷ Y es evidente que la frivolidad, el tedio y la vaguedad de lo desconocido se hacen sentir principalmente en la búsqueda de la definición de los trazos de la identidad moderna. La libertad del sujeto racional, la identidad y la expresividad son interrumpidas permanentemente por la imagen del mundo nuevo. Es decir, que la racionalidad desplegada en el sujeto termina siendo subsumida bajo las necesidades de la cultura moderna. "Sin embargo, este nuevo mundo no presenta una realidad perfecta, como no la presenta tampoco el niño recién nacido, y es esencialmente importante no perder de vista esto... la primera aparición es tan sólo su inmediatez o su concepto... el comienzo del nuevo espíritu es el producto de una larga transformación de múltiples y variadas formas de cultura, la recompensa de un camino muy sinuoso y de esfuerzos y desvelos no menos arduos y diversos".⁸ De esta forma,

⁴ HABERMAS, JÜRGEN. *El discurso...* Op. Cit., 16. La frase es de Habermas, inspirada en R. Kosselleck. Se refiere al pasado y futuro, en la expresión hegeliana "espíritu de la época" (*zeit Geist*).

⁵ HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1973, 12

⁶ *Ibid.*, 12

⁷ *Ibid.*, 12

⁸ *Ibid.*, 12-13

Hegel se erige en conciencia histórica del advenimiento de la modernidad, descubriendo su inmediatez a través de conceptos que la tipifican en un relato de legitimación - revolución, progreso, emancipación, desarrollo, espíritu de la época-, auto-proclamándose como el filósofo que la piensa, como "coronación de un mundo del espíritu". Pero, a su vez advierte que ese mundo moderno no presenta una realidad perfecta, que es inacabado, inconcluso, y si se quiere dispuesto a que las configuraciones del pasado vuelvan a desarrollarse y hagan de lo moderno la asimetría histórica del presente. Así, pues, la postmodernidad sería moderna, es decir, su pasado inmediato y asimilable.

La época moderna requiere que se la revele en su simplicidad, es decir, que se la comprenda como conciencia que preserva el recuerdo de la riqueza de su existencia pasada; "el mundo anterior de su ser allí" requiere ser comprendido (en ese sentido, el "post" de la modernidad no puede ser ruptura absurda sin pasado, o conciencia que no guarde el recuerdo del mundo anterior moderno, con el cual, por lo menos, requiere diferenciarse). Modernidad significa, así, auto-comprensión, es decir, conciencia histórica que se comprende como nueva, a partir de sí misma. Sin remitirse a la conciencia de otras épocas, sin los criterios o modelos pasados. De ahí que el concepto de modernidad no se atenga a la tradición de los discursos pasados, sino que empiece por construir sus propias categorías de comprensión. Fue lo que ciertamente hizo Weber, según Habermas: las categorías y conceptos de su sociología weberiana dan cuenta de la modernidad en su auto-comprensión.

El esfuerzo de auto-comprensión de la modernidad, conceptualizada por Weber, se corresponde con la autocomprensión francesa de la modernidad en la ilustración política, que permitió definir la individualidad de la identidad moderna, expresada poéticamente, más tarde, por Charles Baudelaire (1821-1867), Verlain y Rimbaud, sobretodo. Pero, la

identidad moderna, al momento de su surgimiento, se expresó -en el plano de la teoría política- al servicio del absolutismo y en su contra. Hobbes y Locke representan esas tendencias al lado de Maquiavelo, Bodin y Bossuet, en el primer caso. Montesquieu, Rousseau y Sieyès, en el segundo, como republicanos ilustrados, en contra del absolutismo. No así Spinoza, quien optó por hacer de la filosofía una sierva de la teología, sin tener la misma relevancia que Bossuet, en la historia de las ideas políticas. Y a pesar de ser un clásico sistemático “tan venerable como inofensivo”, después de 1945, según Habermas, ni siquiera es mencionado por éste en su obra política cumbre “Facticidad y validez”, pues la obra de Spinoza se refiere a la totalidad del hombre y del mundo y está cifrada en la tradición “metafísica”(y el judaísmo).

Al igual que Husserl (entre 1934 y 37), Parsons (1961) destacó, en Hobbes, el carácter mecanicista de su sicología, enraizada en una concepción del hombre “desprovisto de razón”, en el contexto de sistematización de la física de Newton, reduciendo la identidad humana al simple comportamiento de su corporeidad; bajo un dualismo equívoco de cuerpo y alma de fondo metafísico occidental. Para Parsons el problema fundamental de la teoría de Hobbes es “ *el problema del orden*”, que careció de solución puesto que “las cualificaciones empíricas de la teoría utilitaria estaban encarnadas en categorías residuales”⁹ sustraídas del modelo de la física. Habermas coincide con Parsons en que para solucionar “*el problema del orden*” es necesario diferenciar facticidad y validez, o según palabras de Parsons, orden fáctico y orden normativo. Los fines, reglas o cualquier tipo de norma van ligados a un proceso que se desarrolla en el orden normativo, en tanto que la facticidad es comprensible “en términos de la teoría lógica”; es decir, sólo se hace inteligible como probabilidad de acceder a su comprensión en el sistema normativo. Por esta ruta podríamos entender la identidad

⁹PARSONS, TALCOTT. *La estructura de la acción social*, Madrid, Guadarrama,1968, 142

hobbesiana, atrapada en cuanto categoría residual de la física, como perteneciente al orden de las cosas, que se explican en relación con las entidades físicas, que aparecen y desaparecen en el universo. Y no como el sujeto generador de sentido de aquello que, precisamente, lo circunda, es decir, considerando la identidad como un “yo mundano que se encuentra como sujeto encarnado corporalmente, individual, socializado con otros”.¹⁰ De otra parte, si Hegel representó la culminación del pensamiento político moderno, fundado por Maquiavelo -entendiendo la identidad como un problema de autonomía colectiva-, la identidad y la narratividad de la conciencia histórica moderna fue avizorada también por Baudelaire. En contraposición con Balzac, “Baudelaire en cambio reconoce en el proletariado al gladiador esclavo. Entre las promesas que el vino ha de cumplir para los desheredados, nombra la quinta estrofa de *L'âme du vin*:

*‘J’allumerai les yeux de ta femme ravie ;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L’huile qui raffermir les muscles des lutteurs’*

Lo que el trabajador a sueldo lleva a cabo en su labor diaria no es menos que lo que en la antigüedad ayudaba al gladiador para obtener fama y aplauso. Esta imagen es el tema de los temas en las mejores intuiciones de Baudelaire; procede de la cavilación sobre sus propias circunstancias”.¹¹

“Los esfuerzos y desvelos” que le acuerda Hegel a la época moderna se corresponden con la envergadura heroica de las pasiones y la fuerza de resolución que identifican al hombre moderno, según Baudelaire: “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica. Esta fue también la opinión de Balzac. Con ello se contraponen Balzac y Baudelaire al romanticismo. Los dos transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución; el

¹⁰HABERMAS, JÜRGEN. *Textos y contextos*, Barcelona, Ariel, 1996, 63

¹¹BENJAMIN, WALTER. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Op. Cit., 92-93

romanticismo, en cambio, la renuncia y la entrega.”¹² Brecht propuso superar esa identidad heroica a través del efecto catártico teatral del antihéroe.

La obra de arte, según Baudelaire, permite la intersección entre actualidad y eternidad: la simultaneidad de lo imperecedero. La mitad del arte es fugaz y transitoria; la otra mitad es eterna e inmutable. Hay, pues, allí, una autocomprensión estética de la modernidad como tiempo presente y eterno. Es ese el espíritu característico de la época moderna. Lo perecedero contiene lo imperecedero. Lo moderno es perecedero, fugaz, transitorio, es "la envoltura jocunda, reluciente, que abre el apetito para el pastel divino", dice Baudelaire.¹³

Ser moderno es descubrir en los estímulos de la cotidianidad la desnudez de la belleza eterna, que se oculta bajo el ropaje de lo simultáneo. Ser moderno, es considerar el arte como una esfera autónoma de la moral y la ciencia, que sólo se entrelazan en el mundo de la vida. Es redescubrir el ahora "a fin de castigar tu carne. De magullar tu seno absuelto".¹⁴ Es consumir lo feo: "la bruja de atrayentes ojos".¹⁵ Es, en suma, redescubrir un "ahora", que lleva dentro de sí la consumación del tiempo; un tiempo eterno, pero ahora.

Si es ésta la autocomprensión de la identidad en la conciencia histórica del tiempo, en la sociedad moderna, ¿qué queda, pues, de "nosotros, hijos de una ley mejor que las leyes religiosas antiguas"?¹⁶ La identidad moderna no sólo es lo nuevo del espíritu extrañado de sí mismo, que logra emprender su autónomo vuelo, sino que su principio es la libertad del sujeto idéntico, para penetrar todo lo que es susceptible de examen. La identidad moderna del espíritu es la de reconocerse en sí y para sí. Después de los extravíos del sujeto de la modernidad, en que el espíritu quedó envuelto en sus

¹²Ibid., 92

¹³ Citado por HABERMAS, JÜRGEN. *El discurso...* Op. Cit., 20

¹⁴BAUDELAIRE, CHARLES. *Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 1990, 58

¹⁵Ibid., 76

comienzos, según Husserl, la subjetividad se erigió en "principio rector" de la modernidad, desdiferenciándose del mundo natural y social. Ello sólo fue posible gracias a los acontecimientos históricos de la reforma, la Ilustración y la revolución americana y francesa, que abrieron el camino al individualismo, el derecho a la crítica, la autonomía de la acción, la teoría del sujeto, la identidad no coaccionada y su expresividad y aún la misma filosofía idealista. La revolución educativa, el liberalismo político, la ciencia, la moral, el arte y el derecho moderno se considerarían como ámbitos típicos de la racionalidad, guiados por ese "principio rector" de la subjetividad. El sujeto como principio rector de la modernidad no sólo determinó los causes racionales de la cultura moderna -un mundo desencantado por los artificios de la ciencia-, sino que creó las condiciones para el mismo desencanto postmoderno del desencanto. No solo estableció los conceptos morales, como dependientes de la libertad de valoración subjetiva, sino que dio pie para que se posibilitara el desacuerdo postmoderno de su validez subjetiva. Y si el arte moderno se inició en el romanticismo de una interioridad expresiva exaltada, casi absoluta, también puede vivirse como ruptura apacible de todos los vínculos:

*"En cuevas colmadas de inmensa tristeza
en las que el destino me relegó;
donde jamás entra un rayo sonriente,
vivo en la noche, uraña patrona,"*¹⁷

Lo que ha hecho la filosofía es aprehender esta concepción de la vida, este principio subjetivo encarnado en el espíritu de la cultura, la ciencia, la moral y el arte, bajo diferentes conceptos; ya sea el "cogito" de Descartes, el yo que acompaña todas las representaciones de Kant o la subjetividad trascendental de Husserl. Pero, fue éste último, en particular, quien comprendió la subjetividad como principio unilateral, para

¹⁶ BAUDELAIRE, CHARLES. *Pequeños poemas en prosa*, Buenos Aires, Austral, 1948, 105

¹⁷BAUDELAIRE, Op. Cit., 51

minar cualquier poder unificador por fuera de la misma subjetividad, postulando la intersubjetividad desde una actitud monádica. Fue él, así mismo, quien señaló los extravíos del surgimiento del sujeto de la modernidad, bajo la cobertura de un dualismo equívoco de la ciencia social, que hizo el recorrido desde el modelo fisicalista a la psicología como disciplina. Por ese camino de las desventuras del sujeto Husserl se mostró recatado, frente a las subsiguientes tentaciones postmodernas de rechazar la ciencia moderna, en nombre de la negativa a la legitimación de su lenguaje, o a la reducción de la reflexión sobre la ciencia como un simple metadiscurso del saber. No obstante, su crítica, a pesar de su enérgica defensa de la ciencia pura, tiene un cierto hálito de giro postmoderno.

Veamos, pues, cuál es la historia del principio rector de la modernidad – la subjetividad -, en el momento de su fundación, para apreciar de que manera la declaración de su muerte como la de todas las premisas del racionalismo, solo busca recomponer el espíritu del primer aliento bajo nuevas modalidades.

6.2. LOS EXTRAVÍOS DEL SURGIMIENTO DE LA IDENTIDAD MODERNA (SOBRE UN DUALISMO EQUÍVOCO DE LA CIENCIA SOCIAL)

En el planteamiento de este problema se verá de qué modo el empirismo inglés clausura el espacio de la identidad personal y la expresividad estética, debido a la influencia del modelo de ciencia natural, que limita el alcance conceptual de su psicología. El empirismo representa la tendencia de la ciencia utilitaria y aplicada, aún en la historia de la psicología, que se fundaría dos siglos después.¹⁸

¹⁸ ORTIZ DE ZÁRATE, AMAYA. *Historia de la psicología*, Madrid, PS-Editorial, 2000, 55

En la modernidad, la naturaleza es escindida en mundo corpóreo en sí y ente psíquico. De forma similar la escolástica que reaparece con la modernidad concebirá a Dios como la razón que es absolutamente (según la idea legada por la religión), como principio de racionalidad, el ser racional que produce la naturaleza, la subjetividad que la piensa. Es decir, situará la subjetividad puramente en sí frente al ser en sí de la naturaleza.

La separación dualista de subjetividad y corporeidad se convirtió en problema crucial de la filosofía moderna, pues con ella surgieron investigaciones sobre el entendimiento humano (el "*Ensayo sobre el entendimiento humano*" de Locke, el "*Tratado de la naturaleza humana*" de David Hume), que eran "críticas de la razón," que precedían la crítica de Kant, quien a pesar de sus enlaces sistémicos heredó la separación. Se aprehendía la razón en lo psíquico, separado como ente, se lo criticaba para que se abriera paso una razón especializada en lo natural. De esa manera, se apostaba todavía a "la realización multilateral de una filosofía racionalista"¹⁹ aunque se buscaba para las ciencias particulares "un ámbito racional en sí",²⁰ construido a espaldas de la identidad subjetiva y desligado del trasfondo contextualizador del mundo de la vida. Así surge la actitud moderna de la ciencia especializada, el dualismo de la especialización de las ciencias, de la razón escindida y la especialización de la filosofía misma en campos particulares. En Hegel esta tendencia se expresó como constitutiva de las esferas particulares del saber: la universalidad de la lógica se desenvuelve como espíritu absoluto en el derecho, la historia, la física, etc.; contrariamente a la filosofía antigua en donde no había ciencias particulares (así, en la teoría platónica de las ideas las ciencias particulares son idealidades del conocimiento puro). La especialización de la filosofía es el eco del surgimiento de la ciencia natural moderna con Galileo, quien de hecho convirtió la física en una especialización. Las nuevas ciencias, y con ellas también la

¹⁹HUSSERL, EDMUND. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica, 1991, 65

filosofía, vendrán a ser "regiones particulares racionalmente cerradas en el interior de la totalidad racional del universo".²¹

El dualismo de la razón escindida está ya en Descartes (1596-1650), cuan creador de la identidad moderna y su *res cogitans* y *res extensa*; en donde la verdad se da primeramente como certeza subjetiva y los objetos se representan como sujeto. El sujeto es un objeto que existe, el otro yo es otredad totalmente distinta, que depende de mi certeza subjetiva. De este modo establece Descartes el ideal de las verdades claras y distintas, cerrando el paso a la identidad que se podría buscar en el seno del mundo expresivo. Al contrario de lo que hizo Marx, por ejemplo, quien se sirvió del modelo expresivista ("human expressivity"), que es común a Hegel, Feuerbach y el romanticismo –según Habermas-, para explicar la enajenación como apropiación de la naturaleza y de las fuerzas esenciales del hombre: el individuo, el obrero en éste caso, realiza su creatividad en la productividad. Se expresa en la productividad: hay una expresión de la identidad subjetiva y macro-subjetiva en la productividad, cuyo prototipo es el genio artístico, exaltación valorativa del obrero.

Resulta sorprendente ver cómo, en el siglo XVII, el primer filósofo moderno que descubre la identidad moderna sea, justamente, el primero a quien se le extravíe. En otros términos: que la identidad sea redescubierta en el medio de lo corpóreo y solo muchísimo más tarde, en pleno siglo XX, en el medio del lenguaje, la interacción simbólica de la psicología, la narratividad y la expresividad poética.

Si la identidad es tan corpórea como los cuerpos celestes de Galileo, entonces aparece como exigencia "una psicología concretamente proyectada como antropología psicofísica en el espíritu del racionalismo",²² como es el caso de Hobbes (1588-1679). Dice Hobbes: "la ciencia es el conocimiento de las consecuencias y de la dependencia

²⁰ Ibid., 65

²¹ Ibid., 65

de un hecho respecto de otro".²³ Es conveniente saber "qué causas" para producir efectos análogos. Es, pues, continuación del proyecto galileano en búsqueda de la "ley clásica de la causalidad," que llega a postular "un espíritu por completo extraño al de la época anterior".²⁴ Así se expresa Hobbes: "hay en los animales dos clases de *movimientos* que les son propios. Uno llamado *vital*, que comienza con la generación, y es continuado sin interrupción a través de su vida entera; así sucede con la circulación de la sangre, el pulso, la respiración, la digestión, nutrición, excreción etc., movimientos para los cuales no se necesita ayuda de la imaginación. El otro es el movimiento animal, también llamado *movimiento voluntario* como oír, hablar, mover cualquiera de nuestros miembros en la manera en que, en primer lugar, la imaginan nuestras mentes."²⁵ El hombre es un cuerpo mecánico. Estos "extravíos filosóficos" que proceden de analogías con la física, atrapadas, además, dentro del paradigma de la mecánica de la física clásica, borran el contraste entre empirismo y racionalismo por la vía del "naturalismo", en la perspectiva de la desvalorización empirista de la razón, reduciéndola a razón mecánica. Sólo la literatura de un Tolstoi, por ejemplo, lograría enderezar estos extravíos en el camino del realismo.

El método interpretado de modo fisicalista orientó su explicación a lo unilateralmente corpóreo, hasta el punto que las ciencias biofísicas y la biología se ubicaron en la expectativa de una física más avanzada, que pudiera algún día explicar las concreciones descriptivas analizadas y clasificadas intuitivamente. En relación con el otro lado del dualismo, es decir, de lo psíquico, la ciencia moderna psicológica de tipo naturalista ha desestimado la diferenciación cartesiana de "sustancia" corpórea y psíquica, pero ha terminado naturalizando lo psíquico, desplegando una especie de colonización

²²Ibid., 65

²³HOBBS, THOMAS. *Leviatán*, Madrid, Editora Nacional, 1983, 154

²⁴HUSSERL. Op. Cit., 65

²⁵HOBBS. Op. Cit., 156-157

conceptual, por parte de la ciencia natural, sobre el mundo de la vida. Así, al alma le fue asignada una forma de ser análogo a la de la naturaleza. Colocando al cuerpo humano "en la naturaleza regionalmente cerrada",²⁶ se dieron las condiciones epistémicas para "*la naturalización de lo psíquico*", bajo el peso del modelo de la ciencia pura, lo cual se observa en la psicología conductista de nuestros días - y está incluso presente en las concepciones energéticas de tipo fisicalista del psicoanálisis de Freud -, pero que marcó su iniciación por parte de John Locke (1632-1704). En el "*Ensayo sobre el entendimiento humano*" de finales del siglo XVII (en 1690), encontramos que la *tabla rasa*, el "white paper", es la imagen con la que Locke trata de resolver el enigma de la temática de la psicología. La mente, la psiquis, sería objeto corpóreo (tabla) que permite inscribir los datos psíquicos de acuerdo con algún tipo de regulación. En el párrafo No. 22 "*De cómo llegan los hombre a adquirir sus principios*", Locke afirmó que ciertos principios "no tienen otro origen que la superstición de una niñera o la autoridad de una vieja"²⁷ y pueden llegar a alcanzar con "el transcurso del tiempo y el asentimiento de los vecinos la *dignidad de principios* de religión o de moralidad".²⁸ Y agrega: "quienes se esmeran en inculcar en sus hijos los buenos principios... infunden en el incauto y todavía desprejuiciado entendimiento (pues el *papel blanco* es apto para recibir cualquier impresión) esas doctrinas que quieren que retengan y profesen".²⁹

Según Locke, no hay rasgos originales impresos en la mente. Ni los principios ni las ideas son innatos. Todo lo proporciona "la experiencia y la observancia de las cosas". Así, a pesar de pensarse la identidad abierta al mundo de la experiencia, en donde cada cual es primaria y exclusivamente corporeidad, éste *malogrado subjetivismo* del

²⁶ HUSSERL. Op. Cit., 66

²⁷ LOCKE, JOHN. *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1982, 57

²⁸ Ibid., 57

²⁹ Ibid., 57

empirismo inglés bosquejó con su fundador, una sicología naturalista que es decisiva "para las evoluciones históricas de toda la filosofía".³⁰ La sicología empirista quería esquivar tanto la moral universalista, antes de Kant, como la descripción científica y filosófica de la identidad, sin lograr salir del cerco de la verdad proposicional, ni entrever el ángulo de lo meramente expresivo.

La teoría de la verdad del naturalismo, que empezó señalando el paso por el cual la mente alcanza la verdad, a partir de un "receptáculo" inicialmente "vacío", no sólo desvalorizó la razón a simple *certeza sensible*, sino que recurrió a oscuras matizaciones con la ayuda de "conceptos escolásticos transformados".³¹ El nuevo racionalismo naturalista creyó poder crear una metafísica nueva. "De cómo el nuevo racionalismo creía poder crear *ordine geometrico*" una filosofía sistemática -una metafísica, una ciencia de las cuestiones supremas y últimas, de los problemas de la razón pero también, juntamente con ellos, de los problemas de hecho- tenemos un ejemplo clásico en la *Ethica de Spinoza*".³² Spinoza (1632-1677) tomó la idea, legada por la religión, de Dios como la razón que es absolutamente. Quiso, así, fundar el mito de la razón monológica en su extremada pureza. Spinoza construye su sistema de filosofía partiendo de la definición de la idea de Dios en el ámbito de la razón como "ser absolutamente infinito, es decir, una sustancia constituida por una infinidad de atributos de los que cada uno expresa una esencia eterna e infinita".³³ Sirviéndose de definiciones, axiomas, proposiciones, demostraciones, corolarios, etc., redescubre la existencia de Dios que venía siendo cuestionada por el Renacimiento y su nueva religión olímpica. "Dios... existe necesariamente",³⁴ según Spinoza; es una verdad de razón que se compagina con

³⁰ HUSSERL, Op. Cit., 66

³¹ Ibid., 67

³² Ibid., 67

³³ SPINOZA, BARUCH. *Ética*, México, Porrúa, 1977, 7

³⁴ Ibid., 12

una verdad de hecho; el cuerpo es "un modo de expresar la esencia de Dios",³⁵ es "cosa extensa", cierta y determinada³⁶ pero expresa la esencia de Dios que es incorpóreo. Dios es, pues, identidad puramente en sí –cierre autoreferencial monádico–, que expresa al ser en sí de la corporeidad de la naturaleza.

Se trata aquí de la ilusión de un Dios como concepto tardío y transformado, puesto que recibe el impulso del modelo fisicalista de lo corpóreo, que ha naturalizado lo psíquico. Que han naturalizado lo psíquico bajo el signo de la ciencia natural. Según Husserl, hay que entender a Spinoza en su sentido histórico. Comparte con Descartes la convicción de que la "totalidad del ser en general, debe ser un sistema racional uniforme".³⁷ No descuidando ningún aspecto del sistema racional en su unidad, no podría abandonar a Dios como tema teórico, la sustancia absoluta, pues su reflexión pertenece al ámbito de la razón no recortada y desvalorizada al puro nivel empírico. Por ello aparece Dios como "una sustancia constituida por una infinidad de atributos",³⁸ como sentido primordial de la nueva racionalidad, con la condición de que en "el sistema total tiene que estar contenido el sistema matemático de la naturaleza",³⁹ que desde esa solución metafísica perdía su autonomía. Así, el racionalismo "ordine geométrico" se habría a la subjetividad divina. De esa manera, Spinoza descubrió una reconceptualización del dualismo dominante en la ciencia natural, postulando "el sistema racional total de lo existente"⁴⁰ y su "inteligibilidad unitaria", partiendo del legado de la religión. Permitted, así, pensar la unidad de la razón como complementariedad de fe y saber, como esferas no autónomas de conocimiento. Lo que Kant posteriormente separaría, pues según él, la religión no cabe dentro de los límites de la razón teórica; y lo que Hegel señalaría como

³⁵Ibid., 35

³⁶ Ibid., 35

³⁷ HUSSERL, Op. Cit., 67

³⁸SPINOZA, Op. Cit., 7

³⁹HUSSERL, Op. Cit., 67

⁴⁰Ibid., 67

el "espíritu extrañado de sí mismo" al descubrir dentro de sí solamente la razón del individuo, que se elevaría a absoluto.

Spinoza construyó su ética "mediante hechos consumados":⁴¹ problemas de razón (Dios), problemas de hecho (ciencia). Comprobó a través de su construcción de un sistema racional total de tipo ético, que es posible un mundo inteligible; que antes de él no resultaba claro, pues se postulaba una sustancia absoluta, que desvalorizaba el mundo. Pero, "para Spinoza sólo entraba en juego lo general sistemático:" su "Ethica es la *primera ontología universal*"⁴² Su postulado de reconciliación de Dios y el mundo ontologizado volvía a unir la doxa y la episteme de los griegos, al reconstituir el telos de la humanidad europea de querer ser una humanidad conforme a la razón filosófica, que no reducía el mundo a la simple configuración universal de todos los cuerpos, sino que proclamaba una ontología universal, en contra de la idea positivista de la ciencia, en contra de la ciencia especializada y del dualismo de la razón. Resolvió, además, el dualismo de la psicología naturalista de Locke y Hobbes, ya que en su ontología la psicología y la ciencia natural discurren en "paralelo y análogamente".⁴³ Disolvió, pues, el dualismo en la unidad de la razón. No obstante, su concepto de infinito está pleno de consecuencia insospechadas.

6.3 LA CRITICA AL RACIONALISMO FISCALISTA: ABSTRACCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD Y NEGACIÓN DE LA IDENTIDAD

De manera general, en esta obra hemos visto el papel del arte y la poesía, con especial énfasis en el romanticismo, en tanto que momento crítico, en la configuración de la identidad moderna. La moral se correlacionará, en el siguiente capítulo, cuando

⁴¹Ibid., 67

⁴²Ibid., 68

abordemos la demarcación del lenguaje expresivo. Ahora se trata de ver cuál es el papel de la ciencia en la definición de la identidad. Desde el punto de vista sistemático, lo que pretendemos es pensar la identidad en función de las esferas típicas de la racionalidad moderna (el arte, la ciencia y la moral), en cuanto permiten, además, la institucionalización de la acción en el sistema social de la sociedad moderna.

Hemos visto cómo el enigma de la identidad se pretende resolver con la temática y el método de la psicología, en el empirismo inglés. Ahora, veamos como es posible proyectar una crítica al racionalismo fisicalista desde el concepto de identidad expresiva.

Para ello recordemos algunos postulados de la fenomenología de Husserl: la nueva ciencia de tipo galileano no tiene nada que decir sobre razón o sin razón, en cuanto sujetos de la libertad, puesto que hace abstracción de todo lo subjetivo. No tiene nada que decirle a nuestra penuria vital. Ni remotamente aborda la identidad como texto, narración o relato. La ciencia fáctica se erige, igualmente, como *ciencia omniabarcadora*, que explica la totalidad de todo lo que es, desde la concepción de una totalidad de ser infinita, de un mundo infinito de idealidades, en donde "no es deseable ni posible acceder a una configuración absolutamente última del tipo de construcción del sistema teórico global".⁴⁴

Sea ella matemática pura, física matemática o física experimental, sus posibilidades de conceptualización proyectan, como en un espejo convexo, la infinitud de la idealidad espacio temporal matematizable. El vibrante ritmo de realización de idealidades infinitas la sitúa en la expectativa de la *omni-ciencia* (ciencia omniabarcadora, omnicomprendiva), que todo lo somete a su implacable e insaciable racionalidad, que no

⁴³Ibid., 68

⁴⁴Ibid., Pág.4

deja espacio a las posibilidades expresivas del lenguaje y que reduce la coordinación de la acción a un cálculo de probabilidades.

Si la filosofía se apega, pues, a la idea de una ciencia universal y suprema, entonces, sus tareas quedan situadas igualmente en objetivo realizable al infinito por sus investigaciones sistemáticas. El camino de la omnisciencia sería, pues, realizable por inducción matemática, ya que se trataría de establecer verdades apodícticas que den cuenta de las particularidades de lo posible. Se viviría, así, en una "tranquilizadora certeza", asumiendo un método infalible para conocer la plenitud del ser en sí, en un progreso infinito de anhelada dominación.

A todo este "mundo feliz" captable a través de la racionalidad matemática, propia del fisicalismo moderno, le correspondería otra tarea infinita: "la aproximación de lo sensible intuitivamente dado en el mundo de la vida que nos rodea a lo matemáticamente ideal".⁴⁵ Sería pues "subsunción" formal de los datos empíricos, colonización del mundo de la vida por la organización sistémica de la ciencia, con una metódica apropiada y un refinamiento perfeccionado de las mediciones. "Con un acrecentamiento de la capacidad operativa de sus instrumentos",⁴⁶ en virtud de una instrumentación técnica no falible. De esa manera, se aumentaría el dominio técnico y racional del "entorno mundanal práctico" y las posibilidades de su dominio y control serían al infinito, por la naturaleza misma de la ciencia que le sirve de instrumento. Por eso Habermas agregaría, al referirse al comentario que Marcuse hiciera de Weber sobre el mismo tema: "la 'racionalización' de la vida según criterios de esta racionalidad viene a significar la institucionalización de un dominio que se hace ya irreconocible

⁴⁵Ibid., 69

⁴⁶Ibid.,69

como dominio político: la razón técnica de un sistema social de acción racional con respecto a fines no se desprende de su contenido político".⁴⁷

¿Dónde queda pues la identidad aparentemente liberada y situada en paralelo y análogamente a la ciencia natural, según el ideal ilustrado?

Para el mundo feliz de la modernidad, el progreso infinito de la matematización de la naturaleza incluye, así mismo, la matematización y dominio de la humanidad. El progreso técnico y la racionalidad científica eligen como objeto la humanidad (como parte del mundo real circundante) para acabar así el proyecto de "una felicidad: cada vez más completa".⁴⁸ Es ese mundo, pues, el horizonte de sentido del racionalismo fisicalista moderno. "El hombre es así realmente la imagen de Dios".⁴⁹ Es como decía Spinoza "un ser absolutamente infinito", refiriéndose a Dios. "Dios es el hombre infinitamente alejado",⁵⁰ puesto que infinito, sin límite. Es la perfecta ontología universal fundada matemáticamente. El hombre como "mathesis universal". Mundo matematizado, filosofía matematizada, Dios y hombre infinitamente matematizados. Un mundo así, no fragmentado, ampliaría por sí mismo las reglas de dominación sin la gramática de los Estados totalitarios. Sería la encarnación de la muerte de la individualidad del Estado totalitario, su completa y horrorífica desubjetivación, la negación cruel de la identidad. Con esta condición moderna o postmoderna los individuos "racionalizan el azar de la economía mercantil (ese azar que los junta) como "destino" en que la "raza" se encuentra así misma. Con ello dejan libre juego al gregarismo y a la vez a la actuación automática. Los pueblos que están en la embocadura de la escena de Europa occidental traban conocimiento con lo sobrenatural que Hugo encuentra en la multitud. Aunque Hugo no fue, desde luego, capaz de

⁴⁷HABERMAS, JÜRGEN. *Ciencia y técnica...* Op. Cit., 55

⁴⁸ Ibid., 69

⁴⁹ HUSSERL, Op. Cit., 69

⁵⁰ Ibid., 69

descifrar el augurio histórico de tal magnitud”.⁵¹ La identidad del filósofo que piensa y construye sistemas bien ensamblados, su subjetividad humana, resulta, así, de contrapartida, idealizado, mistificado, hechizado y recubriendo el sentido. Es, pues, un gigante galileano que, en su descubrimiento, encubre y recubre con su matematización de la filosofía el mundo de la vida. Estas desviaciones discursivas, estos modernos extravíos filosóficos, ejercieron, bajo la fascinación y el entusiasmo, el hechizo del recubrimiento originario discursivo, desde el momento de la fundación de la ciencia moderna. Ella ensordeció, en el vientre, la identidad de Beethoven y enloqueció en el parto a Hölderlin y Salvador Dalí, al ser desterrados del paraíso intrauterino.

El artista, el poeta, el científico y el filósofo se han idealizado, según nuestra opinión. Pues no solamente "el filósofo se ha idealizado, en efecto, matemáticamente a sí mismo y simultáneamente, a Dios".⁵² De ahí a las brutalidades, extravagancias y puerilidades totalitarias hubo alguna dirección, pues cómo se podría tolerar y aceptar lo diferente, lo fragmentario, lo plural, lo diverso, la identidad variable y relativa de lo específicamente humano, si el canon de la medida es lo preciso, uniforme, sistemático, estricto y riguroso del conocimiento únicamente válido del fisicalismo moderno? Hoy, después de la "razón" totalitaria encarnada en la barbarie nazi - después de Auschwitz -, la ciencia es transitoria, fugaz, provisional, no se puede erigir en el canon de todas las verdades y es probable que "acceda a una autocompresión adecuada y quede liberada de todas las mutaciones de sentido",⁵³ como lo quería Husserl. La filosofía, después del Holocausto, ha claudicado en sus pretensiones sistemáticas. De ello da cuenta en forma patética, entre otros, Primo Levi y Giorgio Agamben, sin renunciar al discurso racional: “el hombre está siempre, pues, más acá y más allá de lo humano, es el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y de lo inhumano, de la

⁵¹BENJAMIN, WALTER. *Poesía y capitalismo*, Op. Cit., 79

⁵² *Ibid.*, 69

subjetivación y de la desubjetivación, del hacerse hablante del viviente y del hacerse viviente del *logos*. Estas corrientes coexisten, pero no son coincidentes”.⁵⁴ El “hacerse viviente del *logos*” no se opera automáticamente en el hombre, sino que es impuesto o reforzado por el soberano, al erigirse como tal, sobre la base del sentimiento de la identidad moderna, que es la *vergüenza* entre un “perderse y un poseerse, entre una servidumbre y una soberanía”,⁵⁵ entonces, los “musulmanes”, los no hombres, sólo logran colocarse en la corriente de lo humano, a través del testimonio de la otredad.

Lo que sucedió en la modernidad fue que el rendimiento prodigioso técnico-teórico mutó de sentido, tomando por ciencia lo que no era ciencia. Además, se extendió exageradamente el valor modélico de la ciencia física, hasta el punto de pugnar por trazar la pauta en las ciencias del espíritu y en la biología, que también trata del hombre.

Por este camino, se ha llegado incluso a considerar el organismo biológico, en su pura realidad corpórea, como máquina humana; un robot no se diferenciaría de un hombre, qué ideal!. El que ello no sea así, ni llegue a serlo, dependerá no de la revisión de las ideas originarias fundadoras de la ciencia, sino de las dificultades inherentes a las mismas ciencias fácticas, en la inaprehensibilidad de los problemas de la identidad y la expresividad.

Habermas, al comentar a Husserl, señala que la modernidad lanzó el desafío de un “saber contraintuitivo con el que las ciencias modernas entierran lo que *prima facie* resulta obvio y familiar”.⁵⁶ Husserl convirtió el mundo de la vida en el trasfondo contextualizador del sentido de las ciencias, que ellas mismas habían olvidado. Desde esta perspectiva, vió que la escisión, el dualismo, entre ser corpóreo y ser psíquico no era más que la autocomprensión objetivista de las ciencias, que dan la espalda al sujeto

⁵³Ibid., 69

⁵⁴ AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos, 2000, 142

⁵⁵ Ibid., 112

⁵⁶HABERMAS, JÜRGEN. *Textos y contextos*, Op. Cit., 59

y su identidad; que, sin embargo, desarrollan una praxis natural y cotidiana al experimentar el mundo. La subjetividad potenciada al máximo eleva a la filosofía como fundamento último y orientación práctica, permite la autonomía del arte y la poesía, y cuestiona la supuesta autonomía de las ciencias; sitúa la identidad del sujeto en el mundo, haciendo de él un yo mundanal y circunstancial, que desdice empíricamente la arquitectónica de la filosofía trascendental. De tal suerte que las convicciones, descripciones, formalizaciones y expresiones del mundo de la vida dependen de una subjetividad centrada en la identidad corpórea socializada y ligada a tradiciones comunes. Pero, a su vez, “entre los elementos dados dentro del mundo, que han de mostrarse como producidos, figuran también el propio cuerpo, la propia persona socializada así y no de otra manera, es decir, contingentemente socializada, sus relaciones con otras personas, las comunidades de cultura e historia, e incluso la apropiación cultural que representa la propia empresa fenomenológica”.⁵⁷ Al situar la identidad del sujeto como constitutiva de mundo y como componente a su vez, Husserl, según Habermas, se enreda en una cierta paradoja, pues, no logra hacer concordar la pertenencia de la identidad mundanal con la autoposición por fuera del mundo, el yo que lo trasciende.⁵⁸ Este escollo es insalvable, en Husserl, y adolece de la herencia de la filosofía del sujeto, que se mueve en el terreno de la oposición sujeto-objeto.

La expresión inglesa *common sense* - la comprensión del sentido corriente, que denota un saber adquirido de forma práctica, en correspondencia con tradiciones - puede servir como espacio de contraste con la filosofía, el arte y las ciencias. Estas adquieren cierta ventaja metodológica al dominar varias lenguas y lenguajes especializados, que se diferencian del lenguaje corriente y su circulación en el mundo de la vida. La filosofía vendría a jugar el papel de intérprete y sería como la señora que acomoda las sillas en

⁵⁷Ibid., 62-63

donde se sientan la ciencia, el arte y el mismo mundo de la vida. La tendencia contrapuesta entre la formalización científica y el trasfondo, y horizonte, de dicho mundo, no se resuelve necesariamente a favor de la opresión sistémica y formalizadora – cuando la filosofía es *Platzhalter* e intérprete- sino que la opresión queda abierta a los presupuestos comunicativos cotidianos y sus posibilidades expresivas. En este contexto, la filosofía aprende de temáticas prácticas, de la ciencia y del arte sin erigirse en saber supremo. Pero le sigue correspondiendo una tarea crítica, frente a las ciencias sociales, como la que se puede enrutar a propósito de la teoría de sistemas, pues ésta borra a los sujetos, en su identidad, como actores de su interpretación de la sociedad, puesto que los elimina como participantes de un mundo intersubjetivamente compartido, que los haría reconocerse mutuamente, como sujetos autónomos capaces de lenguaje y acción; y dispuestos a confirmarse “como individuos que asumen responsablemente sus propias biografías”,⁵⁹ a pesar del creciente proceso de individualización masificada de la racionalidad instrumental. La biografía, en tanto que se asume como la propia experiencia de vida, puede ser relatada valiéndose del lenguaje expresivo, aún cuando se quede encerrada en el íntimo horizonte de su significación, que no se plasma en un texto escrito, o en otro medio de representación. El auto-relato, el monólogo interior no escrito, siempre ha sido el grado máximo de la íntima manifestación de la narratividad y la expresividad, y la transfiguración romántica de la identidad.

Desde luego que la crítica de Husserl no desconoce la capacidad del hombre moderno para ejercer un control continuo sobre su propio rostro y su cuerpo. La crítica va orientada a la reducción de la identidad a lo meramente corpóreo del fisicalismo, pues, como se sabe, lo primero que se encuentra el sujeto en la interacción es la corporeidad del otro, que no logra reducirla a la propia subjetividad. Varios autores han pretendido,

⁵⁸ HABERMAS, *Ibid.*, 63: “ Al cabo, Husserl no puede poner en concordancia la pertenencia del yo mundano al mundo con la posición extramundana del proto-yo trascendental”.

sin embargo, rescatar el fisicalismo para apreciar lo que pueda contener de verdadero, partiendo de la aceptación de “la alternativa de que una persona es algo en el mundo y que sus estados mentales son estados de ese algo, entonces no hay razón *a priori* del porqué ella no resulte ser un cuerpo físico y esos estados, estados físicos”.⁶⁰ Este fisicalismo – cuyo propósito central es afirmar la posibilidad de la identidad físico-mental, allegando información que pueda constituir evidencia empírica - parte del supuesto de que las características psicológicas son características físicas, puesto que la persona no es nada sobre y por encima de su cuerpo. Es decir, considera la identidad entre lo mental y lo físico como asimilable a la identidad que hay entre, por ejemplo, un galón de agua y un conjunto de moléculas, independientemente de los estados por los cuales pueda pasar el agua. Aun cuando rechaza la acepción fuerte de este tipo de identidad, reconoce entre otros la certeza de los siguientes supuestos: se puede identificar “la sensación que una persona tiene con el estado o proceso físico que experimenta su cuerpo”.⁶¹ No es posible concebir el cuerpo sin el cerebro, por tanto, el cuerpo es el sujeto de estados psicológicos. La identidad se da entre eventos psicológicos y físicos de manera parecida a como se da entre el hervor del agua y la actividad molecular. Todos los estados de una persona, entendidos en sentido amplio, son estados de su cuerpo que se pueden postular como atributos relacionales. No hay una contraparte física para cada uno de los fenómenos psicológicos en particular. El yo particular es un atributo de un objeto corporal. El cuerpo tiene una relación probablemente causal con el sujeto de los estados mentales. La subjetividad de los estados psicológicos se remite a la descripción de los estados del cuerpo humano. Lo que se rechaza es, ante todo, la existencia de una sustancia no corporal, que pueda albergar los contenidos del yo y que permita derivar los estados psicológicos, para, de

⁵⁹Ibid., 72

⁶⁰ NAGEL, THOMAS. *Fisicalismo*, México, Dirección general de publicaciones de la UNAM, 1977, 25

esta manera, arrojar al mundo objetivo la corporeidad. No hay una sustancia yoica cuya posesión nos asegure atributos psicológicos⁶².

Un punto de vista menos mecanicista acerca de la identidad es defendido por Donald Davidson, al explicar los acontecimientos mentales, o actos intencionales, en cuanto se identifican antológicamente con acontecimientos físicos, susceptibles de correlacionarse de manera causal, pero rehuendo la reductibilidad a simples descripciones físicas. Es como si se buscara analizar el funcionamiento biológico a partir de formulaciones físicas, pero sin reducir la biología a la descripción de la determinabilidad física, desdiciendo la especificidad de los seres vivientes. Lo cuestionable en este tipo de fisicalismo es la suposición de que “comprendemos a la perfección lo que ocurre en el cerebro del hombre, en el sentido de que podemos describir cada uno de sus detalles en términos puramente físicos; que incluso los procesos neurológicos, por no hablar de los eléctricos y químicos, se han reducido a procesos físicos”.⁶³ Aun cuando se reconoce que este supuesto es un sueño tecnológico, se acepta además la ficcionalidad de asociar el cerebro y el sistema nervioso a una computadora, a partir de la cual se termina creando un hombre máquina –del cual omitimos la descripción detallada –, con los recursos de la tecnología del futuro, que combina filosofía de la ciencia con ciencia-ficción (y que son llevados al cine y a la literatura del género, con la misma intención ética y narrativa), recurriendo a los famosos *puzzling cases*, que son el fundamento de la prueba de verdad – estos “experimentos de pensamiento”, de una estructura narrativa a cual más creativa, son un tópico en Shoemaker, Williams y Parfit, entre otros. La psicología derivada de esta invención se restringiría a los conceptos de intención, creencia y actitudes como el deseo, a partir de los cuales se explicaría la acción, la decisión, la memoria, la percepción, el aprendizaje, el anhelo, la expectativa, la

⁶¹ Ibid., 8

⁶² Ibid., 9-24

advertencia, etc. Al igual que en Nagel, se trataría de demostrar “que no hay conflicto alguno entre los modos de explicación de la ciencia física y la psicología”.⁶⁴ Es decir, que se aplicaría el modelo fisicalista de la psicología para identificar mecanismos físicos con procesos y estados cognitivos, reduciendo la psicología a la física, ya que “los acontecimientos psicológicos son (en el sentido de que *son idénticos a*), simplemente, acontecimientos físicos”.⁶⁵ Pero, ello no obliga a sostener que los acontecimientos psicológicos aquejen la reductibilidad de las descripciones ordinarias de la física. En términos más precisos, no hay que esperar descubrir correlaciones legaliformes en sentido estricto o leyes causales, que postulen la conexión entre acontecimientos y estados psicológicos y físicos.⁶⁶ Este tipo de predicación no es posible, como se ha hecho bajo la influencia del neopositivismo. Según Davidson, la competencia lingüística es decisiva, en el análisis de esta postura metodológica sobre la mente material, ya que somos casi “una máquina que habla una lengua”.⁶⁷ Sin embargo, no es posible llegar a conclusiones plausibles, que permitan descubrir, entre otros aspectos del lenguaje, los correlatos físicos del significado.

Según Ricoeur, el adversario más temible de la tesis de la identidad narrativa es Derek Parfit “por cuanto sus análisis tienen lugar en un plano en que la identidad no puede significar más que mismidad, con exclusión expresa de cualquier distinción entre mismidad e ipseidad, y, por tanto, de cualquier dialéctica – narrativa u otra – entre mismidad e ipseidad”.⁶⁸ Las argumentaciones de Parfit son paradojas que combaten las creencias en la identidad personal como relato. Este autor exige no acordarle importancia al problema de la identidad ya que “el principio del interés propio no tiene

⁶³ DAVIDSON, DONALD. *Filosofía de la psicología*, Barcelona, Anthropos, 1994, 111

⁶⁴ *Ibid.*, 115

⁶⁵ *Ibid.*, 121

⁶⁶ *Ibid.*, 119

⁶⁷ *Ibid.*, 145

⁶⁸ RICOEUR. *Sí mismo como otro*, Op. Cit., 126

ninguna fuerza”,⁶⁹ no debemos preocuparnos de nosotros mismos, del envejecimiento, de la muerte, o de “la tristeza de que la mayor parte de la vida haya pasado ya”.⁷⁰ Y propone, además, no relevar la cuestión de saber si determinadas experiencias provienen de las mismas vidas, o de vidas diferentes, puesto que lo que importa son las mismas experiencias antes que las personas.⁷¹ Es decir, que si la identidad de alguien no es decisiva, tampoco lo es la identidad de los demás, ni quién se es en verdad. Las creencias que vinculan la identidad personal tienen que ver con la conexión de acontecimientos, es decir, con el relato de su vida, que se reduce, en Parfit, a una “descripción impersonal”⁷² entre eventos en general. De tal suerte que la existencia de una persona consiste en la existencia de su cerebro y la serie de acontecimientos físicos y mentales, que van unidos entre sí, como si la identidad dependiera únicamente del cerebro y uno pudiera decir: tengo un cerebro que me dice lo que él hace. El cerebro dice sobre el cuerpo, pero no dice sobre sí; es una “interioridad no vivida”.⁷³ El cuerpo es diferente con el cerebro, pero no puede haber diferencia en la unidad del cuerpo. La diferencia en la unidad es sólo identidad, en donde A es A. De otra parte, la indistinción que establece Parfit entre el cuerpo como mío y el cuerpo entre otros cuerpos es una tesis reduccionista,⁷⁴ que remite de nuevo al fisicalismo.

Parfit disocia, aísla y disuelve los componentes de la identidad tales como los recuerdos y las conexiones y secuencias psicológicas, que en la vida cotidiana no se pueden disociar. Por ese camino, iguala la memoria a problemas de supervivencia y por eso en sus ecuaciones ficcionales afirma que “necesitamos un sentido en el cual una persona

⁶⁹ PARFIT, DEREK. *Identidad personal*, México, Dirección general de publicaciones de la UNAM, 1983, 34

⁷⁰ *Ibid.*, 35

⁷¹ RICOEUR. *Sí mismo como otro*, Op.Cit., 136

⁷² *Ibid.*, 127

⁷³ *Ibid.*, 130

⁷⁴ *Ibid.*, 129

pueda sobrevivir como dos”,⁷⁵ de tal modo que la memoria de situaciones pasadas, que constituyen la identidad narrativa, se convierten al riesgo de supervivencia de una persona, en donde lo crucial es que sobreviva como entidad física, es decir con la propiedad de no tener una relación uno a uno, que es lo que define la identidad. No interesa quien sea el poseedor de las experiencias, lo propio son las experiencias como tales, que son las que permiten establecer la continuidad psicológica – pues, según Parfit, la identidad es un hecho separado de la continuidad psicológica - de un individuo, que disuelve su identidad, ya que cualquiera puede ser depositario de la continuidad psicológica, pues ésta “*puede no ser uno a uno*”.⁷⁶ De tal suerte que, hay seres iguales, en una misma línea de descendencia, en cuanto pertenecen a una misma rama ancestral, o tienen un mismo yo descendiente, y, por tanto, no ofrecen ninguna garantía de establecer, en alguno de ellos, la “*identidad a través del tiempo*”.⁷⁷ Es decir, que de acuerdo con este presupuesto, se puede aceptar la distinción entre sucesivos yos, que, de manera indiferenciada, se presentan a través del tiempo, como si se tratara de seres inmortales e iguales.⁷⁸ Ello contradice las aseveraciones científicas según las cuales la singularidad de la persona, dependiente de la disposición genética de que resulta el cerebro, es de una probabilidad de 1 contra 10 elevado a 10.000. “*Ésta es, en efecto, la probabilidad de que vuelva a formarse un cerebro humano idéntico al mío, siendo las instrucciones genéticas tan infinitamente improbables como para que esto no ocurra jamás.*”⁷⁹

Pero, según Parfit, es aquella la concepción de la identidad en Proust – que estaría apoyada en preguntas que controvierten su concepto central de identidad como ésta:

⁷⁵ PARFIT. *Identidad personal*, Op. Cit., 14

⁷⁶ *Ibid.*, 19 (subrayado mío)

⁷⁷ *Ibid.*, 29

⁷⁸ *Ibid.*, 36

⁷⁹ ECCLES, JOHN C. y ZIER, HANS. *El cerebro y la mente. Reflexiones biológicas sobre la prehistoria, naturaleza y porvenir del hombre*, Barcelona, Herder, 1984, 173

“Desde el momento en que no conozco toda una parte de los recuerdos que están detrás de mí, desde el momento en que me son invisibles, en que no tengo la facultad de llamarlos a mí, ¿quién me dice que, en esa *masa* desconocida de mí, no hay algunos que se remonta mucho más allá de mi vida humana?”⁸⁰ - , en donde se da “la distinción entre yo es sucesivos”,⁸¹ aun cuando Proust pensó en personas que encarnan estos yo distintos, esa “serie de yos yuxtapuestos”.⁸² Como tendremos oportunidad de demostrarlo, esta apreciación de Parfit sobre Proust no es exacta, ya que la identidad narrativa y expresiva, según el novelista, acoge los aspectos que tematiza Ricoeur con las designaciones de ipseidad e identidad *idem*.

Es evidente que el ideal de libertad, que subyace a estas pretensiones científicas y ficcionales, choca con la ética que busca una doble tensión en la competencia del sujeto y la racionalidad de su *telos* universal, que busca liberarse de determinaciones heterónomas autodeterminándose por valoraciones positivas,⁸³ pues ello requiere un sentido de objetividad del mundo, que se oscurece con este tipo de fisicalismo renovado, que impide con su conceptualización la posibilidad de la exigencia de la constitución de relaciones de reciprocidad, que se establecen entre personas, y no entre identidades reducidas a su simple corporeidad, que cierran el sentido de apertura del mundo de la sociedad, en la cual se constituye la identidad personal y la de los otros. Pues “es con respecto a ellos como se me abre el sentido de responsabilidad, el cual hoy en día reafirma la identidad de la persona en sus relaciones con la cultura y la sociedad civil: responsabilidad con respecto a los riesgos del mundo de la vida, especialmente, los que tienen que ver con el medio ambiente; responsabilidad con respecto a un bien

⁸⁰ PROUST, MARCEL, *En busca del tiempo perdido.4. Sodoma y Gomorra*, Madrid, Alianza, 2001, 470.

En adelante se citará por la abreviación SG

⁸¹ PARFIT, Op. Cit., 33

⁸² TR, 300

⁸³ HOYOS VÁSQUEZ, GUILLERMO. Introducción a HUSSERL, EDMUND. *Renovación del hombre y de la cultura: cinco ensayos*, Barcelona, Anthropos, 2002, XIX

común y a un interés público, que no se reducen a tareas del Estado...»⁸⁴ Destacando, en especial, la responsabilidad en la relación entre cultura y personalidad, que significa renovación de las tradiciones de acuerdo con la actitud y crítica personal, la capacidad de renovación individual y social, y la realización de la identidad personal, a través de procesos de auto responsabilidad.⁸⁵ Sin pretender constituir a otros desde la propia identidad, pero sin resistirse tampoco a ser constituidos por otros.

⁸⁴ Ibid., XXVII- XXVIII

⁸⁵ Ibid., XXVIII

SEGUNDA PARTE

1. LA IDENTIDAD EXPRESIVA Y LA DEMARCACIÓN DEL LENGUAJE

EXPRESIVO

En el capítulo anterior hemos caracterizado la conciencia histórica de la modernidad, ligada a la conceptualización de la identidad, cuan posible de moldearse de manera libre y voluntaria, como un presupuesto inherente a los tiempos modernos – cuyos principios son el individualismo, el derecho a la crítica, la autonomía de la acción y la idea que se sabe así misma como idea -, que se tipifican desprendidos de las concepciones metafísicas y religiosas de mundo, y se conectan con una comprensión poética de la identidad moderna, que pregona la autonomía del arte, en su creatividad, y una independencia frente a las esferas de racionalidad institucionalizadas de la moral y la ciencia. Para llegar a esta configuración moderna de la identidad el espíritu de la cultura ha pasado por caminos desviados que lo extraviaron, en su surgimiento, de acuerdo con un dualismo equívoco de la ciencia social, en donde se opone la experiencia inmediata del conocimiento de sí, ligada a la corporeidad, a una subjetividad que se anula desde éste presupuesto de la sicología del empirismo, que desvaloriza el mundo social y la cultura, como creaciones del espíritu. Hemos indicado que, esta perspectiva general corresponde a una exageración del aspecto modélico de las ciencias físicas, que postulan unilateralmente la validez del conocimiento de acuerdo con la racionalidad matemática y física, heredera de la ciencia galileana, que hace abstracción de la subjetividad como constitutiva del conocimiento y del pensar, y por ese camino niega la identidad personal, reduciendo su comprensión a un estrecho fiscalismo, que hoy sigue teniendo sus exponentes – debido a los procesos de interacción, apropiación y

reapropiación del cuerpo, que enlaza con el conocimiento experto técnicamente organizado -, a través de “experimentos de pensamiento”, que finalmente sirven de inspiración a películas de ciencia-ficción.

De modo general, hasta el momento, en esta obra, hemos reconstruido en parte un modelo de identidad moderna de acuerdo con una lectura centrada en la obra de Habermas, que ha sido complementada y matizada con otros autores, y lo será aun más en los siguientes capítulos, al completar el modelo. En la segunda parte, haremos una aplicación de dicho modelo, en el campo de la expresividad estética, específicamente en la novelística de Marcel Proust. En el fondo, lo que pretendemos es lo mismo que ha hecho Taylor al descubrir las fuentes morales del yo en la modernidad, correlacionándolas con la literatura y el arte, Rorty al referirse a Marcel Proust y George Orwell, o más recientemente Cunningham.¹

1.1 LA DELIMITACIÓN DEL CAMPO DE LA EXPRESIVIDAD ESTÉTICA

Es apenas lógico y conveniente que, antes de emprender nuestra tarea de aplicación del modelo que se propone, tratemos de definir el campo de la expresividad estética. Pues bien: expresar algo, en general, es manifestar ese algo ya dado o construido. Expresamos una determinada visión de las cosas en la literatura o en una obra de arte. Para ello me valgo de un lenguaje de ciertas características. Es lo que Habermas ha denominado *lenguaje expresivo*. Cuando expreso o manifiesto algo hago una formulación² de lo que quiero decir. Por tanto, hay una intencionalidad en el “decir”, que no depende de lo que está parcialmente formado de antemano en el sujeto hablante. En el caso de la literatura y el arte es, claro que una vez que las cosas se dicen, a través

¹ CUNNINGHAM, ANTHONY. *The heart of what matters. The role for literature in moral philosophy*, Berkeley, University of California Press, 2001

de esos medios, cobran una independencia que no depende de su inmediato creador. Por eso fue un error por parte de T.S. Eliot, por ejemplo, el haber hecho comentarios adicionales innecesarios acerca de su obra más representativa “*La tierra baldía*”, como él mismo lo reconoció.

El hacer, decir o manifestar a efectos de crear un objeto expresivo acarrea necesariamente problemas de creación, que se perciben en el campo del expresivismo. “La imaginación creativa es la fuerza que hemos de atribuirnos una vez que percibimos el arte como expresión y no como simple mimesis. Manifestar la realidad implica la creación de nuevas formas que articulan una *visión incoada*, no simplemente la reproducción de formas que ya estaban ahí”.³ Que esté “incoada” significa sólo que está parcialmente formada en el sujeto y que requiere, por tanto, que se le dé una forma concreta, pues de lo contrario permanece inexpresada. Expresar, pues, lo inexpresado, a través de símbolos, es lo característico de la literatura y el arte, tal como lo dice F. Schlegel: “¿Cómo hacer entonces que el infinito se manifieste en la superficie? Sólo simbólicamente, en pinturas y signos”,⁴ en una clara referencia a la aparición (Erscheinung) del símbolo.

Habermas presenta el problema de la demarcación del lenguaje expresivo, en un intento de definir la estética, a propósito de la *Critica del Juicio* de Kant: “si separamos el concepto de genio de sus orígenes románticos podemos decir en paráfrasis libre: el artista dotado consigue dar expresión auténtica a aquellas experiencias que tiene en el trato concentrado con una subjetividad descentrada y libre de las presiones del conocimiento y de la acción”.⁵ Es decir, que una visión subjetiva descentrada de mundo – que no depende de un centro que provenga de la subjetividad misma- es la que

² TAYLOR. *Fuentes del yo*, Op. Cit., 395

³ Ibid., 400 (subrayado mío).

⁴ Citado por Taylor, Ibid., 400: “Wie kann nun das Unendliche auf die Oberfläche zur Erscheinung gebracht werden? Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen”.

posibilita expresar las experiencias a las cuales tenemos un acceso privilegiado y es como la voz interior que, finalmente, se expresa en el arte, y que juega un papel decisivo en la construcción de la identidad de los lectores e interpretes de la cultura. Al precisar mayormente el problema de la demarcación del lenguaje expresivo, comentando la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, Habermas distingue dos funciones creadoras de sentido que se entrecruzan: *expresión y concepto*. La expresión es la inclinación de las impresiones sensibles a “coagular figurativamente experiencias significativas únicas”,⁶ en tanto que el concepto es la tendencia a la generalización y diferenciación, que articula una visión sobre el mundo en su conjunto. En el análisis de la función expresiva es necesario tener en cuenta el mito como figuración de la plenitud de la vida, que al plasmarse en forma artística expresa la vida estéticamente liberada, diferente de la “apertura de mundo” que se articula en categorías. Esta apertura de mundo es posible gracias a un sujeto trascendental, que constituye su ámbito objetual transformando la preestructuración gramatical en un mundo objetivo articulado lingüísticamente, es decir, en concepto.

Por el contrario, la función expresiva del lenguaje, en la medida en que no pertenece al mundo objetivo, es impregnada por la conciencia del sujeto que habla y a su vez dispone de un vehículo de significación encaminado a la expresión de experiencias propias, facultándolo para “una productividad libre que incluye hasta la posibilidad de revisión y renovación creadora de ese mismo vocabulario que abre mundos”.⁷ La primacía de la función expresiva del lenguaje, frente a la función expositiva y de coordinación, se da cuando la impresión sensible –cargada de metáforas, gestos, expresiones corporales, ritos, movimientos corporales, imágenes visuales, sonidos

⁵HABERMAS. *Ensayos*, Op. Cit., 276

⁶HABERMAS, JÜRGEN. *Fragmentos filosófico-teológicos. De la impresión sensible a la expresión simbólica*, Madrid, Trotta, 1999, 22

⁷ *Ibid.*, 26

excitantes y mímica- se coagula en forma figurativa, sin llegar a constituirse en verdad proposicional, ni rectitud normativa; quedando, así, situada en un nivel de inmediatez pleno de significación simbólica, con un sentido liberador en cuanto libre de la verosimilitud del conocimiento y de la regulación de la acción.

Como se ve, el mundo subjetivo del artista, su identidad expresiva, se despliega sin las presiones del conocimiento objetivo y las formas de coordinación de la acción social. No tiene, pues, el arte unas reglas a seguir para la orientación de la acción social, ni obedece a los cánones rigurosos del conocimiento científico. El arte se acerca a estos dos mundos (social y objetivo) haciendo valer criterios meramente estéticos, sin importarle tampoco sus consecuencias regulativas de orden moral: el arte habla con la misma premura de la devoción por Dios, como del asesinato de una anciana; ayuda a mejorar a las personas o a envilecerlas. El entrelazamiento de esos tres mundos fija la peculiaridad de lo estético,⁸ como una experiencia que se experimenta así misma, desligándose de estructuras temporales y espaciales del mundo de la vida. El arte salta por encima de las convenciones de la percepción y choca, por decirlo así, con la visión de la conciencia corriente. En esa perspectiva, la conciencia común del lego aficionado lo convierte a su vez, frecuentemente, en crítico de arte; en un experto o conocedor capaz de establecer enlaces entre su experiencia vital y las experiencias estéticas que vive. De ahí que la recepción de la obra artística se convierta en fuente de moralidad, que influye en nuestras acciones. El problema surge cuando el *modelo estético* suplanta toda posibilidad de reflexión moral y adquiere un “poder explorativo vitalmente orientador” – tal como lo dice Habermas -, que implica una apropiación por parte de la cultura de especialistas de las perspectivas del mundo vital, hasta convertir ese modelo

⁸ HABERMAS. *Ensayos*, Op.Cit., 276

en fuente de orientación que provee el sentido a las biografías; suplantando la necesidad de reflexión moral por la estetización de la vida.

Por lo demás, nuestro punto de vista, es que el *modelo de identidad* debe estar abierto a múltiples posibilidades expresivas y a una serie infinita de múltiples posibilidades vitales. Que no es conveniente establecer correspondencias axiales entre dos supuestos modelos formalmente simétricos (identidad y expresividad); y que el *modelo expresivo de identidad*, por lo general, llama a un fuerte compromiso valorativo en el plano moral. Tal modelo, es una red invisible de palabras e imágenes privadas que terminan finalmente siendo públicas, que pueden ser ejemplares o incitar al crimen y la crueldad. De otra parte, nuestra intención no es reconstruir la estética de Habermas - pues ésta tarea nos resultaría muy empalagosa y a lo mejor estéril la búsqueda- si no explicitar la relación entre identidad y expresividad de acuerdo con la distinción de las funciones del lenguaje. Como la identidad se plantea en términos morales – y la interiorización con lo expresado en la literatura y el arte contribuye a la construcción de la identidad y la reconstituye - es necesario ubicar el contexto en el cual Habermas hace una reflexión temática directa sobre la misma. Por ello, en lo que sigue, haremos una reconsideración del contexto limitadamente materialista desde el cual Habermas reconstruye la identidad subjetiva y personal en términos morales (1), para luego poder localizar su relación con la expresividad estética (2), valiéndonos de un enfoque más amplio desarrollado por Taylor (3), para culminar con un específico comentario sobre la función poética del lenguaje, en el contexto de la intención de sustituir la filosofía por la literatura (4).

1.2 LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN TÉRMINOS MORALES, SEGÚN HABERMAS.

Sabido es que el primer Habermas no considera la ciencia como la promesa de la liberación del hombre, puesto que está ligada a las viejas legitimaciones del poder. Por lo contrario, según él, después de Marx, la ciencia se ha convertido en la “primera fuerza productiva” en los países capitalistas avanzados. Sin embargo, Marx y Freud representan teóricos de la sospecha que hablan a nombre de una razón emancipadora, a diferencia del interés simplemente práctico o técnico de ciertas filosofías de la reflexión. El énfasis de Marx recayó en un cambio epistemológico hacia el paradigma de la producción, que opacó el estatus científico de la consideración de lo natural. Por esta vía, se llegó a una conceptualización de la moral desprendida de sus presupuestos naturalistas, conservando, no obstante, un cierto materialismo parasitario de la filosofía natural. La moral entraba, así, en un campo de valoración social y político de raigambre autoritaria y tradicional. Que, además, entrañaba un grave riesgo para la identidad personal: “El marxismo puede provocar una disociación de la identidad personal muy parecida a la experimentada por el protagonista de una tragedia. Al confiar su imaginación, su eje de la realidad, al proceso histórico, el revolucionario marxista está adiestrado para aceptar una categoría y validez considerativas privadas en continua disminución. La autoridad lógica y emocional del hecho histórico, aun donde incluye la destrucción y la humillación de la propia persona, sobrepasa las exigencias, la intensidad del yo”.⁹ En ese contexto, Habermas se propuso, en 1976, “desmontar la teoría para luego recomponerla en una forma nueva con el único objeto de alcanzar mejor la meta que ella misma se ha impuesto”.¹⁰ Este objetivo neoconservador de Habermas se apoyaba en consideraciones tales como: los sistemas sociales pueden interpretarse como red de acciones comunicativas; el derecho y la moral son el núcleo de la interacción para regular consensualmente conflictos de acción; la racionalización

⁹ STEINER, GEORGE. *Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1982, 374

de la acción repercute no sólo sobre las fuerzas productivas si no sobre estructuras normativas (la acción estratégica es racionalidad de decisiones orientadas exclusivamente por el propio éxito, simple racionalidad de adecuación de medios técnicos). La racionalidad con arreglo a fines y valores (racionalidad instrumental) es la que impulsa las fuerzas productivas, que entran en contradicción con la acción estratégica. Esta oposición debería resolverse desde el punto de vista de la racionalidad comunicativa, es decir, desde el acatamiento de normas de validez racional (herencia kantiana), en contra de la acción racional teleológica (instrumental y estratégica), que es el fin último en el paradigma de la producción.

De acuerdo con este arsenal de categorías y conceptos – que aqueja una lectura weberiana de Marx –, la teoría sobre el capitalismo de Marx quedó reducida a una *teoría complementaria*, que daba cuenta de la historia del género humano, pero sin mirar a la sociedad como un macro sujeto capaz de modificarse así mismo. La historia sería valorada, desde ésta nueva perspectiva, no bajo el dogma evolucionista sino, en su posibilidad de estancamiento, accidentalidad, retroceso y reversibilidad. El famoso teorema de base y superestructura ya no funcionaría sino en circunstancias de máximo conflicto, en sociedades capitalistas. No obstante, Habermas declararía: “suscribo la pretensión teórica del *materialismo* histórico”.¹¹ A pesar de su insistente crítica al paradigma de la producción, la perspectiva temática de Marx siguió presente de manera secundaria y complementaria en Habermas, a través de juicios de valor dispersos en toda su obra, hasta el punto de hablar, por ejemplo, de “la maldición sistémica que el mercado capitalista de trabajo hace pesar sobre las vidas de los que están en disposición de trabajar”.¹²

¹⁰ HABERMAS, JÜRGEN. *La reconstrucción del materialismo histórico*, Madrid, Taurus, 1981, 9

¹¹ *Ibid.*, 117 (subrayado en el original)

¹² HABERMAS, *El discurso...* Op.Cit., 429

Ese es el contexto limitadamente materialista y conservador desde el cual Habermas postula la identidad en términos morales de la siguiente manera: el avance de la evolución social y sus nuevos principios de organización social dependen de las redes de acción comunicativa, que cristalizan en normas de acción, de tal suerte que no hay un determinismo del yo, pues éste obra con autonomía para resolver problemas en relación con la cultura, la sociedad y la misma naturaleza. La autonomía del yo se da en un proceso que tiene estadios de desarrollo, que van de un *estadio presocial* a uno *integrado*, en donde el yo encuentra su propia identidad. En la misma medida, hay paralelamente al desarrollo del ego unos estadios de la conciencia moral (Kohlberg) desde un nivel preconvencional a un nivel convencional de acatamiento de la ley y el orden, para llegar a un nivel *postconvencional*, caracterizado por la orientación de la acción en la dirección del reconocimiento del sistema jurídico contractual, en donde se hacen distinciones entre valores que son de aplicación universal y valores específicos de una sociedad. Lo que finalmente prevalece es la orientación de la acción de acuerdo con principios éticos universales, en donde el principio de justicia es el elemento rector de este nivel: “lo justo se define como decisión de la conciencia, de acuerdo con principios éticos que ella escoge y que pretenden amplitud, universalidad y consistencia lógicas. Estos principios son abstractos, no son normas morales concretas. Son principios universales de justicia, de reciprocidad e igualdad de derechos humanos y de respeto por la dignidad de los seres humanos como personas individuales”.¹³

La conciencia moral que configura la identidad moderna significa la elaboración consciente de conflictos de acción y es claro percibirla en “civilizaciones desarrolladas”, en donde se separa claramente moralidad y legalidad, es decir, donde la legalidad no se estructura de acuerdo con criterios morales, que simplemente guardan una cierta

¹³ HABERMAS. *La reconstrucción*, Op.Cit., 65

complementariedad. En la última fase de estas civilizaciones aparece la acción postconvencional plenamente desplegada como legitimación universalista del derecho formal y racionalizado, aún cuando no sistemático sino, bajo una atomización jurídica de normas dispersas

Como se ve la identidad moderna es un proceso que va desde sus fuentes morales al derecho privado, haciendo coincidir ontogénesis del yo y filogénesis social, en un intento por superar el subjetivismo y su modelo de relación sujeto – objeto, derivado de la filosofía de la conciencia, que se replantea ahora en función de la teoría del lenguaje. La intención política de Habermas en esta dirección es bien clara: se trata de “señalar la *posibilidad* de que un modelo socioestructural de ejercicio diferente del poder social pudiera sobrevivir incluso a la *forma económica* de la dominación de clase (tanto si se ejerce por medio de los derechos de la propiedad privada como por medio de las burocracias estatales elitistas). En una forma futura de la dominación de clase, al mismo tiempo dulcificada e intensificada desde el punto de vista de la presión de la psicología social, la ‘dominación’... quedaría rota por segunda vez no gracias al derecho privado burgués, sino a través del sistema educativo del estado social”.¹⁴ Queda así explícita la forma como Habermas correlaciona las fuentes morales del yo con apreciaciones sociales, jurídicas y políticas con un discurso reconstructivo neo- marxista.

1.3 LAS FUENTES MORALES Y LA EXPRESIVIDAD ESTÉTICA.

A mi modo de ver, el punto central de la crítica hecha por Habermas a Marx es el de indicar que, éste último, no señala la diferencia entre la teoría del valor-trabajo que explica los mecanismos de la producción y la racionalidad que impera la en sociedad

¹⁴Ibid., Pág. 168-169

moderna. Habermas considera que la economía tiene una organización sistémica independiente, como sistema de acción, que no es estructurante de todo lo que acontece en la sociedad. En la sociedad moderna existen otros sistemas como la cultura, la personalidad, el Estado y la sociedad, que guardan una relativa autonomía, sin que ninguno de ellos se sobreponga, subordinando a los demás, aún cuando todos ellos ejercen una presión sobre el mundo de la vida. El paradigma de la producción, como se sabe, hacía depender toda la racionalidad del sistema de la forma del funcionamiento de la economía, y consideraba cualquier expresión de razón como manifestación de la racionalidad meramente instrumental. Según Habermas, en la terminología marxista de Marcuse y Adorno, por ejemplo, no había diferencia entre el contenido normativo de la praxis y el contenido normativo de la razón. No había, pues, una razón autolegisladora sino una racionalidad que igualaba praxis y producción. Esta concepción de la razón impedía ver la racionalidad desplegada en la comunicación, pues confundía razón y decisión, es decir, acto ilocucionario con efecto perlocucionario.

Al contrario de la escuela de Frankfurt, que caía en este tipo de igualdades, Habermas postuló un concepto crítico de racionalidad, que nos permitiera justamente salir del “*férreo estuche*” que descubriera Weber, “sin hacer uso para ello del paradigma de la producción”.¹⁵ Como el paradigma de producción dejaba por fuera los procesos de comunicación a través del lenguaje se requirió, entonces, un cambio de paradigma desde “la actividad productiva a la acción comunicativa”.¹⁶ Este cambio de paradigma era necesario pues, según Habermas, el paradigma de la producción de Marx tenía limitaciones en la medida en que estaba construido sobre la base del modelo expresivista (“human expressivity”), que es común a Hegel, Feuerbach y el romanticismo; quienes explican la enajenación como apropiación de la naturaleza y de

¹⁵ HABERMAS. *El discurso...*, *Op.Cit.*, 99

¹⁶ *Ibid.*, 100

las fuerzas esenciales del hombre: el individuo o el obrero realiza su creatividad en la producción. Es decir, se apropia la naturaleza en la producción al enajenarla, al hacerla para sí. De tal suerte que, el sujeto se expresa en la productividad, que es, a su vez, subjetiva y macro subjetiva en la sociedad. El prototipo del creador es el genio artístico, que transfiere una cierta exaltación heroica valorativa al comparársele con el obrero.

El modelo expresivista de Marx tenía cuando menos tres problemas: 1. Dejaba por fuera a los sujetos capaces de lenguaje y acción. 2. El metabolismo naturaleza /sociedad no daba lugar a contenidos normativos. 3. La plausibilidad del modelo está cuestionada en los tiempos modernos, pues nos acercamos al fin de la sociedad del trabajo.¹⁷

Al tratar de enmendar el marxismo, como parasitario de la Ilustración radical y el romanticismo, Habermas se aplicó a desarrollar una ética discursiva de origen kantiano. Como los procesos crecientes de automatización de la economía – en buena medida, utilizando recursos de la informática y de la telemática – no requieren de grandes contingentes de trabajadores, la sociedad del trabajo ha perdido vigencia, al igual que la moral universalista, que amenazaba y cuestionaba la misma sociedad del trabajo. La sociedad del trabajo productivo fue remplazada por la sociedad del consumo masivo, que creó unas elites de consumo, que con sus comportamientos y motivaciones socavan los fundamentos éticos heredados de la Ilustración, que permitieron la materialización de la racionalidad práctico-moral en Occidente. Hoy, en la sociedad de consumo masivo “la esfera del derecho, moralmente neutral, pero que a su vez exige de los sujetos la disponibilidad a obedecer la ley, remite a una moral basada, por su parte en *principios*”.¹⁸ Si ello es así, entonces, es necesario retomar la clásica complementariedad moderna entre moral autónoma y derecho positivo – después de la quiebra del tradicional entramado sacro de moral, eticidad y derecho –, para poder erigir

¹⁷Ibid., 104

¹⁸HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa I*, Op.Cit., 338 (subrayado mío)

los principios de *inclusión, reciprocidad y simetría* en condiciones para interpretar todo discurso práctico. El principio de inclusión es connatural a la democracia moderna y en el caso de la moral significa el no excluir a nadie de las decisiones que lo afectan en la consecución de sus bienes esenciales. El principio de reciprocidad requiere el respeto mutuo entre los diferentes participantes, en los procesos de comunicación, y el principio de simetría exige que las decisiones no afecten la igualdad de oportunidades establecidas de acuerdo con el ejercicio pleno de derechos fundamentales.

Toda situación de conflicto se resuelve, entonces, en la controversia sin coacciones, que posibilitan los sujetos hablantes, en un diálogo transparente y racional, que se desarrolla buscando crear una situación ideal de habla, que propende por el establecimiento del consenso antes que del disenso. Todas estas condiciones de la ética discursiva tienen un correlato ético con la puesta en práctica de la defensa y vigencia de los derechos humanos y la democracia, que deben atender, tras el declive del imperio soviético y el fin de la bipolaridad mundial, “el choque de pueblos y culturas que están impregnados en la comprensión que tienen de sí mismos por la contraposición tradicional entre las religiones mundiales”,¹⁹ que exigen no solamente la prevalencia de la tolerancia frente a la brutalidad armada sino, también, una voluntad de comunicación frente a la aniquilación, que sólo puede hacerse comprensible desde “el entendimiento recíproco entre tradiciones y proyectos de vida ajenos”,²⁰ bajo la esperanza de una cierta unanimidad, un acuerdo mínimo, que no se debe entender en un nivel de contenido proposicional.

Como se ve la ética discursiva podría jugar un papel crucial, en los tiempos actuales, haciendo de las fuentes religioso-morales de la identidad del yo un problema que, en definitiva, resuelve la ambivalencia entre esfera pública y privada a expensas de está

¹⁹ HABERMAS. *Fragmentos...*, Op.Cit., Pág.40

²⁰ *Ibid.*, Pág. 41

última. Por lo mismo, las fuentes morales del yo guardan una relación de explícita consecuencia social, en la medida en que cobre las formas de la expresividad estética.

1.4 LA RETÍCULA EVALUATIVA DE HABERMAS, SEGÚN TAYLOR

La obra de Habermas busca encontrar un lugar a los bienes morales no meramente centrados en el individuo, a través de nociones que son críticas tanto de la racionalidad instrumental como del expresivismo subjetivo. Quiere explorar un lenguaje de compromiso social en un mundo moderno, que, sin embargo, ha sido también desencantado. De esta manera, elude un área crucial de las preocupaciones modernas como es el de la expresividad estética. Sólo, como hemos visto, con algunas referencias parciales trata Habermas de afrontar el problema de la modernidad estética, aun cuando sí toma en cuenta las demandas de realización expresiva típicas de la modernidad estética. “ La idea de un conflicto imposible entre la razón instrumental y la realización expresiva viene dada, piensa Habermas, por el defectuoso concepto del agente. Adorno continua operando en el antiguo modelo teoría de la conciencia de la filosofía tradicional, que interpreta la situación humana en términos de la relación de sujeto con el objeto; cuando, de hecho, el agente está constituido por el lenguaje y, por ende, por el intercambio entre agentes, cuya relación escapa así del modelo sujeto/objeto. Los relevantes otros ... no son simplemente externos a mí; ellos contribuyen a constituir mi yoiedad.²¹ Para Habermas, el creciente control instrumental sobre la naturaleza no implica necesariamente el que los otros sean tratados como objetos de control, puesto que tienen competencia lingüística para actuar como agentes. Al estar el yo constituido a través del lenguaje tiene posibilidades de eludir el control, que lo pretende reducir a

²¹ TAYLOR. *Fuentes del yo*, Op.Cit, 531

una cosa entre otras; pero ello no indica, según Taylor, que se ofrezcan garantías contra la pérdida de significado y “la pérdida de sustancia en el entorno humano y en nuestras afiliaciones. *Habermas... elide el problema vivencial bajo el público*, como si los dos pudieran resolverse por el precio de uno”.²²

Tal como hemos insistido, Habermas diferenció las esferas de valor típicas de la racionalidad moderna, acordándole a la moral práctica y la cognitiva-instrumental un lugar diferente de la expresión subjetiva. Las esferas diferenciadas de la moral, la ciencia y el arte quedaban, así, encajadas como vectores en una especie de matriz de evaluación, a partir de la cual sería posible establecer reglas o conjuntos de reglas, en función de esa *retícula evaluativa*. Para Taylor, lo que “no puede encajar en su cuadrícula” es, precisamente, “la búsqueda de las fuentes morales *fuera* del sujeto a través de los lenguajes que resuenan *dentro* de él, la captación de un orden que va inseparablemente catalogado con la visión personal”.²³ Es decir que, para Taylor, no es posible una ética discursiva que se postula inicialmente como ontogénesis - en el contexto de un materialismo conservador y larvario- y que termina como ética del discurso y de la comunicación, ligada a referentes de la esfera pública. Habermas reconoce las características de lo moderno – basándose en Weber -, en el conocimiento del mundo objetivo, el papel de la razón práctica en la configuración del derecho moderno y el poder explorativo de la integridad personal y la autenticidad expresiva, “pero no existe un lugar coherente para la exploración del orden en que nos hallamos como lugar de las fuentes morales, lo que Rilke, Pound, Lawrence y Mann hicieron de formas radicalmente diferentes. Esto no es así: 1. Porque no tratan de objetivar ese orden, sino todo lo contrario. 2. Porque Habermas tiene una concepción procedimental

²² Ibid., 531(subrayado mío)

²³ Ibid., 532

de la razón práctica. 3. Porque eso concierne exclusivamente a la expresión subjetiva. *Se le escapa por los agujeros de la cuadrícula*”.²⁴

Tal como hemos visto, Habermas reconoce “el poder explorativo vitalmente orientador” del lenguaje expresivo pero, al tener una concepción procedimental de la ética discursiva, las fuentes morales del yo, que se expresan estéticamente, quedan por fuera de la dimensión propiamente estética, para convertirse en un problema de discusión argumentativa de acuerdo con los principios de inclusión, simetría y reciprocidad, que se deben observar en la sociedad democrática. Para Taylor, por lo contrario, el orden moral es accesible sólo “a través de la resonancia personal y por tanto ‘subjetiva’”,²⁵ sin que ello signifique una regresión al subjetivismo. Las fuentes morales pueden ser apropiadas e interpretadas a partir de nuestra interioridad subjetiva y por ello representan la posibilidad de liberarnos, a través de la creación estética de las ataduras que sujetan nuestra conciencia moral. Así, pues, que la perspectiva de Habermas orientada a una ética objetiva, social y consensual, que se resuelve en el medio del lenguaje, coarta la posibilidad de la expresión estética de las fuentes morales, que son eminentemente subjetivas. Por eso, lo que en definitiva él hace, en su intento de superar la filosofía del sujeto, es esquivar y diluir la subjetividad expresiva, reemplazándola por un sujeto hablante en el contexto de una ética procedimental y discursiva, que tiende a anular las fuentes morales del yo, en su identidad y expresividad estética. La aspiración a la realización expresiva, tal como se encuentra, por ejemplo, en Rainer Maria Rilke (1875-1926), Thomas Stearns Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972) y Marcel Proust, no significa la reducción de la moral a la pura subjetiva realización expresiva, que terminaría minándose a sí misma, sino simplemente la búsqueda de la expresión de los grandes dilemas morales de nuestro tiempo, de manera que no queden reducidos a

²⁴ Ibid., 532(subrayado mío)

²⁵ Ibid., 532

un lenguaje meramente racional y práctico. Lo que de todos modos es incuestionable es la posibilidad de la exploración de los ordenes vitales, a través de la resonancia de la identidad personal, que se expresa en el ámbito de la estética. Taylor lo enfatiza con estas palabras: “la única manera en que cabe explorar el orden en que nos hallamos con objeto de definir las fuentes morales es a través de esa resonancia personal. Esto es verdad no sólo del arte epifánico, también lo es de otras tareas como la filosofía o la crítica que intentan la misma búsqueda...nos engañaríamos si pensáramos que el lenguaje filosófico o crítico para esas materias es de alguna forma más acerado y más libre que el del índice personal que poseen los poetas y novelistas. El tema no permite un lenguaje que escape de la resonancia personal”.²⁶

No podemos descartar la exploración de las fuentes morales de la identidad personal por la vía estética, en nombre de una ética dialógica, sobre la cual cae la sospecha de la mancomunidad, consensualidad y armonía de los viejos ordenes morales, cifrados en ordenamientos públicos, que dejaban de lado y subordinaban la sensibilidad personal. “La función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito”.²⁷ Tal como lo dice T. S. Eliot, en “*Susurros de inmortalidad*”,²⁸ el poeta inventa su propia metafísica de las costumbres:

*“Y aun las Entidades Abstractas
circumambulan su encanto:
pero nuestro destino reptar entre costillas secas
para mantener caliente nuestra metafísica.”*

²⁶Ibid., 533-534

²⁷ CALVINO, ITALO. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, 57-58

1.5 LA FUNCIÓN POÉTICA DEL LENGUAJE: LA LITERATURA COMO SUSTITUCIÓN DE LA FILOSOFÍA.

Estas limitaciones del campo del expresivismo, en Habermas, debidas a su retícula evaluativa sobre las esferas separadas de la ciencia, la moral y el arte no le impiden que tenga un sugerente análisis de la función poética del lenguaje desde la relación entre filosofía y literatura.

Al hacer un excursus sobre las “Cartas acerca de la educación estética del hombre” de Friedrich Schiller, Habermas destacó el poder unificante del arte, cuando se lo entiende como una forma de comunicación, que incide en la intersubjetividad. La más perfecta de todas las obras de arte es, según Schiller, la construcción de la libertad, al considerarse circunstancias de la época, que rebasan la inmediatez de las preocupaciones morales, y elevan el espíritu por encima de la ciencia especializada, que da la espalda a los problemas de la vida cotidiana. De esta manera, el arte parece cumplir una tarea, que no puede hacerse efectiva ni por la ciencias ni por la moral, incapaces de revivir el sentido comunitario y de solidaridad, que fue destruido bajo la frialdad de la ley, en la sociedad moderna. La identidad en el mundo moderno es la de un sujeto escindido, entre las necesidades apremiantes de la vida y los principios morales no correspondientes, en donde sólo el arte puede liberarlo de sus cadenas. “Mientras que la modernidad a causa de los progresos de la razón misma, se ha visto cada vez más atrapada en una pugna entre el desencadenado sistema de las necesidades

²⁸ELIOT, T.S. *Poesías reunidas: 1909-1962*, Madrid , Alianza Literaria, 2000, 70

y los principios abstractos de la moral, a esta totalidad escindida el arte puede proporcionarle un ‘carácter social y amigable’ pues participa de ambas legislaciones”.²⁹

La función poética del arte - cuya caracterización es la combinación de signos para una comunicación no orientada a la acción, o al esclarecimiento de la verdad – es, pues, la de erigirse en una especie de utopía estética, que se plasma, como dice Schiller, “en el jocundo reino del juego y la apariencia”,³⁰ encarnando de esa manera la racionalidad comunicativa, pero con los medios del lenguaje expresivo.

La función poética del arte es la de abrirse paso entre dos tendencias opuestas, que lo obstaculizan: una es la masificación de la sociedad, que crea individuos incapaces de encontrarse así mismos, y otra es el aislamiento propio de la vida privada, que sitúa las relaciones sociales como algo distante de los individuos. Ambas tendencias extremas son “igualmente amenazadoras para la propia identidad”,³¹ ya que necesitan balancearse en una sociedad reconciliada estéticamente, en donde sea posible vivir en la propia cabaña y salir de ella, al encuentro de la especie. Pero, es obvio que la utopía estética de Schiller ni es un modelo estético de la identidad, ni se propone estetizar la vida sin más. El arte es sólo un medio, que permite fomentar las relaciones de entendimiento mutuo entre los sujetos, a efectos de establecer una sociedad más libre y solidaria. En este caso, la función expresiva del lenguaje se prioriza frente a las otras funciones (exposición y coordinación), en los procesos de comunicación orientados al entendimiento y a la acción. Pero, sin reducir la dimensión práctica a la existencia del medio estético, ni remplazar el conocimiento teórico por lo estético.

Como se ve, el análisis de la función poética del arte, en Habermas, se remite a “la legalidad interna de las esferas culturales de valor que son la ciencia, la moral y el arte,

²⁹ HABERMAS. *El discurso...* Op.Cit., 65

³⁰ Citado por HABERMAS. *Ibid.*, 65

³¹ *Ibid.*, 66

idea que Emil Lask y Max Weber subrayarían enérgicamente más tarde”.³² La demarcación del lenguaje expresivo, hecho por Habermas, le permite apuntar críticamente de manera general a cierto tipo de filosofía, orientada monádicamente a la crítica de la razón, heredera de Nietzsche, y que va de Heidegger a J. Culler, pasando por Adorno y Derrida. Para Habermas, ésta tradición representa el intento de tratar la filosofía como texto literario, perdiéndose, así, la primacía de la lógica sobre la retórica. Allí, en esa tendencia, los textos filosóficos se analizan con criterios de logros retóricos y de exigencia estética. No se mira la construcción de los argumentos sino las figuras formadoras de estilo. De tal suerte que, como lo que se analiza es la fuerza literariamente iluminadora de los aspectos tratados, los cánones para solucionar problemas quedan de lado de manera secundaria. Por ello, las limitaciones de un texto filosófico no se descifran, según aquellos filósofos, sino con los recursos propios del análisis de textos literarios. Esto, evidentemente, no puede ser así ya que las adherencias literarias hacen referencia a lo metafórico y retórico, dejando por fuera el lenguaje especializado con el que se descubre y construye el conocimiento.

Una consecuencia inmediata de la confusión de literatura y filosofía es que la autonomía de las obras de ficción se pierde, porque no se diferencian frente al universo de la ciencia y la filosofía, pues, el arte y la literatura, se conciben como textos que se circunscriben en el fluir incontrolado de textos espontáneos (intertextualidad) y en un contexto que todo lo cobija (lenguaje pre-existente o autoreflexión). Al decir de Janathan Culler “leer algo como literatura es considerarlo un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos: por ejemplo, cuando un poema juega con las posibilidades creadas por los poemas previos, o una novela escenifica y critica la retórica política de su tiempo. El soneto de Shakeaspeare “My mistress’ eyes are

³²Ibid., 67

nothing like the sun” (“Los ojos de mi señora no son comparables con el Sol”) recoge las metáforas de la tradición previa de poesía amorosa para negarlas (“But no such roses see I in her cheeks”, “yo no veo rosas tales en sus mejillas”); para negarlas como medio de elogiar a una mujer que “cuando camina, pisa en el suelo” (“when she walks, treads on the ground”). El poema tiene sentido en relación con la tradición que lo hace posible.”³³ Si leer la *intertextualidad* de una obra es fijar su sentido, en las relaciones con otros textos, comparar y contrastar con el modo como crean sentido otros es *autoreflexionar* sobre la hermenéutica del texto. De tal suerte que, “la intertextualidad y la autoreflexividad de la literatura, por tanto, no son un rasgo distintivo, sino el llevar a primer plano ciertos aspectos del uso del lenguaje y ciertas cuestiones sobre la representación que se pueden observar también en otros textos”.³⁴

Esta perspectiva filosófica ha revalorizado la crítica literaria para permitirse tratar la filosofía como texto literario y a su vez, también, hacer lo contrario: los textos literarios pueden ser examinados como textos filosóficos. Esta última posibilidad es legítima cuando no se remite la literatura a un único canon de medida, a una especie de texto universal pre-existente y constitutivo del discurso filosófico. Cuando el texto literario es examinado como texto filosófico, el concepto de literatura no queda restringido al ámbito de la ficción sino que, la literatura se puede indagar filosóficamente, utilizándola, por ejemplo como lo quiere Taylor, para encontrar en los textos literarios las fuentes morales del yo moderno. Esta será, precisamente, la tarea que emprenderemos nosotros, en la segunda parte de esta obra, en donde investigaremos los rasgos definitorios de la identidad expresiva del hombre moderno, tal como afloran en la literatura de Marcel Proust, buscando desentrañar los contenidos filosóficos y sociológicos, implícitos en el texto literario; aun cuando será necesario mantener la

³³ CULLER, JONATHAN. *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, 46-47

³⁴ *Ibid.*, 48

diferencia de género entre literatura y filosofía – como nos lo indica Habermas -, entre ficción y verdad, entre el ámbito extracotidiano del discurso de ficción y el ámbito ordinario de la práctica comunicativa normal; entre, por ejemplo, la fuerza ilocucionaria de una promesa, que sirve a la coordinación de la acción y la misma promesa expresada por un actor de teatro, en un escenario; entre el uso habitual y el uso “parasitario” del lenguaje. Según Habermas, es necesario no perder de vista que “en la capacidad ilocucionaria de establecer vínculos, que las emisiones lingüísticas poseen, Austin descubrió un mecanismo de coordinación de la acción que somete el habla normal, el habla inserta en la práctica cotidiana, a *restricciones distintas que las del habla de ficción*, la simulación o el monólogo interno. Las restricciones bajo las que los actos ilocucionarios desarrollan una fuerza coordinadora de la acción y provocan consecuencias relevantes para la acción, definen el ámbito del lenguaje ‘normal’. Tales restricciones pueden analizarse como *suposiciones idealizadoras* que no tenemos más remedio que hacer cuando actuamos comunicativamente”.³⁵ Hay, pues, unas “suposiciones idealizadoras” de fondo, que se sitúan en la precomprensión compartida del mundo de la vida de una comunidad de lenguaje y en el funcionamiento habitual de los juegos de lenguaje, que establecen las condiciones generales del contexto, en el cual cobran validez los actos de habla, que es susceptible de múltiples interpretaciones, pero que desde el punto de vista de la actitud realizativa del hablante, éste se ve obligado a la urgencia de decidir por una de esas interpretaciones, “*bajo la suposición de atribuciones de significado intersubjetivamente idénticas*”.³⁶ La distinción, pues, entre uso corriente del lenguaje y uso ficcional, parasitario o literario, estriba en que, el uso corriente, siempre necesita acreditar una interpretación para efectos de la realización de la comunicación y el uso literario puede permanecer en la polivalencia, o polisemia de la

³⁵ HABERMAS. *El Discurso...* Op.Cit., Pág. 237 (subrayados míos)

³⁶ Ibid., Pág. 240

significación, a espaldas de una idéntica “suposición idealizadora”, proveniente del mundo de la vida y los juegos de lenguaje corrientes. De esta manera, es que el análisis de los actos de habla permite definir la literatura como un lenguaje expresivo, diferente al lenguaje de coordinación de la acción y al de demostración de la verdad proposicional. Las emisiones lingüísticas tienen tres funciones básicas: la función de expresión de las intenciones del hablante, la función de establecimiento de relaciones interpersonales y la función de exposición de estado de cosas.

De otra parte, si la literatura se constituyera en algo así como “el modelo para un texto universal”, a partir del cual se interpreta todo texto en su autoreflexión, entonces cae por su propio peso la autonomía de la obra poética. Esto equivaldría a reducir el lenguaje del hablante a un lenguaje más universal, que lo reconstituye desde sus orígenes en ese texto universal. Interpretar todo texto, en el contexto de una referencia de sentido autoreflexivo, que lo preconstituye lingüísticamente – de acuerdo con un texto que se pretende universal – no es lo mismo que demarcar la función poética del lenguaje como diferente de su valor de verdad, y de su consideración como medio de coordinación de la acción: “empero cuando el lenguaje cumple una función poética, realiza ésta en una relación reflexiva de la expresión lingüística consigo mismo”.³⁷ La función poética en cuanto su esencia es la de dirigirse hacia la misma estructura formal del lenguaje tal cual, haciendo de ella lo determinante, sin ningún vínculo con las otras funciones del lenguaje, se hace así misma como predominante, frente a cualquier otro papel, que considera subsidiaria y accesoria su fuerza formadora de estructuras de comunicación. Si se remite así misma, sin ningún referente extralingüístico, es, por decirlo así, un lenguaje endógeno capaz de generar mundo: creando y abriendo mundos que no se conectan directamente ni con la realidad del mundo objetivo, ni con la sociedad. Esta

³⁷Ibid., 241

apertura de mundo es tan original que el lector termina completando y supliendo, a su manera, esa voz interior en la cual sólo habla en solitario el poeta.

La fuerza ilocucionaria de la poesía es simple imitación de los juegos verbales que utiliza el hablante. Es mimesis con un propósito no orientado a la comunicación racional y transparente, por eso conduce al lector a sucesos sólo concebibles en el mundo ficcional, por mucho que se acerque en algunos casos a la realidad vivencial. Hay una neutralización de la fuerza ilocucionaria que hace que la relación con el mundo, que tiene el lenguaje poético, se vuelva virtual. “La neutralización de la fuerza ilocucionaria torna virtuales las relaciones con el mundo, en que los actos de habla están insertos merced a su fuerza ilocucionaria y exime a los participantes en la interacción de entenderse sobre algo en el mundo...”³⁸ Así lo intuyó Ezra Pound, en el poema “*Causa*”:³⁹

*“Yo junto estas palabras para cuatro personas,
Algunos más pueden oírlas,
Oh mundo, lo siento por ti,
Tú no conoces a estas cuatro personas”.*

El mundo al que se refiere Pound es el mundo de la praxis comunicativa cotidiana, que no conoce la combinación de palabras de la poesía. El lenguaje poético es sólo accesible a unas pocas personas. El lenguaje poético tiene un carácter autoreferencial, que abre nuevos mundos a través de la creación lúdica, desconectando la fuerza ilocucionaria de la praxis comunicativa cotidiana. Por ésta razón, se podría pensar que el rasgo de la pura ficcionalidad es lo que hace del lenguaje poético algo predominante y estructurante, subordinando las otras funciones del lenguaje, ya que nos hace ver el mundo de una manera libre, por fuera de las rutinas comunicativas, escapando a las

³⁸Ibid., 243

³⁹ POUND, EZRA. *Antología*, Madrid, Visor, 1983, 69

restricciones que le impone la vida cotidiana y el rigor de la ciencia. Tal como lo dice Schiller: “el arte es hijo de la libertad”.⁴⁰

El lenguaje poético es como la música y las artes plásticas, que son lenguajes referidos así mismos, aun cuando tiendan un puente entre el artista y la cultura de expertos y el mundo cotidiano. Por ello, muchas veces se requiere una traducción del contenido poético al lenguaje normal, por mediación de la crítica literaria, para que el potencial innovador de la poesía y el arte pueda hacerse comprensible para diferentes formas de vida y diversas concepciones culturales, en las cuales se entretujan las biografías individuales, en los fueros de la identidad moderna. En cuanto a ésta, “se trata de una identidad adquirida con el amor, que se centra en la esfera doméstica más que en la social. Esta idea es hoy la más corriente –nuestro yo verdadero es el que se encuentra mediante el amor y las relaciones con la familia y los amigos -, pero de hecho se origina en los siglos XVIII y XIX como concepto de la identidad femenina, y sólo más tarde se extiende al hombre... hoy en día se trata de un concepto sostenido por la películas, la televisión y una gran variedad de discursos, que representan y nos muestran qué es ser una persona, un hombre o una mujer”.⁴¹

⁴⁰ SCHILLER, FRIEDRICH. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona. Anthropos, 1990, 116 : “Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit”

⁴¹ CULLER. *Breve introducción...*, Op.Cit., 137

2. IDENTIDAD, TEORÍA DE LA ACCIÓN Y NARRATIVIDAD

Hemos visto, en el capítulo anterior, la necesidad de demarcar el campo de operatividad del lenguaje expresivo - trazando una línea de separación flexible entre la función expositiva y regulativa del lenguaje y la función expresiva, que tiende a confundirse con el lenguaje corriente - para intentar, desde allí, una aproximación al concepto de identidad expresiva, como diferenciado de la identidad formal, subjetiva y personal, pero, ligada a la narratividad. De acuerdo con estas condiciones, hemos reconstruido el concepto de identidad moral, según las indicaciones de Habermas, para encontrar las fuentes morales correlacionadas con la expresividad estética, pero, al intentarlo, hemos encontrado un escollo, una especie de plano de puntos indefinidos, que hemos asumido como una “retícula evaluativa”, según la crítica que hace Taylor a Habermas, y por ello nos hemos visto abocados a reubicar la función poética del lenguaje, en la perspectiva de la discusión del intento de sustituir la filosofía por la literatura.

Para postular el concepto de identidad narrativa – de donde se deriva el concepto de identidad expresiva - debemos partir de la consideración, según Ricoeur, de tres especies de singularidades: nuestros rostros únicos e irrepetibles, las obras de arte y los conjuntos únicos que se organizan en el espacio geográfico.¹ En relación con nuestros rostros, sabemos que los rasgos de nuestra identidad se moldean de acuerdo con el medio y las circunstancias, que la crónica de la identidad personal queda plasmada en nuestros rostros, y se configura, transforma y mantiene en relación con las circunstancias siempre cambiantes de la vida social. Nacemos sin haber elegido nuestro

¹ RICOEUR, PAUL. *L'unique et le singulier*, Bruxelles, Alice Éditions, 1999, 46-47

propio destino y el orden social ejerce una presión que deja marcas imborrables de identidad. Ello no quiere decir que no podamos reconstituir nuestro paisaje con la inspiración del artista –que se mueve en infinitas posibilidades de vivencia- y la voluntad de nuestra autonomía. El problema es saber cómo pasar de esa autonomía individual a la colectiva, sin desmedro de cada una y en bien de la otra; cómo delimitar el fuero interno de nuestra individualidad y la autonomía colectiva, sin sacrificar la propia identidad a la forma y modo de operación de las sociedades funcionalmente diferenciadas. En definitiva, el problema es saber si las formas de sociabilidad de nuestra “insociable sociabilidad”, en las condiciones de modernidad de una sociedad compleja, son aseguradas en el respeto a la libertad e igualdad, que rige la comunidad jurídica, que también dispone de su propia identidad social.

De acuerdo con estos presupuestos generales, nos proponemos dar una visión de conjunto de la identidad en la teoría de la acción, según las precisiones y revisiones a que ha sometido la narratividad Paul Ricoeur para acreditar su concepto de identidad narrativa (1). Discuto a continuación la tentativa de explicar, en términos de literatura y arte, el concepto de identidad, presuntamente disgregado en conceptos específicos de la teoría literaria (2). Esta solución depende sobre todo de la consideración de la especificidad del lenguaje narrativo y de la utilización que se pueda hacer, para construir el concepto de identidad expresiva, de las nociones claves de pacto narrativo e isotopías discursivas (3).

2.1. LA IDENTIDAD EN LA TEORÍA DE LA ACCIÓN

Es claro que, cuando hablamos de identidad, en un sentido no formal o como un subsistema funcional autopoieticamente autonomizado - a lo cual nos referiremos, en el

próximo capítulo, a propósito de Heidegger y la teoría sistémica - estamos aludiendo a una categoría de la filosofía práctica y por esa razón la identidad de un individuo o de una comunidad responde a la pregunta: “¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa”.² Responder a la pregunta “¿quién?” es el sujeto de la acción es, según la sociología, establecer las variables normativas de la definición del rol dentro de las cuales se define la orientación de la acción, o fijar los caracteres de la experiencia personal a través del tiempo, en la personalidad, según la psicología evolutiva. Pero a nosotros nos interesa más el alcance de sentido de los conceptos de que se vale la psicología y la sociología, en cuanto son teorías de la acción, que los temas específicos de esas disciplinas, como son, por ejemplo, la definición del rol o las aptitudes. En otras palabras, nos interesa más “una filosofía de la acción que no se limitase a una simple epistemología de la ciencia de la acción, es decir, de la ciencia del comportamiento para el psicólogo y de la ciencia de las tensiones sociales para el sociólogo, una filosofía propia de la acción”³, que contemple la dimensión ética de la filosofía práctica - a la cual finalmente se llega, después de la postulación de la identidad narrativa, o en el propio camino de su formulación -, que no sea solamente una ética y permita la expresividad estética.

¿Qué significa, pues, establecer no tanto el *cómo* ni el *qué* de la acción sino el sentido de *quien* la realiza? Significa responder contando la historia de una vida. Sólo así se define el *quién* de la acción de tal suerte que, la identidad de *quién* realiza la acción, es

² RICOEUR, PAUL. *Temps et récit (t. III). Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 355

³ RICOEUR, PAUL. *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1981, 10

una *identidad narrativa*. Pero precisar la identidad personal requiere que se establezcan los rasgos inalienables de la persona, que permanecen a través de la historia de una vida o, desechando esta “*illusion substantialiste*”, establecer la diversidad de cogniciones, de emociones y voliciones que son cambiantes a través de la vida. A la identidad entendida en sentido narrativo corresponde una estructura temporal variable, que se puede asimilar al modelo de composición poética de un texto narrativo, en donde los trazos de la personalidad van cambiando de acuerdo con el desenvolvimiento del personaje y las diversas tramas que tiene que afrontar; y que permiten al personaje el cambio o mutabilidad en las coherencias e incoherencias de su experiencia vital, que hacen de él una persona fragmentada, según los diversos episodios de la vida. De tal suerte que el sujeto de la acción no solamente escribe su propia vida, sino que la rescribe constantemente al ubicarse en diversos contextos vitales. Pero, a su vez, interpreta la singularidad de su propia vida como si fuera un texto que discurre en el fluir de la existencia, haciéndose interprete de su voz interior que le exige, simultáneamente, leer sus propios dramas y conflictos. Es evidente que, por lo mismo, todo agente es no solamente lector del texto de su mundo de la vida sino que, además, siempre tiene preestablecido un mundo del lector, una precomprensión lingüística, con la cual se acerca a su propia biografía. “Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas”⁴.

La versión que el actor da de sí mismo puede ser real o fruto de su fantasía, al punto que puede llegar incluso a inventarse personajes inexistentes que le acosan, como en el caso de la esquizofrenia aguda. Lo que justamente hace el psicoanalista, cuando es narrador

⁴ Ibid., 356

experto, es acercar al paciente a los parámetros normales de realidad de los que se ha alejado el sujeto, que sufre la crisis de identidad. No obstante, es necesario no perder de vista que el concepto de realidad es un concepto referencial, que se muestra inadecuado cuando se analiza el estatuto epistemológico de disciplinas afines como el psicoanálisis, la sociología, la historia y la crítica literaria. Sabemos, por ejemplo, que el historiador reconstruye el pasado a través de pruebas documentales y testimonios, que le permiten suprimir la distancia temporal que media entre su tiempo y los acontecimientos situados en el tiempo, que él reconstruye. Sin embargo, nadie nos asegura que los documentos seleccionados y analizados por el historiador sean precisamente los que den cuenta del pasado, y que existan huellas claras y perceptibles en el pasado que nos permitan reconstruir los hechos en el presente. Así, pues, el historiador resulta implicado en el relato que él hace de la historia, puesto que nada hay fiable y seguro en el documento, que valide la reproducción fiel de los hechos pasados. De la misma manera, el relato autobiográfico - para efectos literarios, sociológicos y psicoanalíticos, y traspuesto a un texto escrito, o no escrito- puede proceder con una historización ficticia de lo contado, haciéndola aparecer como la realidad ciertamente acontecida, y ello puede contener fuertes consecuencias morales.

De otra parte, las situaciones y los hechos que describen el carácter de una sociedad, o la personalidad de un individuo, no se corresponden simétricamente a lo que es expresado y plasmado en sus relatos: siempre hay una resolución poética que proviene del oficio del historiador, o de las artes retóricas. Hay pues un entrecruzamiento entre la historia y la ficción narrativa en la refiguración de una temporalidad, que es a su vez kantiana (es decir, cosmológica e intuitiva) y fenomenológica (es decir, husserliana). En términos más explícitos: el tiempo es una *condición subjetiva* a priori de la sensibilidad y el entendimiento que, además, se presupone objetivamente al establecerse relaciones

causales. El tiempo, en sentido fenomenológico, remite a una conciencia íntima que se desconecta de su condición objetiva, revirtiéndose de esa manera en *conciencia-tiempo* (“*Zeitbewusstsein*”), gracias a las vivencias intencionales que expresan caracteres de orden en el tiempo vivido, que permiten la retención de la vivencia y su rememoración. Precisamente la alteridad de la conciencia subjetiva, como referida a una conciencia objetiva que se desconecta, es la que permite el reconocimiento de la identidad de sí mismo como conciencia íntima - igualmente, la identidad se puede desconectar de las condiciones de su surgimiento en la sociedad, como un yo post-social. Por tanto, la identidad expresiva es un caso especial de narración de sí mismo, que aparece como vivencia temporal en la desconexión con el mundo objetivo y social. El problema se presenta cuando se constituye la identidad a partir de la mismidad de un yo, que sólo se reconoce cuando se relaciona con el mundo como sujeto, o intersubjetivamente con los otros sujetos, ya que de esta manera la intersubjetividad resulta precedida de la subjetividad de un yo, que sólo cambia, en su relación con el otro, modificando sus vivencias intencionales. Sabido es que Habermas intentó resolver el problema de la subjetividad moderna en el medio del lenguaje, es decir, reconstituyendo el sujeto a partir de relaciones ínter subjetivas que, como condiciones del habla, se pueden postular en una situación ideal de comunicación, guardando relaciones de simetría, igualdad y reciprocidad, para lograr un consenso transparente y racional que posibilite finalidades éticas y políticas.

Estas posibilidades de la comunicación podrían facilitar la construcción de la identidad narrativa, como un relato que se somete a las condiciones ideales de comunicación, con prescripciones éticas derivadas de la rectitud normativa, enlazadas con la verdad proposicional, que se postula en el mundo objetivo; pero que se resolvería sobre todo en las representaciones de la autonomía de la conciencia, a las cuales el sujeto tiene un

acceso privilegiado en la búsqueda de la veracidad expresiva, en la comunicación con otros. Sea como fuere, que se decida y defina la temporalidad – según Kant, en la dimensión de la sensibilidad y el entendimiento de sí mismo; según Husserl, como conciencia íntima -, la alteridad define la identidad subjetiva, como un caso especial de narración de sí mismo, en donde el relato se rescribe permanentemente de acuerdo con la experiencia vivida y el análisis que de sí mismo hace el sujeto, al participar en los procesos de interacción mediados por el lenguaje ficcional o expresivo.

Ahora bien, cuando el sujeto selecciona los momentos y situaciones más significativas de su vida, y los pone en relación con un relato verídico o fantasioso, lo hace para reconstruir un texto, que es asimilable a la reconstrucción hermenéutica del psicoanálisis y a la configuración del tiempo en el relato histórico. Tal como lo dice Habermas: “El trabajo del *analista* parece coincidir inicialmente con el del historiador o más exactamente con el del *arqueólogo*. De hecho, su tarea consiste en la reconstrucción de la historia del primer periodo de la vida del paciente”.⁵ Al final de la terapia psicoanalítica, el médico y el paciente tienen una versión narrativa de los acontecimientos más significativos de la vida de éste: los que han sido olvidados en la historia personal del paciente y que salen a la luz a través de la técnica de análisis. El psicoanalista es, por decirlo así, un *narrador experto*, que reconstruye la memoria de lo olvidado, tomando en cuenta los textos defectuosos, que manifiestan la afección del paciente, a través de sus sueños, asociaciones, repeticiones y fijaciones, que afloran al recuerdo, precisamente, gracias a la técnica analítica de reconstrucción narrativa, que hace el experto conocedor de historias clínicas. La interpretación del experto narrador se vuelca, con justeza, a descifrar el contenido de los contextos simbólicos, en los cuales el

⁵ HABERMAS, JÜRGEN. *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968, 282 : “Die Arbeit des *Analytikers* scheint sich zunächst mit der des Historikers zu decken; genauer: mit der des *Archäologen*, denn die Aufgabe besteht ja in der Rekonstruktion der Frühgeschichte des Patienten »

paciente permanece atrapado y engañado sobre sí mismo, sin lograr salir de allí con sus propios recursos de autorreflexión. De tal suerte que, lo que hace el analista es interpretar, por ejemplo, los sueños como si fueran textos imaginados por el paciente - cuya creación proviene de la resonancia de la conciencia diurna -, que se han reprimido y deformado patológicamente. Así, pues, que el analista transforma un modo de expresión fantaseada, en la imaginación desbordada del paciente, a un lenguaje más comprensible en términos racionales; más acorde, por lo mismo, con los parámetros reconocidos y legitimados de normalidad social. El texto onírico es, así, una ilusión del autor sobre sí mismo del cual el paciente no comprende cabalmente ni su trama ni sus personajes, envueltos siempre en circunstancias éticas reprobables para el propio autor. El rechazo moral al cual es compelido el paciente proviene de las normas acordadas de rectitud normativa, que tienen validez en la cultura predominante. Es claro que, dicha validez se da en punto a las orientaciones valorativas que establece, no solamente el sistema jurídico sino, la moralidad corriente. En la cultura moderna son transgredidas e inhibidas, por quienes sufren afecciones mentales, normas que se encuentran en el ámbito de la relación entre moral y derecho, tal como lo describió, temprana y literariamente, el Marqués de Sade. Ello es así porque, en el Estado democrático de derecho, se da un enlace entre moral y derecho, que considera al derecho como un sistema de saber acordado jurídicamente, al mismo tiempo que un sistema regulativo de la acción de implicaciones morales. “Debido a que el derecho, como sistema de acción, entrelaza motivos y orientaciones valorativas, las normas jurídicas tienen su *efectividad inmediata para la acción*, que falta a los juicios morales como tales”.⁶ Es evidente que esta efectividad inmediata para los actores sociales se debe, en buena medida, al escepticismo prevalente en las cuestiones morales, que como consecuencia eleva el

⁶HABERMAS, JÜRGEN. *Between facts and norms*, Cambridge, Polity Press, 1996, 114 (subrayado mío)

orden jurídico al rango de represor inmediato, en su papel de súper ego, bajo la fuerza de una especie de micro física del poder. A su vez, las instituciones jurídicas observan una racionalidad comparativamente alta, que proporciona estabilidad al dogma jurídico, vinculándolas con una moral de principios. No obstante, la estabilidad de las normas jurídicas vigentes - que guardan complementariedad con una moral en crisis, que se alienta preferentemente con los valores de la tolerancia, la incertidumbre, la libertad, la igualdad el bienestar y el rechazo al fanatismo – es desmentida por las hornadas modernas de juridificación. En este panorama, es difícil encontrar un camino seguro a la construcción de la identidad moderna, que sólo nos ofrece la perspectiva de la construcción de una identidad práctica e individual, en concordancia con la adecuación de principios éticos de inclusión, reciprocidad y simetría, que se pueden postular en los ámbitos espontáneos de formación de la personalidad, recuperados gracias a la proclamación del individualismo. Desde este punto de vista, nuestros discursos y acciones, que proveen nuestros juegos cotidianos del lenguaje, también pueden ser mirados, en la perspectiva de la construcción de nuestra identidad narrativa, como actos fallidos debidos a la amnesia – cuyo ejemplo más patético es la *Shoah* -, lapsus y errores, en la comunicación y en la escritura, que son indicios de que el texto ficticio y defectuoso de la vida contiene autoengaños del autor.

De otra parte, no solamente la literatura sino también el cine y la televisión conforman el gran laboratorio moderno, en donde se experimentan valoraciones, estimaciones, juicios de censura - y de condena - y exaltaciones desmedidas de subyugación moral, que ofrecen una *prospectiva perversa* hacia una ética de confines indefinidos y casi que desprovista de principios. La narrativa se convierte, así, en una propedéutica de la ética, como lo sugiere claramente Ricoeur. Habría, tal vez, una cierta indecibilidad de esa propedéutica, no solamente sobre el problema de la identidad, que siempre aparece

como tema del relato de ficción, sino, también, del correlativo ético hacia donde nos conduce la narración. Al parecer, los casos típicos de indecibilidad de la identidad los constituyen los “*puzzling cases*”, o “experimentos de pensamiento”- el fisicalismo moderno tardío, a que nos hemos referido ya -, que se recrean en la ciencia ficción, en el cine, la novela y la televisión. Las paradojas, tan literarias y artísticas como analíticas, siempre quieren explicar lo que de antemano está establecido en la estrategia de demostración: que el problema de la identidad es un problema sin respuesta, capaz de paralizar la reflexión, porque en definitiva no sabemos que es lo distintivo, único y singular de la especie humana. Por ejemplo, el relato de ciencia-ficción de Philip K. Dick, “*Blade Runner*”; o los de Herbert George Wells, George Orwell y Carl Sagan. Al respecto señala Ricoeur : “¿Qué presuposición dirige la fabricación de este *puzzling case* y otros a cual más ingeniosos? Se trata, en primer lugar, de casos imaginarios que siguen siendo *concebibles*, aun cuando no fueran realizables técnicamente. Les basta con no ser ni lógicos ni físicamente imposibles; el problema será el de saber sino violan una restricción de otro orden, relativa al arraigo terrestre del hombre”.⁷ Lo sorprendente y moralmente trasgresor de estas invenciones oníricas es que muestran la manipulación de alta tecnología futurista para fabricar el cerebro, que representa por sí solo la identidad de la persona. Los encadenamientos de la acción de un individuo se identifican con el portador de la identidad, que reside exclusivamente en la organización compleja cerebral. La atmósfera en la cual se sitúa la acción del personaje la afronta ese mecanismo cerebral, casi siempre desprovisto de sentimientos de simpatía hacia los otros y de controles, que puedan provenir de la aceptación de algún principio, o indicio moral. El concepto de identidad expresiva, que exhalan claramente estos personajes, es el de *mismidad*, es decir, el de una identidad que se ofrece como inalterada, proyectando

⁷ RICOEUR, PAUL. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 162

una visión substancialita de la identidad, al borrar la capacidad que tiene el hombre de modificar aún el núcleo central de la jerarquía de significaciones de su personalidad moral. Es como, dice Ricoeur, una *identidad-idem*, no una *identidad-ipse*. En estas circunstancias, el sí mismo como otro no puede llegar a ser efectivamente otro: permanece en su mismidad sustancial. Las consecuencia éticas de esta estrategia narrativa de la identidad tienen que ver con la falsa creencia de un estatuto ontológico de las personas, que se presenta sin posibilidad de modificación de sus conductas morales básicas. La identidad narrativa, que ofrece, por lo general, la refiguración literaria y artística de la ciencia-ficción, busca menoscabar la importancia de las personas, para resaltar la importancia de las experiencias diversas del sí mismo. La observación del bien, la justeza de la vida buena – que no puede ser simplemente un problema de derecho - y la capacidad de inventarnos nuevas formas de libertad son combatidas con la insensibilidad y el escepticismo moral, tan caros a los fanatismos y los jacobinismos.

A modo de conclusión parcial: al remitirnos a algunas soluciones de la identidad personal hemos afirmado, grosso modo – o tal vez trivialmente –, que el psicoanalista es un narrador experto. El historiador, ocasionalmente, un narrador de historias de casos a quien se le puede ocultar el pasado olvidado. El sociólogo un especialista en contextos narrativos de la orientación de la acción. Y el jurista un censor de comportamientos morales con la pretensión de impartir justicia moralmente neutral, en encrucijadas normativas. Estas prácticas y discursos se acompañan de una propedéutica que postula un deber ser condicionado, contrario a todo ideal incondicionado de renovación humana. A lo mejor, la explicación de la identidad narrativa, no sea más que la reducción literaria de la identidad a la teoría narrativa, que específicamente se ocupa de la resolución de tramas y personajes y pretenda, también, sopesar y ponderar nuestras

vidas, como si fueran relatos de personajes, en el contexto de unas tramas configuradas a para definir las marcas identitarias de nuestra autonomía individual; y con la retórica de una jerarquía de significaciones que tienen un núcleo de la personalidad cambiante y difuso, plagada de paradojas y aporías.

Para evitar caer en este tipo de reduccionismo – si es que lo hay - sería conveniente demarcar el lenguaje expresivo – tal cual ya lo intentamos, en el capítulo anterior- , con el cual se reconoce y define nuestra identidad personal, del lenguaje proposicional, que tiende a fijar y restringir el alcance de sentido de los conceptos de las llamadas ciencias humanas y sociales, sin caer en la confusión de géneros entre literatura y filosofía, y negándose a considerar la filosofía práctica como una categoría residual. Probablemente sea también conveniente evitar lo irremediable de nuestra perplejidad al contemplarnos en el abismo – el vértigo de nuestras ventanas abiertas al mundo – como gotas fugaces filtradas en el universo distorsionado de nuestras palabras, en un rincón de nuestra galaxia, en aquel punto azul pálido que se diluye en el tiempo, que terminará por desaparecer como espacio geográfico privilegiado, arrasando también nuestras obras y el testimonio de nuestros rostros únicos e irrepetibles.

2.2 LA NARRATIVIDAD EN LA LITERATURA Y EL ARTE

Parece conveniente que, antes de abordar el tema de la narratividad en la literatura y el arte, precisemos mayormente el concepto de identidad narrativa tal como se ha venido postulando, desde comienzos de la década del ochenta, en alguna publicaciones críticas (inicialmente por Michell, Rabinow y Sullivan) de universidades americanas. Los supuestos de que partían querían centrarse, según Jerome Bruner, en problemas relativos a la adquisición del lenguaje, en relación con los contextos de formación.

Afirma, así, éste autor: “la estructura narrativa está presente incluso en la praxis de la interacción social antes de adquirir su expresión lingüística. Quisiera defender ahora un punto de vista aún más radical, de acuerdo con el cual lo que determina el orden de prioridad con que el niño domina las formas gramaticales es el ‘impulso’ de construir narraciones”.⁸ Para que las narraciones sean eficaces se requiere un medio que propicie la participación de los agentes, un orden secuencial que se mantenga y una sensibilidad para diferenciar lo importante de lo secundario en la interacción humana, que, desde luego, deben ir acompañados de una voz narrativa, que establece su propia perspectiva. Bruner sostiene que hay una disposición natural protolingüística⁹, que permite la organización del discurso narrativo, que es potenciada por las características culturales del entorno. Es decir, que el aspecto lógico del manejo del lenguaje se interrelaciona inseparablemente del contexto cultural de formación de la capacidad narrativa. Es justamente la cultura la que, con su coherencia de signos, con su semiología, permite el desarrollo de procedimientos interpretativos para juzgar y evaluar la realidad, que son inevitables en cualquier tipo de sociedad. Es más: “en el caso de los seres humanos, con su prodigiosa capacidad para narrar, uno de los principales medios de mantener la paz consiste en presentar, dramatizar y explicar las circunstancias atenuantes que rodean las rupturas originadoras de conflictos en la vida ordinaria”.¹⁰ No se trata de narrar para buscar excusas, legitimar, o encontrar un paliativo a la resolución del conflicto - que es inherente a las relaciones sociales y familiares - sino de valerse de la narración para explicarlo de manera racional. De ahí que los procedimientos interpretativos de la cultura, orientada a la paz, siempre encuentren viable la paz, a través de un conjunto de historias, que se interconectan complejamente, sin que ello signifique un acuerdo

⁸ BRUNER, JEROME. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza, 1991, 83

⁹ *Ibid.*, 85

¹⁰ *Ibid.*, 97

consensuado, donde no aparecerían profundas discrepancias sobre la vida ordinaria. Esta capacidad para narrar experiencias es un juego de niños, quienes se deleitan en las narraciones, y es también “un instrumento para proporcionar significado que domina gran parte de la vida en una cultura, desde los soliloquios a la hora de dormir hasta los testimonios de los testigos en nuestro sistema legal”.¹¹ Las historias narrativas, la narratividad desplegada culturalmente, tiene el efecto de atenuar los niveles de conflictividad social. Las nuevas generaciones siempre se apropian en su niñez de los grandes relatos, que les permiten sobreponerse, en la vida adulta, a los conflictos que allí se generan, convirtiéndose, así, en hombres competentes para vivir en armonía. En ese contexto narrativo es que aparece el yo situado, que ya no se lo concibe como una esencia, una sustancia inalterada, sino como un yo que es capaz de moldearse de acuerdo con su inscripción en los contextos culturales. Se trata de un yo narrativo que hace transacciones con los otros, que depende, pues, de las circunstancias de comunicación y dialogo, que moldean tanto al receptor del discurso como la disposición intra psíquica del hablante. Hay pues un continuo entre el yo y el mundo cultural, donde se negocian las realidades, que la gente construye, con las que encuentra distribuidas en el mundo social, de tal suerte que se puede afirmar, que este mundo, no se localiza ni en la cabeza ni en el exterior.¹² Al punto que, incluso los flujos de información a los cuales acudimos de manera personal se encuentran distribuidos en diferentes fuentes de información, y llegan a influir hasta las formas más convencionales de nuestra retórica. El conocimiento tiene una naturaleza cultural que nos permite acceder a él, en su carácter situado y distribuido. El yo es una “construcción que, por así decir, procede del exterior, al interior tanto como del interior al exterior; de

¹¹ Ibid., 98-99

¹² Ibid., 106

la cultura a la mente, tanto como de la mente a la cultura”.¹³ Ello indica que el yo depende de las situaciones en las que opera, pero, a su vez, tiene la capacidad reflexiva de elegir alternativas, rehuendo o acogiendo lo que ofrece la cultura. En esta perspectiva es que se entiende el yo como el momento de reflexividad que evalúa el pasado, para proyectarse al futuro, recurriendo a su capacidad connatural en cuanto narrador. “El Yo cuenta historias en las que se incluye un bosquejo del Yo como parte de la historia”.¹⁴

Esta concepción del yo narrativo fue provocada por la influencia de la teoría literaria, y por las nuevas teorías psicológicas y antropológicas, sobre el conocimiento narrativo. En donde se describe como verdad lo que el sujeto cuenta, independientemente de si se ajusta o no a la historia personal. De tal suerte que la verdad narrativa puede ser un recuerdo verídico o no, una ficción encubridora o no, con tal de que sea válida para ajustarse a la historia del sujeto.¹⁵ El yo construye relatos con un estilo peculiar, que se confronta con la realidad, que se teje en las redes de la cultura, de suerte que la universalidad de la razón queda así confrontada, debido a que la validez de la verdad narrativa depende del contexto cultural localizado, donde no opera “una lógica única e ineludible”.¹⁶ Por ello se puede considerar que la identidad narrativa tiene un sesgo histórico y cultural, que remueve el piso de la universalidad del hombre y el etnocentrismo de la cultura, donde las formas narrativas de la identidad imitan el arte, y además, los modos de expresión artística, como los géneros y los procedimientos narrativos. Así queda claro que la narratividad se acuerda, en su resolución, dependiendo del modo de expresión para estructurar sus descripciones, con la influencia de las necesidades de las contingencias inmediatas de la vida. Independientemente de

¹³ Ibid., 108

¹⁴ Ibid., 110

¹⁵ Ibid., 110-111

¹⁶ Ibid., 113

cual sea la perspectiva que adopte el narrador siempre habrá una transacción entre quien habla y quien escucha, pues “los Yoes no son núcleos aislados de conciencia encerrados en nuestras cabezas, sino que se encuentran ‘distribuidos’ de forma impersonal. Ni tampoco los Yoes surgen desarraigados en respuestas sólo al presente; también toman significado de las circunstancias históricas que dan forma a la cultura de la que son expresión”.¹⁷

Cuando el relato es simplemente de ficción abre un mundo pleno de significados humanos, en donde se entre cruzan diversos modelos de comportamiento de la personalidad individual y diversos modelos relacionales del individuo y la sociedad. Ese plexo de significados los provee las convicciones del relator. De la misma manera, la identidad narrativa se mueve en el contexto de esos modelos, pero es el narrador mismo quien les acuerda un significado particular.

Así como la identidad de los personajes depende de lo que otros personajes piensan de ellos, y de lo que estos y aquellos piensan de sí mismos, al afrontarse el perfil de los actores de la trama, de manera similar nuestra identidad narrativa depende de la forma de moldear nuestra vida, como si se tratara de escribir o leer una novela. Leemos y escribimos en la ciudad de nuestra tristeza y alegría. Así, pues, que el relato de ficción – y en general todo el arte - es el paradigma semiótico más importante para nuestra propia inteligibilidad. El relato de ficción tiene una vinculación convencional con nuestro *mundo vivencial*, a tal punto que el lector emprende la tarea de su lectura con la expectativa de poder reconocer su mundo, para recrearse imaginativamente en él, o para confrontar e impugnar los modelos de comprensión implícitos en la obra. Precisamente los textos se hacen inteligibles y legibles para nosotros, sólo en la medida en que se conectan con nuestra propia experiencia vivencial, o nos sugieren nuevas visiones y

¹⁷ Ibid., 133

experiencias que nos alejan de nuestra acción habitual y expresividad corriente. Aún en el caso de que el relator no se proponga socavar las bases de nuestra experiencia vital, terminamos aceptando otra forma de leer el mundo o, cuando menos, trazamos una distancia con el texto narrativo, que nos permite una interpretación crítica frente al mundo producido por el escritor.

Independientemente de esas dos posibilidades, o sea la catarsis emotiva y distancia crítica, se despliega, en nuestra conciencia identitaria de lector, una reactivación de nuestros modelos de inteligibilidad acordados, que, a la postre, se revelará como una afectación de la conciencia ordinaria, en el proceso de construcción de la identidad. Esa es la razón por la cual la literatura – en algunos casos y menor medida el cine, y casi nada la televisión- siempre ha cumplido una función crítica, puesto que provoca necesariamente comparación y reflexión, al abrir nuevos mundos posibles de experiencia social y presentar nuevos modelos comportamentales de personalidad, a los cuales se les asigna un significado espontáneo por parte del lector. Y que obviamente suscitan nuestra aprobación o nuestra censura moral, al señalarnos caminos de libertad o derroteros vedados. El relato de ficción nos ofrece siempre el itinerario de un viajero en el mundo, la experiencia acabada de un transeúnte con sus sombras y sus luces, con sus tonos tenues o claro-oscuros, con sus pinceladas tenebrosas y sus sueños de fertilidad siempre plagado de perspectivas, de sugerencias y de seducciones hacia una experiencia no vivida; que, cuando menos, nos desafía a una nueva interpretación de sí mismo y de nuestro mundo de vida, que refuerza su coherencia o incoherencia, su destino trágico o su anhelo irrealizable de renovación y perfectibilidad, ayudándonos o impidiéndonos contar nuestra propia historia, o a perturbar el proceso de la formación identitaria, excluyéndonos de la comunicación pública o lanzándonos irremediabilmente hacia ella. Y en donde vale la pena preguntarse con el poeta colombiano Alvaro Mutis:

*“Si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos,
¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos agota y lleva
mansamente a la tumba?”¹⁸*

Entre el texto narrativo y la experiencia ordinaria se tejen una serie de vínculos, hasta el punto que se podría pensar que ellos forman parte del tejido de relaciones, que, al lado de la experiencia histórica y los condicionamientos de la cultura, actúan como constitutivos del mundo de la vida, que se presentan como placer, o como goce, pero que resultan jugando un papel primordial en la preestructuración lingüística de nuestro mundo vital, que nos compromete moralmente a establecer una conexión ética entre el mundo del relato de ficción y la experiencia cotidiana. El texto de relato de ficción, en la medida en que nos obliga a identificar distintos niveles narrativos para comprender la historia que se nos cuenta, nos habitúa, mejor dicho nos capacita, en una suerte de entrenamiento para contarnos nuestra propia vida, pasando de un nivel narrativo a otro, en la búsqueda de las jerarquías de significaciones que constituyen nuestro relato de identidad. De suerte que, en el proceso de lectura de nuestra vida, aprendemos a diferenciar -y a olvidar- los detalles triviales de nuestra existencia y los niveles más decisivos de los actos de habla plasmados en el relato vital. Estos dos niveles narrativos están claramente separados en el arte de novelar.

De otra parte, la función representacional o mimética del texto de ficción se acontece en un horizonte vivencial, que es puramente descriptivo puesto que denota experiencias inmediatas de la vida, que se reconocen, por cualquier participante en los procesos de interacción mediados lingüísticamente, como elementos insustituibles de nuestro acontecer cotidiano, como son aquellos a los cuales siempre se remite nuestro contexto vital: son los objetos insignificantes que nos rodean, los gestos triviales que se repiten diariamente, las ceremonias y rituales que realizamos mecánicamente a diario, así como

los diálogos banales y superfluos que sostenemos sin acordarles importancia. Este *nivel descriptivo de la mimética de la ficción literaria*, o “residuo descriptivo”¹⁹, es el que justamente tiene el efecto de garantizar al lector un acercamiento con su mundo de vida, puesto que se refiere a la estructura temporal y espacial con la cual estamos más familiarizados en nuestra vida diaria. De modo que la conexión que establecemos entre el relato de ficción y nuestra experiencia inmediata nos permite situarnos en el texto literario, como si estuviésemos experimentando la historia de los personajes, como si fuéramos testigos del drama de sus vidas. Aún cuando es posible una perturbación de esta conexión, leyendo los textos en su pura unidad lingüística para descubrir tramas, temas y personajes, en un ámbito meramente ficcional, a objeto de juzgar estilos y calidades literarias, ello es más propio del crítico experto, que lo hace con la intención de facilitarnos el acceso a gustos de su interés; que no es el caso del lector corriente desprevenido y desposeído de las técnicas específicas de narración.

Cuando el proceso de conexión y reconocimiento entre el mundo de la novela y el mundo del lector se da de manera fluida, sin mediaciones de la crítica o la perturbación de la lectura, entonces el relato de ficción nos ofrece unos indicios en el mundo de la inmediatez de lo vivencial, que busca emparentar la correlación entre los dos mundos, asimilando el mundo vivencial al mundo novelado, pasando alternativamente de uno a otro, para recomponer sus respectivos significados. Pero puede acontecer que el relato novelístico sea casi tautológico, excediéndose en la descripción inmediata de lo contado, que deja, por decirlo así, en suspenso la capacidad de identificación por parte del lector con el mundo vivido, sustrayendo así una producción de sentido, que arroja automáticamente hacia una temática vacía de significado, pues este se convierte en un

¹⁸ MUTIS, ALVARO. *Summa de Maqroll el gaviero. Poesía*, 1948 – 1997, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, 102

problema de desdiferenciación con su significante. La intención de precisar, en sus mínimos detalles, la descripción de la inmediatez de las vivencias bloquea la capacidad sugerente del lenguaje literario. La desmedida proliferación de descripciones agota la capacidad de nuestra imaginación para identificarnos con los personajes, por lo cual las narraciones que dejan entrever claramente el narrador son aquellas que mayormente nos lleva a situarnos en la internalización de las vivencias intencionales de que se nos habla; de tal suerte que, el efecto de identificación que produce el narrador, nos permite ordenar el texto desde la perspectiva de alguien que nos cuenta acontecimientos desde nuestro propio mundo. Aún cuando ello no excluye la posibilidad narrativa de novelas que buscan el efecto teatral del distanciamiento como, por ejemplo, la novela de Juan Goytisolo sobre la identidad. Sea que haya identificación, o distanciamiento, lo cierto es que el relato de ficción tiende a sostener un orden que no aparece cuestionado en el arte de novelar, por lo general. Ya que los acontecimientos que relata el autor pueden recomponerse y nombrarse con referencia al mundo de vivencias, que se despliega en el orden social, aún cuando ciertas situaciones sean insólitas y rememoren un mundo sin referentes reales, ya que lo que normalmente predomina como tendencia literaria no es lo que se escribe en los márgenes, sino lo que se relata a un mundo que ha sido refigurado por el artista, y que el ha visualizado como algo interno a su capacidad expresiva, pero, que se desborda hacia un mundo de oyentes, que le son contemporáneos, y que participan de sus pasiones y emociones, pero también de sus análisis y descripciones. Justamente el mérito de los grandes autores es lograr expresar lo que no existe en la conciencia corriente de sus contemporáneos, o que, por lo menos, permanece inexpresado, en el trasegar del relato de su identidad. Es justamente lo que

¹⁹ CULLER, JONATHAN. *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978, 275. Mi comentario es un seguimiento casi cerrado, desde luego no desprovisto de interpretación, a la concepción de la teoría del lenguaje literario de éste texto.

no es factible de formalizarse en el lenguaje preposicional, al que recurre las ciencias humanas y que sólo aflora en el esfuerzo creativo de la imaginación narrativa.

Es claro que el texto literario, una vez producido, cobra una cierta independencia frente a su autor, que es reforzada por una cierta tendencia a valerse de un lenguaje objetivante impersonal, que enfatiza la distancia del texto narrativo, respecto del narrador y los lectores, que tiende a situar el relato de ficción en una temporalidad desglosada del momento actual, y las características más frecuentes de los personajes. La imagen proyectada del narrador impersonal es la que técnicamente facilita una aproximación mayor a un lector imaginario, a través del cual el narrador busca comunicar lo que guarda en su interioridad, en cuanto hechos singulares de sus vivencias. Por esta razón es que hemos dicho que las obras de arte, en general, son singularidades irrepetibles, como son las propias historias de nuestras vidas. Una narración de tal naturaleza indica el contenido de lo que se cuenta y las posibles reacciones frente a lo contado, así como las deducciones y enlaces de lo posible de lo narrado, como algo proviniendo del fluir de la conciencia del lector. De ahí que algunas veces los relatos de ficción nos inciten a la emoción de estar en la presencia de eventos, que dan cuenta de narraciones extraordinarias, casi narradas por nosotros mismos, o por lo menos con el testimonio privilegiado y único de nuestros rostros y nuestra mirada. La peculiaridad de la narración radica, no solamente en el recuento de lo contado sino, en el recuento de lo que nosotros podríamos haber observado – cuan el mismo Proust lo explicitó -, si mediante la argucia de nuestra imaginación pudiéramos colocarnos en un lugar privilegiado a nuestra observación y participación, como si de repente nuestra conciencia diurna se encaminara en la ensoñación, que no nos permite distinguir nuestra mismidad como lectores de nuestra condición de habitantes de una estrechísima y efímera morada.

2.3 PACTO NARRATIVO E ISOTOPÍAS DISCURSIVAS

Esta perspectiva de nuestro modelo de identidad expresiva, en cuanto se fija en el espacio de la narratividad – las narraciones se valen necesariamente de los medios expresivos del lenguaje -, que interrelaciona la función representacional o mimética del texto de ficción con la expresividad del autor, haciendo omisión de su contrapuesta aparición en la historia de la teoría de la literatura - el desplazamiento de la mimesis a la expresión de la creatividad, que inauguró el movimiento literario “Sturm und Drang” de Reinhold Lenz y Herder (1760 – 1770), que precedió al romanticismo, conservando la contra posición e inclinándose, también, del lado de la expresión, y en donde “lo más importante será, en estos momentos, la afirmación de la individualidad (personal, colectiva o histórica), del estilo como algo diferenciador, de la obra poética como novedad y originalidad”²⁰ – choca, no obstante, con algunas dificultades de la definición filosófica de la narratividad, cuando se la inscribe en el campo semántico de la filosofía del lenguaje ordinario, como referido a nuestro mundo vivencial, que provee las significaciones expresadas en el texto de ficción. Richard Rorty lo ha dicho de una manera poco enfática cuando dio cuenta del “giro lingüístico”, que experimentó en el siglo XX la filosofía, al intentar “deconstruir” la pretensión de la filosofía del lenguaje ordinario de reconstituirse en el ideal de “filosofía como ciencia estricta”, apoyándose en el método del análisis lógico de las expresiones lingüísticas del lenguaje corriente²¹.

²⁰ ASENSI PÉREZ, MANUEL. *Historia de la teoría de la literatura*, vol. I, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998, 304

²¹ RORTY, RICHARD. *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990, 84

Esta tentativa buscó de modo general resolver, o disolver, los problemas filosóficos “reformando el lenguaje o comprendiendo mejor el que usamos en el presente”²². Del lado de la filosofía del lenguaje ideal no habría dificultad, en relación con la poética, pues ésta se propone justamente lo contrario de la filosofía del lenguaje ideal. Y del lado de la filosofía del lenguaje ordinario, el problema se presentaría cuando la descripción de la conducta lógica de las expresiones del lenguaje natural tienda a clarificar los conceptos; pero ello es, también, tarea inocua puesto que el lenguaje poético no atiende a la formalidad de la construcción lógica del lenguaje común.

Sin embargo, si la filosofía analítica abandona la pretensión de constituir un acuerdo racional para solucionar problemas filosóficos y de erigirse en una ciencia estricta que llevaría a un punto muerto, “entonces, la filosofía dejaría de ser una disciplina argumentativa, y se desarrollaría próxima a la poética. Los últimos ensayos de Heidegger tratando de hacer filosofía de un modo completamente nuevo – que rechaza los problemas *tradicionales* como espúreos, mientras insiste en que *existen* problemas a resolver que no son simplemente problemas sobre la mejor manera de hablar. El hecho de que estos problemas sean sobre todo inestables, y por lo tanto tales que no es posible ningún acuerdo sobre criterios de solución, sería aceptado con agrado”.²³ Ese modo completamente nuevo de hacer filosofía es el que hace decir a Heidegger que “el dialogo del pensamiento con la poesía es largo. Apenas ha comenzado”.²⁴ A pesar de “que el poetizar también sea un asunto de pensar es algo que tenemos que empezar a aprender en este momento mundial”.²⁵

Independientemente de los “criterios de eficacia” de la filosofía analítica y de su prospección hacia un futuro limitado a una especie de derivación filológica, el “giro

²² Ibid., 50

²³ Ibid., 117

²⁴ HEIDEGGER, MARTIN. *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, 43 : « Le dialogue de la pensée avec la poésie est long. A peine a-t-il commencé »

lingüístico” no ha aligerado la tensión ocasionada por la presión de las artes sobre el discurso filosófico, como dice Rorty²⁶, pero sí ha estimulado los estudios de teoría del lenguaje literario. La filosofía del lenguaje ordinario tiene su correspondiente manifestación en la pragmática del texto lírico, al punto que el discurso narrativo puede ser explicado en una dimensión pragmática, sin necesidad de recurrir, o completarse, con la poética de la recepción, el deconstructivismo o la neoretórica como teorías del lenguaje literario.

Desde el punto de vista de la pragmática, el discurso narrativo tiene una permanencia, es decir, su estructura se vincula con una cierta recurrencia, o repetición - lo mismo que acontece en los actos de habla -, que tiene un valor informativo esencial para la comprensión del texto lírico. Esta recurrencia del lenguaje, o *isotopía*, es la que permite la coherencia discursiva. “La noción de *isotopía* también está planteada como el estudio de la coherencia discursiva, y aunque no nació para explicar exclusivamente los discursos literarios, sino todo tipo de discursos (incluso un sintagma puede contener una isotopía), se ha mostrado enormemente útil para el intento de una teoría del discurso poético como discurso recurrente”²⁷. En términos más precisos - y ello es también así en los actos de habla de la vida cotidiana - se trata de un conjunto de categorías semánticas, que por su redundancia, o recurrencia, hacen que la narración sea uniforme, al ir resolviendo las ambigüedades y contradicciones de las interpretaciones parciales de los enunciados. El contexto puede decidir sobre la relación sintáctica (coordinación y unión de las palabras para formar las oraciones) entre los términos que pueden aparecer a primera vista muy alejados semánticamente (por ejemplo, noche y metro). El contexto lo fija, desde luego, la expresividad del autor. Por tanto, puede haber isotopías de contenido con significaciones comunes (por ejemplo, brazo y respaldo referido a silla) y

²⁵ HEIDEGGER, MARTIN. *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998, 205

²⁶ RORTY, Op. Cit., 127

otras que dependen de la expresión, es decir, de la capacidad creativa del autor. En síntesis, “la descripción isotópica es una manera de ordenar más científicamente lo que en la teoría literaria se llamaba *tema* de un texto”²⁸. Es el caso del tema del amor en Proust, o el que nosotros hemos seleccionado – sin seguir la secuencia del orden discursivo – y denominado en Proust “*la identidad expresiva*”. Ello requiere, para aumentar las condiciones de legibilidad de un texto, el que nos refiramos a las relaciones entre los textos, o intertextualidad, que permiten una mayor clarificación de las connotaciones de las isotopías.

Como se ve, la redundancia, o isotopía de un texto, es una condición objetiva puesta por el autor, para permitir el análisis semántico, es decir, para que el lector pueda hacer uso de su competencia lingüística, tanto en la interpretación de un texto como en su intertextualidad. “Por ello, llegamos otra vez al concepto clave de la lectura. En toda determinación de *isotopías* es insoslayable el papel de la lectura como inferencia y construcción de sentido. Esto no significa reconocer sin límites los fueros de la subjetividad, sino tener en cuenta una serie de condicionantes que rodean y explican la percepción de un texto. En esta línea, me parece muy constructiva la aportación de Umberto Eco al problema de las isotopías textuales en su libro *Lector in fabula* (1979). U. Eco liga desde el principio *isotopía* y *lectura* como dos fenómenos interdependientes.²⁹

Al referirnos a la narratividad en la literatura y el arte, hemos afirmado que nuestro modelo de identidad expresiva concibe la función representacional o mimética del texto de ficción como lo que conecta con nuestra propia experiencia vivencial, para permitirnos la inteligibilidad y legibilidad de los textos. Por ello es que nos sumergimos en el mundo de los personajes como si estuviéramos experimentando su propia historia.

²⁷ POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994, 206

²⁸ *Ibid.*, 209

Las narraciones extraordinarias de Edgar Allan Poe en otro tiempo nos hicieron estremecer. Pero esa identificación sólo es posible gracias al establecimiento de un *pacto narrativo*, sin el cual no sería posible la construcción de sentido, tan indispensable a la interpretación de las recurrencias o isotopías discursivas. “En el mundo de la ficción – y ése es uno de los datos de definición pragmática más atraídos – permanecen en suspenso las condiciones de ‘verdad’ referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción – abrir el libro – desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad”.³⁰ Esta suspensión de la realidad tiene consecuencias no sólo poéticas sino filosóficas, psicoanalíticas, etc., pero es una necesidad de la construcción de todo relato. Así, pues, el relato de identidad requiere la contracción de un pacto narrativo, que en el fondo es el mismo al que se asimila formalmente, se semeja y se aplica a la lectura de nuestra historia personal. Podemos reconocer el mundo de ficción gracias a la proximidad con nuestro mundo vital. Nos reconocemos en el texto de ficción porque éste produce un mundo que nos es familiar, por lo menos en sus rasgos esenciales. Todo texto genera una expectativa de reconocimiento de nuestra propia identidad. La manera como nos contamos nuestra propia historia esperamos hallarla en el texto que leemos. Buena parte de nuestros rechazos y antipatías hacia algunos autores surgen del desconocimiento, o de la repulsión moral que provoca el contacto con elementos ficcionales que no son de nuestra realidad o fantasía. “Si la convención básica que rige la novela es la expectativa con respecto a que los lectores, a través de su contacto con el texto, puedan reconocer un mundo que éste produce o al que se refiere, a de ser posible identificar por lo menos

²⁹ Ibid., 211

³⁰ Ibid., 233

algunos elementos del texto cuya función sea confirmar dicha expectativa y afirmar la orientación representacional o mimética de la ficción”³¹

En virtud de este pacto que propone el autor y que el lector acepta casi pasivamente, este mismo aprehende y respeta las condiciones de enunciación y recepción que el autor propone de acuerdo con su expresividad en el texto y su intertextualidad. Los signos de narración plasmados en el texto permiten diferenciar el narrador que enuncia la historia ficticia, del autor que firma la autoría del libro. Por ello, no se puede confundir el narrador, en primera persona, de la extensa novela de Proust con la personalidad del escritor. Esto sería confundir narrador con autor, es decir, hacer una mala interpretación autobiográfica de una novela que, sólo aparentemente, se nos presenta como autobiografía. También, en un pacto narrativo, pueden figurar receptores que actúan dentro del texto (narratarios), con los cuales no debemos confundirnos como receptores de la obra. “Tanto el autor real como el lector real no son identificables en ningún caso con el Narrador y el Narratario que son quienes en el relato actúan respectivamente de emisor-receptor y cuya identidad textual no es extrapolable a su identidad real-vital”.³²

También es conveniente diferenciar el lector real, que somos nosotros, del lector implícito (“implied reader”), o lector modelo, que el texto establece, sobre todo cuando se destaca, en la narratividad, la expresividad del autor como manifestación pragmática de las funciones del lenguaje, pues de esa manera no confundimos la expresividad orientada a permitirnos el acceso privilegiado a la creatividad del autor, como lectores reales, con la expresividad que se dirige a lectores modelos potenciales, que no se pueden distanciar del acto de la lectura en su ficcionalidad.

³¹ CULLER, *La poética estructuralista*, Op. Cit., 275

³² POZUELO YVANCOS. *Teoría del lenguaje literario*, Op. Cit., 235

3. FORMALIDAD Y DISOLUCIÓN (I): IDENTIDAD Y SISTEMA SOCIAL

Al intentar buscar una ubicación de la identidad narrativa y expresiva, en la semántica del discurso filosófico de la acción, hemos visto que preserva ciertas analogías con las construcciones del analista como narrador experto – y con el historiador, el arqueólogo y el sociólogo, como especialistas en contextos narrativos -, que comporta, además, planteamientos éticos y estéticos, y por tanto nos hemos sentido obligados a remitirnos a la teoría del lenguaje literario, buscando su especificidad, para localizar el modelo de identidad expresiva y narrativa, en cuanto proveído de significados de narratividad, trasladada irrestrictamente al campo de la literatura y el arte, con el riesgo de disgregar la identidad en la teoría literaria. Hemos preferido definir el concepto de identidad expresiva, a partir de la teoría del lenguaje literario, en donde cabe el interrogante de si la identidad narrativa no es una reducción literaria de nuestras vidas a relatos de personajes, que requiere, exige y reclama la demarcación del lenguaje expresivo y el lenguaje corriente, con lo cual se llega a los confines de la filosofía analítica y la filosofía del lenguaje ordinario, que trata el pensar, también, como un asunto de poética. Desde allí hemos postulado algunos conceptos claves de los cuales nos serviremos, como son los de la poética estructuralista, y otras de una concepción menos restrictiva. El pacto narrativo y las isotopías discursivas son conceptos que se entrelazan íntimamente y tiene consecuencias prácticas en la crónica del relato de la identidad, cuando se la concibe en términos expresivos.

Como quiera que hemos llegado al límite ponderado de la exploración de la identidad expresiva - de acuerdo con nuestro modesto propósito -, parece conveniente adentrarnos

en la concepción formal de la identidad que, al parecer, tiene implicaciones en la realización autonomizada y autopoietica de la teoría sistémica, y en la dialéctica de modernidad e identidad reflexivizada, que se presenta como una reelaboración de los análisis al uso de la sociología.

Desde la perspectiva de un realismo narrativista de tintes hegelianos, en donde las diversas identidades que se sucedieron a través de la historia darían sentido a la identidad moderna, Charles Taylor, en su obra "Fuentes del yo", afirma: "el yo jamás se describe sin referencia a quienes lo rodean ... el yo sólo existe entre otros yos".¹ La identidad del yo sólo existe en la diferencia con otros yos. La identidad es postsocial.

Vamos a testar ésta aseveración para tratar de pensar el sujeto desde la dimensión de su no-identidad, ya que la identidad se disuelve en la sociedad, es decir, desde la diferencia que lo ubica en el contexto social, pero evitando esquivar el reduccionismo sociológico. De cierta manera, compartimos globalmente la tesis de Adorno de que la identidad está construida desde un modelo social que la precede, y por lo mismo no hay auto-posición del yo, así el individuo sea aislado como consumidor en el proceso económico moderno. Pero, nuestro horizonte no busca fijar la diferencia racional en el dualismo de sujeto y objeto, sino conducir el principio de identidad y diferencia al campo de significación de las estructuras del habla –tal cual lo hace, por ejemplo, Heidegger, al tipificar el lenguaje como la casa del ser, según lo indicamos ya, en un capítulo anterior -, habida cuenta de la pérdida de vigencia del modelo de la relación sujeto-objeto. Aun cuando apoyados en Habermas, no es nuestra intención reafirmar la identidad subjetiva para efectos de su comprensión política – sino su comprensión específicamente histórica y moderna, como lo requiere Heidegger -, en la ambivalencia entre autonomía individual y colectiva de herencia kantiana, para trastocarla al anonimato de las fuerzas del

¹TAYLOR, CHARLES. *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós, 1996, 51

derecho, bajo la supuesta égida de la condición igualitaria de un reconocimiento recíproco.

Puesto que a la teoría de sistemas - que es nuestra preocupación prioritaria, en éste caso – le correspondería hacer un uso formal del concepto de identidad, parece conveniente referirnos a la identidad y diferencia, tal como se redescubre modernamente en Heidegger, como una mediación nueva del pensar (1). Seguidamente, nuestro interés se centrará en la indagación sobre la identidad subjetiva y personal, en la obra de Habermas, como una perspectiva opuesta a la teoría de sistemas (2). Partimos, pues, de una definición formal de identidad, a objeto de reafirmar la identidad subjetiva y personal frente al sistema social, tal como se presenta en Habermas, para contraponer esta concepción a la teoría de sistemas y su pretensión de disolver la identidad, para llegar, finalmente, a la postulación de una especie de empate, o formulación antinómica de identidad y modernidad de acuerdo con la sociología de Anthony Giddens.

3.1 LA IDENTIDAD FORMAL EN HEIDEGGER

Ya se ha señalado la necesidad de clasificar la identidad en tres tipos: la identidad formal, la identidad subjetiva y la identidad personal. A las dos últimas nos hemos referido ampliamente en esta obra y se puede afirmar que es el propósito principal de nuestra investigación, aún cuando referidas a la expresividad estética. Sin embargo, nos parece de rigor tomar en consideración, así sea someramente, el principio de identidad, tal como se formula en un sentido puramente hermenéutico, en la medida en que implícitamente es el que tiene validez formal, en la discusión moderna de la teoría de sistemas, en general, y en especial, en relación con el concepto de identidad subjetiva y personal. Con ello no queremos decir que la filosofía de Heidegger lleve en su

inmanencia y propedéutica a la filosofía sistémica, sino que simplemente su concepto de identidad formal puede ayudar a esclarecer la consistencia de las formalizaciones generales de la teoría de sistemas. El riesgo de esta aseveración lo asumimos a partir del propio comentario crítico que nos aprestamos a bosquejar.

Dice Heidegger que “el pensar necesitó más de dos mil años para comprender propiamente una relación tan fácil como la mediación en el interior de la identidad”.²

La mediación de la identidad del hombre y el ser es una mediación técnica, que no deja de ser mirada como un mundo que “impida totalmente separarse de él mediante un salto”,³ pues lo actual no es lo único real, aunque para penetrar con el pensamiento en la esencia de la identidad requerimos de ese salto en “el tiempo del pensar, que es diferente al tiempo del calcular”.⁴ El tiempo del calcular es lo que caracteriza a la época moderna en su definición de la identidad de todo tipo (ya Weber había advertido que el criterio de calculabilidad penetra todas las esferas de la racionalidad moderna). De su parte, el principio de identidad se expresa en esta fórmula, usualmente: $A = A$. Que significa que un término de la igualdad es idéntico al otro. “Se considera este principio como la suprema ley del pensar”,⁵ que nos conduce a saber la definición de la identidad formal. Pero, evidentemente, al decir que un A es igual a otro, no se enuncia con ello el principio de identidad, que se refiere ante todo al *idem*, al “das Selbe”, a “lo mismo”. La fórmula $A = A$ postula una igualdad, pero no nombra a A como *lo mismo*, que es a lo que se refiere la identidad. Luego la fórmula no expresa el principio de identidad que quiere decir que *A es A*, que A es lo mismo que A, y no simplemente que A es igual a A. El principio de identidad nombra lo mismo para sí mismo y no una igualdad de algo con un otro, que le es “idéntico”. La conjugación de la identidad se hace en dativo, es

² HEIDEGGER, MARTIN. *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990, 95

³ Ibid., 95

⁴ Ibid., 95-96

⁵ Ibid., 61

decir que, “cada algo mismo es restituido así mismo, cada algo mismo es lo mismo – concretamente para sí mismo, consigo mismo -”.⁶ Con este juego de palabras se quiere dar a entender la necesidad de designar lo idéntico con la misma palabra designada, renunciando a la diferencia, pero reuniendo en un sólo algo los varios aspectos de su identidad, sin buscar ninguna igualdad, ni diferencia. Por tanto, la fórmula que expresa el principio de identidad no es $A = A$, sino $A \text{ es } A$, que expresa no solamente que todo A es él mismo lo mismo, sino que a cada A le corresponde a sí mismo lo mismo, sin ninguna variación. Ello indica que el principio de identidad expresa la mismidad, es decir, una falta de relación con otro, lo cual quiere decir que no hay una mediación más que consigo mismo; en otras palabras, una síntesis de la unión en la unidad.

Desde este punto de vista meramente formal de la identidad se denota un cierre autoreferencial monádico de la identidad, que es el concepto básico que se encuentra en el concepto de sistema de la teoría de sistemas, a partir del cual se establecen relaciones sistémicas. Sería erróneo pensar la mismidad como otro, como un sistema-entorno, o como una relación con otro, puesto que el sí mismo sólo se refiere a sí, en cuanto lo uno idéntico. Hablar pues de un “sí mismo como otro” – tal como lo hace Ricoeur – es, pues, un contrasentido puesto que la mismidad no puede ser referencial, es reflexiva: el sí mismo sólo puede referirse a sí, sin mediaciones, sin vinculaciones con la otredad. Esta perspectiva hermenéutica deja sin piso muchas formulaciones de la fenomenología cuando parten de supuestos ontológicos, sin remitirse a las soluciones que el lenguaje de una parte muestra como inadecuadas, pero que, de otro lado, ofrece posibilidades analíticas y hermenéuticas de la identidad, en el mismo medio del lenguaje.

El carácter de igualdad en la que se resuelve la identidad ha sido la característica del pensar occidental al afrontar el principio de identidad. Por ello, Heidegger insiste en que

⁶ Ibid., 62 : «jedes etwas selber ist ihm selbst zurückgegeben, jedes selber ist dasselbe – nämlich für es selbst mit ihm selbst ».

se han requerido dos mil años para desentrañar el sentido de la identidad, sólo a partir de “la relación de lo mismo consigo mismo”,⁷ como una evidencia incuestionable, donde, debido a la presión de la técnica, el hombre se repliega sobre sí mismo para encontrar el significado de su existencia, haciendo abstracción de todo contenido mundanal. De esta manera, la mediación del mundo técnico posibilita el encuentro consigo mismo del ser del hombre, cuan idéntico consigo mismo. Heidegger ha destacado en la filosofía del idealismo alemán el carácter especulativo de Leibniz, Kant, Fichte, Schelling y Hegel, que posibilitó la fundación de la esencia sintética de la identidad. Se sabe que Hegel ha planteado esta relación del sí mismo, en la cimentación de todo discurso lógico, en cuanto saber absoluto, al inicio de la “*Ciencia de la lógica*”, según su conceptualización del ser y la nada – pero igual se podría decir de la monadología de Leibniz y del yo de Fichte. Allí se puede apreciar de manera nítida lo que Heidegger afirma sobre el principio de identidad: que a él se accede a través del ser de lo ente, es decir, a través del pensar. “El principio vale sólo como ley del pensar en la medida en que es una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo”.⁸ Cuando Hegel habla de la nada, por ejemplo, lo hace para encontrar a través de su mediación el Ser como categoría del pensar, pero no para postular la existencia de la nada como ente, sino simplemente para pensar el ser en su mismidad, que se asimila a la nada en el pensamiento. La voz de lo ente aparece de esta manera en el ser, a través de la nada, pero es evidente que, en la lógica hegeliana, el Ser no requiere de ninguna cualidad entitativa, pues hace abstracción de todas las cualidades. Según Heidegger, “sino tomase voz esta llamada, lo ente nunca conseguiría aparecer en su ser”.⁹ “La llamada de la identidad del objeto *habla*”.¹⁰ Si las ciencias

⁷ Ibid., 65

⁸ Ibid., 67

⁹ Ibid., 67

¹⁰ Ibid., 67

escuchan el clamor de esta llamada, o no, a la identidad le es indiferente, pues habla desde la necesidad del pensar, que es el ser de lo ente: “la llamada de la identidad habla desde el ser de lo ente”.¹¹ Pensar y ser se pertenecen mutuamente, pues lo que es pensado ya es en el pensamiento, pues en el inicio del pensar está el ser del pensamiento. De tal suerte que la identidad es originaria, en el sentido de que como pensamiento preexiste al mismo principio de identidad, que la postula en su mismidad. Lo cual significa que nosotros descubrimos la esencia de la identidad antes que su principio.

Este principio es válido para analizar la identidad de cualquier ente, independientemente del lugar que ocupe en el todo del ser, es decir, trátase de objetos inanimados o animales de cualquier especie. De ahí deriva su uso en la teoría sistémica. Pero la irreductibilidad de la identidad personal al mundo corpóreo estriba precisamente en la consideración de su identidad como ente, y no simplemente como situado en el espacio del ser indiferenciado consigo mismo, que es la identidad misma del ser, en su relación consigo. Por eso, dice Heidegger que, “el ser no se presenta en el hombre de modo ocasional ni excepcional. El ser sólo es y dura en tanto que llega hasta el hombre con su llamada”.¹² Para comprender la mutua pertenencia del ser y el hombre es necesario alejarnos del pensar representativo, que recurre a imágenes como la del animal racional, que pretenden establecer una asimilación del hombre al todo del ser, desdiferenciando su identidad frente a lo ente. La constelación en que realmente nos ubicamos ineluctablemente es la de nuestra presencia en el mundo técnico, que define nuestra identidad, antes que nuestra copertenencia al mundo natural de la reflexión tradicional. “Se considera lo técnico, representado en el sentido más amplio y en toda la diversidad de sus manifestaciones, como el plan que el hombre proyecta y que

¹¹ Ibid., 67

¹² Ibid., 75

finalmente le obliga a decidir si quiere convertirse en esclavo de su plan o quedar como su señor”.¹³ El hombre, si quiere encontrar su propia identidad en el mundo moderno, debe sobreponerse al mundo técnico, penetrando su dominio, no simplemente disponiendo de él, o poniéndolo a su servicio, sino buscando alternar su posición en una relación de “com-posición” (“*Ge-Stell*”). “Aquello, en lo que, y a partir de lo que, hombre y ser se dirigen el uno al otro en el mundo técnico, habla a la manera de la com-posición”.¹⁴ Esta com-posición es la que rige nuestra identidad en la relación de mutua pertenencia del hombre y el ser. Hombre y ser se transpropian recíprocamente de acuerdo con la mutua pertenencia que se despliega en el mundo técnico, que se experimenta como un evento existencial, que se divisa con la mirada al apropiarnos de la relación. La experiencia de “asir con los ojos, esto es, divisar, llamar con la mirada, apropiarse”,¹⁵ el “*Er-eignis*” (evento, suceso), es la experiencia del acontecimiento de que estamos muy próximos a algo, a lo cual ya pertenecemos, con todas las consecuencias de la transpropiación. Sin embargo, Heidegger afirma que el “*Ereignis*” no tiene nada que ver con la identidad sino lo contrario: “la identidad tiene que ver mucho, sino todo, con el *Ereignis*”.¹⁶ Pues, él (el apropiarse), constituye la esencia del mundo técnico moderno; la mutua pertenencia de hombre y ser, en la que no se impone como obligación el dejar de pertenecer, pues estamos bajo la preeminencia de la composición (mutua). La identidad, es, pues, en su sentido moderno, la mismidad de la unidad de la pertenencia del ser y el hombre al mundo técnico. De tal modo que, sólo es posible encontrar el principio formal de la identidad, en la época de la imagen del mundo técnico, cuando se ha asistido a la quiebra del pensamiento metafísico, cuando se puede postular el principio de identidad, no como un enunciado incontrovertible sino, como

¹³ Ibid., 81

¹⁴ Ibid., 83

¹⁵ Ibid., 87

¹⁶ Ibid., 91

un acontecimiento existencial e histórico, que niega la separación del ser y el hombre, al encontrarse en una situación alternante de com-posición. “Suponiendo que espere a nuestro encuentro la posibilidad de que la com-posición, esto es, la provocación alternante de hombre y ser en el cálculo de lo calculable, nos hable como el Ereignis que expropia al hombre y al ser para conducirlos a lo propio de ellos, habría entonces un camino libre en el que el hombre podría experimentar de modo originario lo ente, el todo del mundo técnico moderno, la naturaleza y la historia, y antes que todo, su ser”.¹⁷ Podría experimentar el hombre la mediación entre él mismo y el ser, que hace posible la identidad como principio y como experiencia personal, que se origina en el evento de la apropiación de nuestro ser, sin someterla a las múltiples contingencias de la calculabilidad, podría cifrar así su identidad subjetiva y personal, por fuera de la opresión del mundo sistémico, en donde se despliegan todas las estrategias de la calculabilidad racional.

3.2 LA IDENTIDAD CONTRA EL SISTEMA

En los "Problemas de legitimación en el capitalismo tardío" (1973), Habermas advirtió sobre la ya discutida diferencia entre teoría y relato de legitimación, señalando la conexión que a su vez puede darse entre una teoría de la acción comunicativa y una "teoría de la formación social del presente", que se ocuparía de problemas puntuales. En esa perspectiva, la pregunta de por qué, en las sociedades modernas, los sistemas normativos requieren de legitimación conlleva dos posibilidades de respuesta:

¹⁷ Ibid., 93

a) Que el concepto de identidad sirva como motivo para la afirmación del sistema de normas. Este es el caso de Taylor al postular el concepto de “afirmación de la vida corriente”.

b) Que el individuo esté sumergido en un mundo caracterizado por “el desorden, el sin sentido y la locura... (por lo tanto)... la realidad y la identidad se transforman ominosamente en absurdas figuras del horror”.¹⁸ Lo cual significa un cambio en el estilo de las patologías –según Taylor-, que ahora se expresan como vaciedad, futilidad, es decir, como “pérdida de identidad” en lugar de la anterior pérdida por casos de histeria y fijaciones.

En el segundo caso no es posible la identidad porque no hay un sistema de normas claras de donde pueda diferenciarse el individuo, en su autorrealización. ¿Cómo es, pues, factible la identidad (en el primer caso) por fuera de la validez del sistema de normas? La pregunta es pertinente, pues toca las mismas raíces de la condición humana, para la época en que vivimos, y concierne a uno de los mundos en los cuales se resuelven nuestras acciones al -lado del mundo social y objetivo- es decir, al mundo del sujeto (Popper, Habermas), al mundo técnico de la identidad del ser y el hombre, según Heidegger.

A pesar de tantas muertes apocalípticas - del individuo, la historia, las ideologías, el sujeto o la persona - se requiere un "diseño reflexivo sobre el presente"¹⁹ (una teoría del presente, dice Habermas), que "comporta necesariamente un retorno del proyecto de un sujeto con identidad",²⁰ que la sociología funcionalista redujo a la relación del actor en el sistema. Según Habermas, el sistema normativo – tanto en el sentido cultural como de los preceptos jurídicos - tiene la función de conferir sentido de pertenencia a la

¹⁸ HABERMAS, JÜRGEN. *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, 143

¹⁹ CRUZ, MANUEL, *Individuo, modernidad, historia*. Madrid, Tecnos, 1992, 40

²⁰ *Ibid.*, 40

sociedad. Pero la identidad del sujeto va ligada a una interpretación cognitiva del mundo, que separa el mundo social y natural de la identidad del yo. El proceso de socialización (o adaptación del individuo) coacciona la integridad moral del sujeto, e incluso su integridad corporal, su cuerpo, su corporeidad. Habermas considera, apoyándose en Weber, que la ausencia de sentido dejada como consecuencia del vacío religioso se manifestó como un proceso histórico de desencantamiento. Ello significó la descomposición paulatina de las imágenes religiosas-metafísicas de mundo, que trajo por resultado la configuración de esferas culturales de valor autónomas (la ciencia, la moral y el arte), que se tradujo en una independización institucional de los sistemas de acción racional con arreglo a fines - es decir, independencia relativa de la economía, el derecho y el Estado, junto a otras esferas de acción como son la cultura, la personalidad y la sociedad. Estas tendencias históricas se han expresado como pérdida de sentido (la religión, por ejemplo, ya no lo provee) y pérdida de libertad (las coacciones jurídicas y los condicionantes de la economía), frente a la búsqueda de identidad del sujeto. Ello explica el escepticismo de la sociedad moderna y su progreso, que cobija incluso el anhelo subjetivo de los científicos sociales y su imagen del mundo: en "su declarado cientifismo "sienten también la nostalgia de 'una visión global de mundo'".²¹ Tal es, a nuestro modo de ver, el punto en relación con la concepción de la identidad según Taylor y sus "marcos referenciales ineludibles", de los cuales se podría aducir un cierto solapado fundamentalismo. El espíritu extraviado de sí mismo, que acogió el modelo de la ciencia, siente la necesidad de la afirmación subjetiva de la identidad. La identidad del sujeto pretende así afirmarse por fuera del sistema normativo, con el reconocimiento de la prevalencia del criterio de objetividad con que ha sido construida su propia ciencia. Pero, según Habermas, "las ciencias sociales no pueden asumir ya las funciones

²¹HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa*, Tomo I, Buenos Aires, Taurus, 1989, 317

de imágenes del mundo; más bien disuelven la ilusión metafísica de un orden tal como había sido producida por las filosofías objetivistas de la historia".²²

La identidad del sujeto por fuera del sistema normativo es imposible en la sociedad moderna, ya que la personalidad tiende a ser subsumida en los crecientes y exigentes procesos de participación y deliberación política, y en los mecanismos diversos de inclusión. La identidad subjetiva es posible como un momento de repliegue de la conciencia reflexiva sobre sí misma, o como fantasía estética, que se resuelve intersubjetivamente, sin que ello implique que sus contenidos y experiencias queden reducidos a interpretaciones que provienen de imágenes globales del mundo, y sin la necesidad de recurrir a condiciones de contrastación empírica con significados del mundo social u objetivo.

La identidad se construye en la diferenciación social. Esta opción es posible cuando consideramos las mismas funciones del lenguaje. Este es el medio a través del cual el hablante se reconoce como no idéntico al oyente y viceversa (cada quien es idéntico a sí mismo). Además, el sujeto toma conciencia de sí a partir del reconocimiento de su diferencia frente al entorno -como observador- y como participante en actitud realizativa. Al diferenciarse del mundo objetivo y la sociedad, el individuo toma conciencia de su propia identidad subjetiva, haciéndose auto-conciente, a través del relato de sí mismo. Pero a su vez, toma distancia frente al mismo lenguaje, con el que se relaciona con la naturaleza y la sociedad, al considerarlo como el medio en el cual expresa y describe el mundo.

Vemos desde esta perspectiva cómo la sociedad intersubjetivamente mirada -y no el sistema social- es el espacio donde se fomenta la identidad: " "sociedad" designa aquel fragmento de realidad simbólicamente preestructurada que el sujeto adulto puede

²² HABERMAS. *Problemas de legitimación...*, Op. Cit., 144

entender en actitud no objetivante, es decir, como agente que actúa comunicativamente (como participante en un sistema de comunicación): a él pertenecen oraciones y acciones, instituciones, valores culturales, y objetivaciones en general dotadas de contenido semántico, así como los sujetos capaces de lenguaje y acción".²³ Es decir, que el sujeto está inmerso en la sociedad, pero es posible diferenciarlo en su identidad.

Pero, según Habermas, es en el modelo de pretensiones de validez de los actos de habla donde debe considerarse la identidad del sujeto, como un agente que actúa comunicativamente, refiriendo la realidad con emisiones, constituidas a partir de oraciones. El sujeto en su identidad adopta funciones de exposición, expresión y relación. La identidad podría, pues, definirse aquí no sólo como exposición del mundo y relación con la sociedad sino, principalmente, como la "subjetividad de las intenciones expresadas",²⁴ y la correspondencia de la identidad con la identidad de otros como "la comunidad establecida entre los sujetos capaces de lenguaje y acción a través de la comprensión de significados idénticos y del reconocimiento de pretensiones universales de validez".²⁵ Desde este ángulo de visión, la intersubjetividad es un problema de correspondencia de la identidad, donde no se anula la identidad en su mismidad, pero se la obliga a salir de sí misma pues, de otra manera, no se haría inteligible para otros y sería una abstracción vacía. Es esta una exigencia específica del habla, que tiende a establecer una universalidad restringida por la mutua comprensión de los participantes en la comunicación. De esta manera, los clásicos problemas del sujeto y el objeto de la teoría del conocimiento, donde la relación de no identidad, según la crítica de Kant, era sustentable, pues el sujeto dispone de las condiciones de la posibilidad del conocimiento; y la relación de constitución mutua, era defendible, según la

²³ HABERMAS, JÜRGEN, *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989, 366

²⁴ *Ibid.*, 367

²⁵ *Ibid.*, 367

fenomenología de Hegel y Husserl, quedan así replanteadas en una dimensión comunicativa, según la teoría de Habermas. Pero la solución se remonta a su origen en la fenomenología del mismo Husserl, quien consideró la conciencia de la identidad del sujeto como una síntesis de lo heterogéneo e inconexo, "que abarca estas distintas vivencias, y con ello hace posible todo saber de una identidad".²⁶

Particularmente en la *meditación quinta*, acerca de Descartes, Husserl vio la necesidad de plantear la identidad del yo como un problema de reducción de la experiencia de lo otro a la esfera del propio yo. Hay, así, un yo supraindividual, intersubjetivo, pero originado en la reflexión de la conciencia idéntica. "Lo específicamente mío propio como *ego*, mi ser concreto como "morada" puramente en mí mismo y para mí mismo, en mí la esfera clausurada de lo mío propio, abarca, igual que toda otra, también la intencionalidad dirigida a algo ajeno... Soy yo mismo en lo mío propio. El "otro" remite, por su sentido constituido, a mí mismo..."²⁷ El otro no es reflejo ni analogía del ego, es alter ego, experiencia de lo otro en el propio yo. De modo que, la intersubjetividad se constituye de acuerdo con éste "ser primero en sí que procede a toda objetividad mundanal y la soporta, es la intersubjetividad transcendental, el todo de las mónadas, que se asocia en comunidad en distintas formas".²⁸

Sin embargo, para Habermas la intersubjetividad no es originada en el sujeto, sino que éste es originado en aquella. El sujeto se origina en la intersubjetividad. Es en el medio del lenguaje donde se da la intersubjetividad; la comunidad sólo es posible en la medida en que existen sujetos que participan de la comprensión de significados no opuestos. El sujeto hace posible todo saber de su identidad, cuando reconoce en los otros sus pretensiones de validez, haciendo uso del lenguaje. La comunidad precede como ser primero en sí la experiencia de la conciencia de la identidad, en la medida en que el ser

²⁶HUSSERL, EDMUND. *Meditaciones cartesianas*, México, F.C.E., 1986, 91

²⁷ *Ibid.*, 154

concreto del yo sólo se reconoce en el medio del lenguaje, y es el que le permite, a su vez, diferenciarse en su identidad. Esta se pierde si una guerra cósmica, por ejemplo, lo deja sólo a uno en el mundo, por que no habría con quien diferenciarse. Lo que no se perdería sería la identidad frente al mundo natural, como objeto de experiencia posible. Lo anterior significa, según las propias palabras de Habermas, no una reflexión fenomenológica sobre el nacimiento del mundo de la vida, ligada a la filosofía centrada en el sujeto, sino una sustitución del planteamiento de la filosofía de la conciencia por un planteamiento en función de la teoría del lenguaje. Y ello trae consecuencias decisivas, pues significa "sustituir el primado de la intencionalidad de la conciencia por el primado del entendimiento lingüístico".²⁹

De otra parte, frente a las pretensiones objetivistas - por ejemplo, la sociología de Durkheim -, que Husserl también tematizó y criticó, Habermas indicó tempranamente que "la identidad del yo es una estructura simbólica que, para estabilizarse, tiene que alejarse cada vez más de su centro a medida que aumenta la complejidad de la sociedad; la persona está expuesta a contingencias cada vez mayores y es proyectada a una red, que se espesa de continuo, de estados de desamparo recíproco y de necesidades de protección que van revelándose".³⁰ Sin embargo, una visión descentrada de mundo, dados los procesos de complejidad de la sociedad, no suponen el fin del individuo. El sistema normativo y el orden institucional en general sólo terminan limitando, a través de un proceso creciente de socialización, las posibilidades de individuación que surgen como contrarespuesta. La identidad del individuo restringe la posibilidad de su expresión, de tal suerte que, para la legitimidad de los sistemas, la acción de desocialización se confunde con individuación. La inautenticidad es un proceso normal

²⁸Ibid., 230

²⁹ HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Op. Cit., 51

³⁰ HABERMAS. *Problemas de legitimación...* Op. Cit., 153

marca las pautas culturales predominantes en las organizaciones sociales. La desindividuación es como aquel “hábito del “flâneur” que va a hacer botánica al asfalto...”³¹ El hombre moderno se parece al vagabundo que callejea paseándose, ya no en las Cortes sino, en los pasajes comerciales, en donde se encuentra seguro, como en casa, al igual que el burgués en la suya bien amueblada. Es un incógnito que marcha por un mundo caótico y fragmentado, que sólo se ofrece ordenadamente como sistema bajo los destellos del dinero. Lo genuinamente auténtico del individuo, que no significa imposición arbitraria, es visto como opuesto a la fuerza integradora del sistema y la afirmación de la identidad, que busca su expresión en el arte, es desplazada al plano de la disfuncionalidad anómica, o rechazada por el cientifismo como visión esteticista, o negada simplemente como un imposible de recuperarse.

Para explicar la identidad del hombre moderno se puede hacer un viraje desde el modelo sujeto-objeto de la filosofía de la conciencia, en la dirección de la teoría del lenguaje, para encontrar la posibilidad de su dimensión expresiva, apoyándonos en la teoría literaria o situándonos, simplemente, no sólo en la fijación escrita de la literatura sino en la creación lingüística ficticia, valiéndonos de los recursos de la retórica y del arte interiorizado como proyecto de vida. La naturaleza intencional de la palabra se puede desplegar, o no, en la frase, en el “decir” o expresar en general. Pero, despojando ese decir del ropaje místico o estoico – que es, como dice Nietzsche, la arbitrariedad del sí mismo -que pudiese tomar. Uno se puede erigir -y de hecho lo hace- en tema de su propia historia, sin necesidad de recurrir a un concepto de psicología evolutiva orientado hacia el desarrollo continuo de su propia individualidad: no se trata de recavar en el origen de las circunstancias del destino individual, ni hacer prevalecer las imágenes de la propia experiencia de vida, como si fueran el curso de un río que se desborda de su

³¹ BENJAMIN, WALTER. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999, 50

cause, sino probablemente nada más que un *remolino*, parafraseando a Benjamin a propósito de la historia: “dentro de ese remolino giran el antes y el después, la pre y la posthistoria de un suceso o, mejor aún, de un *status* en torno a éste”³². El suceso sería la accidentalidad de la experiencia vital marcada, pero no determinada, por el nacimiento. El *status* es cambiante. La posición que se ocupa en los diversos momentos del discurrir de experiencia vital es variable. No existe el destino. Para que la identidad entendida como relato no se desligue del proceso de internalización de roles y expectativas particularistas es necesario comprenderla como un proceso, que fluye de forma mediática entre los patrones de comportamiento establecidos socialmente y las intenciones y actos de habla de las personas particulares, que las definen en su individualidad irreplicable, en la reproducción de la especie humana. En palabras de filosofía de la conciencia ello significa la irreductibilidad de la autodeterminación del yo y la autorrealización identitaria a los contextos o circunstancias de su formación. Para que ese proyecto de identidad de sí mismo sea factible se requiere – según lo señaló Habermas, en su evaluación de Mead - que uno sea capaz de hablarse así mismo con la voz de la razón, abarcando las voces del pasado y la ilusión de futuro; “como forma ejemplar de autorrealización puede considerarse la actividad creadora del artista o del científico; más no sólo éstas, todas las personas tiene necesidad de confirmar el valor que se autoatribuyen por medio de aportaciones o propiedades sobresalientes”³³. La autoestima está a la base de la autorrealización, en el modelo narrativo y expresivo, pero ésta no puede “obtenerse al precio de la humillación de los demás”³⁴. La autorrealización identitaria, al diferenciarse de los contextos sociales en los cuales se moldea y tiende a diluirse, puede operar de manera *positiva* en el conjunto de sanciones que se presentan en la esfera de influencia del ego y también en la incitación que ofrece

³²BENJAMIN, WALTER. *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996, 167

³³HABERMAS, JÜRGEN. *Teoría de la acción comunicativa*, Tomo II, Op. Cit., 141

los determinantes de la posesión de dinero. De manera *negativa* el ego puede retrotraerse cediendo ante los compromisos valorativos, que adquiere en diversas situaciones sociales, y puede, igualmente, intimidarse frente a los mecanismos de acción de las estructuras de poder y prestigio. En este sentido es que no debe remitirse las posibilidades de la expresividad estética y vital al gesto del empoderamiento, o su sublimación en el refugio de un yo clausurado, frente a los medios de acción externos a él. Cuando la orientación del ego es positiva, frente a influencias e incitaciones, puede él quedarse preso de la racionalidad con arreglo a fines. Pero, cuando la orientación del ego, en la definición de la identidad, se orienta de manera negativa puede buscar compromisos de entendimiento recíproco y abrirse posibilidades de autorrealización, en contextos de regulación moral y en formas de organización espontáneas relativas al poder, el prestigio y la dominación, que reconducen la organización sistémica de los ordenes sociales.

En términos generales, para una autorrealización efectiva de la identidad, se requiere que se impongan las ofertas del *ego* al *alter*, como en el caso del liderazgo moral o el reconocimiento artístico. La autorrealización no es posible en un mundo tecnificado, que se cierra al entendimiento lingüístico y que sólo deja como opción el refugio en sí misma de la expresividad, como fuero interno de la persona, una especie de *Dichtung*. Ahora bien, “actuar en el marco de una cultura significa que los participantes en la interacción toman interpretaciones de un acervo de saber, culturalmente asegurado e intersubjetivamente compartido, para entenderse sobre su situación y sobre esa base perseguir *cada uno* sus propios fines”³⁵. La identidad empieza a perfilarse como tal cuando se desprende de las orientaciones valorativas, que le indican la cultura de pertenencia o adscripción, es decir, cuando se es auto-conciente de la determinación

³⁴Ibid. 141

³⁵Ibid., 311 (subrayado mío)

para autodeterminarse como uno entre otros, como cada uno, obedeciendo a las propias sujeciones y limitaciones. La expresión subjetiva del arte y la ciencia se ofrecen como paradigmas de una vida auténtica, pero negada en su naturaleza a la felicidad.

La relación entre el marco cultural y la identidad la enfatizó George Herbert Mead, cuando señaló que la identidad del individuo se constituye al pasar de la comunicación de gestos a la estructuración de símbolos, cuestión que él logró ilustrar valiéndose de la metáfora cruda de "una riña de perros como método para representar el gesto".³⁶ Según él, cuando un perro es atacado por otro, y responde con un gruñido, hay intercambio de gestos. "Ahora bien, cuando ese gesto representa la idea que hay detrás de él y provoca esa idea en el otro individuo, entonces tenemos un símbolo significante".³⁷ De allí deduce que la comunicación de gestos conscientes, o significantes, requiere la adopción de la actitud del otro. De esta manera (un tanto ingenua y de coloración neodarwinista), Mead analizó el fenómeno de la identidad de la conciencia como constituida en un proceso de interacción mediada por símbolos. Hay, desde luego, un paso en el proceso de evolución de la interacción mediada por gestos a la interacción simbólica. Esta se logra a través del mecanismo de "la adopción de la actitud del otro", valga decir, de la identificación con el otro. El mundo de la vida es el presupuesto que permite que una actitud genere la actitud del otro. En la medida en que se esperan de otros ciertas respuestas, existe "una norma que autoriza a los miembros de un grupo a esperar en determinadas situaciones determinadas acciones unos de otros".³⁸ La actitud de un individuo generaliza la actitud de los otros, esperando de ellos determinadas acciones. Cada uno de los miembros de la comunidad hace lo mismo y en consecuencia aparece una generalización fundada socialmente, que es la fuente de las instituciones. Hay, pues, una voluntad de grupo originada en la actitud del "otro generalizado". La sociedad

³⁶ MEAD, GEORGE H. *Espíritu, persona y sociedad*, México, Paidós, 1990, 86

³⁷ *Ibid.*, 86

precede al individuo, tal cual lo enfatiza Adorno, pero la sociedad no es posible sin individuos. Esto no es simple sociologismo, sino constatación empírica e histórica sobre lo poco emblemático de la novela de Daniel Defoe, "Las aventuras de Robinson Crusoe".

Desde esta perspectiva la identidad contra el sistema se ofrece como un modelo de acción sustentable, sin desconocer la identidad personal, y sin perder la perspectiva de que la identidad del individuo es la identidad del grupo, que cobra su dinámica de acuerdo con el tipo de instituciones que surgen como respuesta a diversas necesidades, estableciendo, así, la prevalencia del sistema normativo. De una manera parecida, tal como lo señaló la teoría funcionalista de Malinowski, las respuestas a necesidades básicas se institucionalizan, se convierten en cultura; se transponen a una esfera de acción racional con arreglo a fines y valores. Mead trató la formación de la identidad como una relación del yo y el "mi", es decir, como fases de la formación de la persona. El "mi" se sitúa en la perspectiva de la adopción del "otro generalizado", al construir un sistema de controles interno, o mejor dicho, que son internalizados. El yo es idéntico así mismo como mundo subjetivo de vivencias, a las cuales se tiene un acceso privilegiado. Por el contrario, el "mi" es social (el yo es subjetivo, el mundo es social). Pero, en el medio del individuo socializado, institucionalizado, se encuentra el yo. "El yo es a la vez el motor y lugarteniente de una individuación que sólo puede conseguirse por socialización".³⁹ Ello explica que, para el caso del discurso reflexivo sobre el presente, los procesos crecientes de socialización generen, a su vez, el proceso contrario de individuación y desocialización. El yo como instancia de autorealización es la base de todo tipo de identidad subjetiva, individual o personal (que se opone al mundo externo condensado como sistema normativo), es decir, es "el mundo interno de las vivencias

³⁸ HABERMAS, JÜRGEN, *Teoría de la acción comunicativa*, Tomo II, Op. Cit., 58

³⁹ *Ibid.*, 64

espontáneas que no pueden salir al exterior a través de acciones conformes a las normas, sino sólo a través de la autocomprensión comunicativa".⁴⁰ ¿Debemos renunciar al *mundo de la autocomprensión comunicativa*, en nombre del rechazo a la autoridad del metadiscurso del saber, el no a la legitimación del lenguaje de la ciencia, la negativa a los dispositivos de emancipación y de la afirmación de una ciencia que, por regla, tiene que ser "discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica?"⁴¹

4. FORMALIDAD Y DISOLUCIÓN (II): TEORÍA SISTÉMICA Y AUTOREFERENCIALIDAD

En el capítulo anterior, vimos que la mediación de la identidad del hombre y el ser es una mediación técnica. La fórmula que expresa que un término es igual a otro no expresa la identidad, sino la que dice que un término es lo mismo ("*das Selbe*") que otro, que nombra lo mismo para sí mismo. Este es el principio de identidad formal - la relación de lo mismo consigo de manera reflexiva -, que desde nuestro punto de vista denota un cierre autoreferencial monádico de la identidad, que clausura ontológicamente la identidad del "ser-ahí", que sirve de base a la teoría sistémica y que Heidegger emparenta con la tradición del idealismo alemán. De otra parte, la identidad en el mundo moderno requiere sobreponerse al mundo técnico, en una relación con el habla, al modo de "com-posición" ("*Ge-Stell*"), que rige la identidad en una relación de mutua pertenencia del hombre y el ser.

El contraste con la filosofía de Habermas es notorio, pues, según él, la identidad del yo se separa del mundo social y natural, ligándose a una interpretación cognitiva del mundo, que se interpreta desde el punto de vista de la interacción comunicativa. La

⁴⁰ Ibid., 64

⁴¹ LYOTARD. *La condición postmoderna*, Op. Cit., 108

identidad del individuo tiende a afirmarse por fuera del sistema normativo, jurídico y cultural: es un repliegue de la conciencia reflexiva sobre sí misma, que no quiere ser codeterminada, o compuesta, en su pertenencia, que exige desde sí misma su inclusión y se resuelve intersubjetivamente en el medio del lenguaje. El hablante se reconoce así mismo como idéntico, vale decir como no idéntico a otros, en actitud realizativa como participante en los procesos de comunicación. Quien moldea la crónica de la identidad es la sociedad intersubjetivamente mirada y no el sistema social, o el mundo técnico. Por eso, nos referimos a la identidad contra el sistema, en cuanto relación donde el sujeto adopta funciones de exposición, relación y expresión – es decir, la intencionalidad subjetiva de la expresión. *La identidad expresiva es pues el mundo interno de vivencias, que se vuelca externamente a través de su autocomprensión comunicativa.*

Seguidamente, trataremos de ver las consecuencias que tiene el concepto de identidad personal, en la disolución que hace de él la teoría sistémica, cuando dicha teoría aparece como replanteamiento y reformulación de la teoría de la acción, en la obra de Talcott Parsons(1). En segundo lugar, después de haber constatado el desfase de la teoría sistémica – al valerse del concepto heideggeriano formal de identidad, renunciando a asumir sus consecuencias existenciales -, nos interesa presentar una redescipción de la modernidad, estructurada a partir de la identidad como reflexividad, de acuerdo con la interpretación dialéctica que ha elaborado, a cerca de la sociedad contemporánea, el sociólogo Anthony Giddens; quien termina cediendo a las tentaciones de la teoría sistémica, al considerar la identidad como un sistema autoreferencial, que se retroalimenta y alimenta de la información de los conjuntos sistémicos de la modernidad reciente, con lo cual se comporta como un adherente del realismo (2).

10.1 LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD EN LA TEORÍA SISTÉMICA

Habermas considera pertinente la separación entre acción y sistema. Una es la orientación del comportamiento del actor de acuerdo con valores y normas, y otros son los mecanismos de socialización anónimos que establecen la integración del actor en el sistema. Esta distinción se remonta al legado de la filosofía de Hegel, que diferencia el espíritu subjetivo del objetivo y demarca las líneas de orientación teórica entre, de un lado, Husserl, Max Weber y los neokantianos y, de otro lado, los mecanismos automáticos de regulación del mercado de la economía clásica (incluidas las fórmulas aritméticas de Marx), Hobbes y sobre todo la teoría sistémica. “Esas dos líneas de investigación sociológica vuelven a confluir otra vez en la obra de Parsons”.⁴²

Según Habermas, se hace necesario mantener la separación entre acción y sistema, pues el planteamiento de la acción, diferenciada del sistema, permite enlazar la comprensión de los actores con la comprensión de los participantes y no su reducción metodológica a la funcionalidad del sistema, en donde el análisis sociológico termina siendo realizado bajo las condiciones de un observador externo. La confluencia de acción y sistema va en contra vía del “esquema conceptual reconstructivo desarrollado a partir de la perspectiva interna de los participantes”.⁴³ De ahí, pues, que el aspecto central de la crítica de Habermas a Parsons, en relación con su teoría de la acción, sea el de considerarla como una teoría “que se centra en términos monológicos en torno al actor solitario y que no tiene sistemáticamente en cuenta el mecanismo de coordinación lingüística que el entendimiento representa”.⁴⁴ El modelo de acción teleológica presupone la persecución de fines y la elección de medios, que pueden ser orientados

⁴²HABERMAS. *Teoría de la acción comunicativa, Tomo II*, Op. Cit., 287

⁴³Ibid., 289

normativamente de acuerdo con imperativos de la voluntad. El actor escoge las orientaciones de su acción desde la perspectiva de sí mismo, pero de todas maneras se atiene a estándares normativos. Cualquiera que sea la forma como se explique la presencia del orden social –como contrato de dominación, consenso normativo, orden fáctico nacido de la competencia o como orden intersubjetivo - lo cierto es que del modelo “queda suprimido el aspecto comunicativo de la coordinación de la acción”.⁴⁵

Mas allá del modelo objetualista de Parsons de la acción cultural, que establece la preeminencia del sistema de cultura sobre la personalidad y la sociedad, “el concepto de acción comunicativa no solamente nos suministra un punto de referencia para el análisis de lo que la cultura, la sociedad y la personalidad aportan a la formación de las orientaciones de la acción, sino que por medio de ese modelo puede aclararse también como se relacionan cultura, sociedad y personalidad como componentes del mundo de la vida, simbólicamente estructurado”.⁴⁶ La práctica comunicativa se extiende sobre todo un campo semántico de contenidos, siendo éste el medio a través del cual se producen y reproducen la cultura, la sociedad y la personalidad. De esta manera, dejan de ser sistemas que ejercen una opresión sobre el mundo de la vida, como en el análisis sistémico, para interpretarse así: "llamo *cultura* al acervo de saber de donde se proveen de interpretaciones los participantes en la comunicación al entenderse entre sí sobre algo en el mundo... La *sociedad* consiste en órdenes considerados legítimos a través de las cuales los participantes en la comunicación regulan su pertenencia a grupos sociales y aseguran la solidaridad. Cuento como *estructuras de la personalidad* todos los motivos y competencias que capacitan a un sujeto para hablar y actuar y para asegurar en ello su propia identidad".⁴⁷ La continuidad de la identidad, en la historia individual, se asegura

⁴⁴Ibid., 307

⁴⁵ Ibid., 311

⁴⁶Ibid., 316

⁴⁷ HABERMAS, JÜRGEN. *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990, 99

a través de estructuras consolidadas de la personalidad, constituida por motivos y competencias, que son las que hacen posible que un sujeto establezca interacciones comunicativas con los otros, y desarrolle formas de comportamiento de acuerdo con la autocomprensión de sí mismo, en el mundo social. De acuerdo con esta definición de la personalidad, la identidad personal es el aspecto más decisivo de la individualidad. Por ello también es conveniente, en el plano de la ética subjetiva y racional, saber conducir nuestra personalidad con la orientación de criterios normativos de responsabilidad frente al mundo cultural y social. El mundo de la autocomprensión comunicativa, que de sí mismo hace la persona, se genera a partir de las estructuras sintáctico-formales desde las cuales se emiten oraciones. Es decir, que la identidad personal supone la conformación de la competencia lingüística y el uso de expresiones en su función proposicional, de coordinación y expresividad. Esta concepción pragmática de la identidad personal de la filosofía del lenguaje concibe que las formas de comunicación están a la base de la acción, que se despliega en concordancia con diferentes ámbitos culturales, sociales y de la personalidad. Pero, según su pretensión de validez, la identidad se forma en la diferencia que se establece frente a la sociedad, al trazar autónomamente su propio derrotero. En otras palabras, nos narramos a nosotros mismos los aspectos que seleccionamos en el trasegar del camino de la comunicación y la acción, haciendo prevalecer nuestra capacidad para hablar al comunicarnos con los otros, pero, también, cuando escuchamos nuestra propia voz, en el concierto de la multiplicidad de las voces que nos circundan. Cuando privilegiamos el solo de nuestra voz interna es cuando descubrimos nuestra íntima identidad.

De manera general, el paso del primado de la teoría de la acción a la teoría sistémica lo realiza Parsons, hacia 1950, abandonando la jerarquía del sistema cultural sobre la sociedad y la personalidad. Este giro va en la dirección opuesta a la radicalidad de la

tradición en que se inscribe Habermas (Kant, Hegel, Husserl y Weber, entre otros) y conlleva a una objetivación u objetualización del mundo de la vida, característica de los análisis postfuncionalistas, con los cuales, no obstante, hay que intentar "al menos ponerse en relación", reconstruyendo sus conceptos básicos en una dimensión comunicativa.

Los trazos del funcionalismo sistémico de Parsons van desde la introducción de un concepto de " núcleo de la sociedad," que se postula como "un orden normativo pautado por medio del cual la vida de una población queda organizada normativamente",⁴⁸ hasta el intento de fundación de un esquema de cuatro funciones - adaptación, consecución de fines, ambas funciones de "allocation", y reproducción cultural y socialización, ambas funciones de "pattern-maintenance" -, que se aplicaría al sistema social y a los sistemas de acción (es decir, a una zona de interacción de cuatro sistemas: cultura, sociedad, personalidad y organismo), como un caso especial de la teoría de los sistemas vivos. La relación estrecha con la teoría sistémica, que Luhmann desarrolló después, es bien clara, pues, también "Parsons parte de las propiedades formales de un sistema en un entorno".⁴⁹

El Parsons de la teoría sistémica no sólo reconceptualiza la jerarquía de la cultura frente a la sociedad y la personalidad, sino que, además, "elimina de un plumazo uno de los cinco pares de alternativas básicas".⁵⁰ Lo que Parsons pretende es reducir la integración, que se efectúa mediante la comunicación lingüística, es decir, el par "self vs. collectivity orientation". Habermas lo plantea así: "como el esquema de las cuatro funciones queda desarraigado de la teoría de la acción y puede aplicarse a todos los sistemas vivos en general, los componentes analíticos de la acción tienen ahora que poder entenderse, por

⁴⁸ Citado por HABERMAS. *Teoría de la acción comunicativa*, Tomo II, Op. Cit., 344

⁴⁹ Ibid., 348

⁵⁰ Ibid., 350

su parte, como solución de problemas sistémicos".⁵¹ No tienen que ver, pues, las cuatro funciones, con una teoría desarrollada en la perspectiva de la comprensión de los participantes en la interacción, así sea centrada en términos monológicos. Ahora, las decisiones de los actores pierden la autonomía de la voluntad – y, por tanto, la propia definición de la identidad, “*el self*” opuesto a la colectividad -, pues surgen, casi que automáticamente, de los procesos de formación del sistema. Las "pattern-variables" - las alternativas abstractas de decisión -, que se presentaban como patrones de referencia en la orientación cultural de la acción, quedan reducidas (después de haber sido interpretadas como variables normativas de la definición del rol) a "lentes a través de las cuales la luz de los problemas sistémicos se descompone de modo que las acciones puedan brillar como destellos de la dinámica sistémica".⁵² Lo cual en términos escuetos, simplemente, significa la disolución de la identidad en la teoría sistémica.

Finalmente, el intento de síntesis, de hacer confluír la teoría de la acción con la teoría sistémica, se mostró como un frágil compromiso categorial, cuando Parsons pretendió reducir la integración social a casos de integración sistémica. A espaldas de los mismos actores se da tanto el intercambio intersistémico como la organización social, de tal suerte que no cuentan las estructuras de la subjetividad, que se generan en el medio del lenguaje, que hacen posible, a su vez, tanto la cultura como la validez de la normatividad social.

La disolución de la identidad expresiva en la teoría sistémica de Parsons se da en el contexto del análisis del simbolismo expresivo, que en términos generales promueve un objetivismo ingenuo, y considera la personalidad “ ‘apoyada’ en el organismo biológico, y sus problemas (son) inseparables de los del organismo”.⁵³ El simbolismo

⁵¹ Ibid., 350

⁵² Ibid., 350

⁵³ PARSONS, TALCOTT Y OTROS. *Apuntes sobre la teoría de la acción*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970, 49

expresivo, a su vez, restringe la acción al propio campo de interacción simbólica, sin hacerla extensiva a la interacción comunicativa, pues ésta se ve como un componente de la teoría del simbolismo. En esta perspectiva, Parsons considera el sujeto actuante en cuanto un “actor *como objeto*”,⁵⁴ que ciertamente existe como sujeto (ego, super ego, imágenes internalizadas del yo-objeto, afecto simbolizado, inconsciente y preconciente; todos ellos componentes del organismo), que se interrelaciona con otros sujetos que no son tales sino, simplemente, objetos sociales o alteres. Es decir, que no hay interacción social entre sujetos, sino entre un sujeto y alteres objetualizados.

Parsons considera que todos los actos con intención motivacional poseen una significación simbólica de sentido expresivo, que terminan creando pautas de generalización de acuerdo con su contenido. En la medida en que la acción se orienta por símbolos estos tienen siempre un significado cognitivo y expresivo, donde, en principio, no interesa saber cuál de los dos tiene un mayor peso en el significado de la acción. Lo que importa es la disposición a conocer y la actitud a expresar apropiadamente. La búsqueda de la gratificación en el aspecto expresivo depende, desde luego, de la interdependencia de los actores para las gratificaciones esenciales, de tal suerte que la gratificación del ego, en el sentido catético o expresivo, depende en buena medida de las acciones de alter: “algunos actos o cualidades del alter, o las consecuencias instrumentales directas e inmediatas de dichos actos, constituyen procesos consumatorios de gratificación del ego, *algo* por lo cual el alter es en este sentido un objeto *primario* de catexis para el ego; por supuesto, esto también se cumple en el caso inverso”.⁵⁵ Un objeto social, es decir, un alter, no siempre es significativo para el ego. Únicamente lo es acorde con sus posibilidades de gratificación o privación, directas o indirectas, que terminan siendo de una significación privada para el ego, o

⁵⁴ Ibid., 34

⁵⁵ Ibid., 31

teniendo una significación común para un conjunto de actores. Cuando tiene significación común para el alter y el ego es porque suscita en ambos “ los mismos sentimientos, es decir expectativas de gratificación o privación, o *al menos* sentimientos *complementarios*; es decir, ambos deben catectarlo en formas que estén integradas con el sistema motivacional de cada uno vis a vis el del otro”.⁵⁶ Cuando, a su vez, se presenta la condición común de un conjunto de símbolos expresivos se da la generalización de la significación catéctica, “ tanto a los sistemas motivacionales del ego como a los del alter, de modo tal que los significados sean congruentes entre sí”.⁵⁷ De otra parte, los alteres son objetos sociales, que sirven de orientación tanto para sí mismos como para otros, de tal suerte que el actor como objeto siempre implica su desempeño en relación con otros, de acuerdo con la interpretación de signos expresivos, en el juego de la comunicación. Así entendida, la interacción comunicativa se da en el medio de la interpretación de signos de la interacción simbólica, y por tanto también comprende los componentes cognitivos de la motivación, aun cuando es evidente que la identidad expresiva está coligada con el simbolismo expresivo, orientado a la comunicación de afectos o sentimientos. Pero, el desempeño de los signos expresivos tiene un significado tanto emotivo como cognitivo, para el ego y para el alter. “Es crucial el hecho de que *lo que se comunica no es sólo comprensión de motivos* en sentido cognitivo, sino que es *la mutualidad de significados afectivos*”.⁵⁸ Al expresar Parsons de esta manera la “función comunicativa”,⁵⁹ se puede estimar cómo es que la generalización de signos se puede estandarizar, como requisitos normativos de un sistema de símbolos expresivos, sólo en la medida que tengan primacía las funciones

⁵⁶ Ibid., 33

⁵⁷ Ibid., 33

⁵⁸ Ibid., 35

⁵⁹ Ibid., 35

de expresividad del lenguaje simbólico, en los sistemas de acción.⁶⁰ Sin embargo, la acción está controlada por parte de variables normativas de acción, que constituyen algo así como “propiedades-pautas del sistema”.⁶¹ De tal suerte que los símbolos expresivos no se distribuyen al azar y, además, tienen pautas de orientación de valor que constituyen su aspecto normativo. Los procesos de internalización de pautas de orientación de valor, simultáneamente, se presentan de acuerdo al aspecto actitudinal referido a la significación catéctica de la personalidad, en el proceso de interacción. “En realidad, se trata esencialmente de dos aspectos de la misma cosa”.⁶² Al enfatizar este doble aspecto de la internalización de las pautas – valores sociales y actitudes personales -, en cuanto conforman sistemas pautados, se quiere subrayar la comprensión sistémica de los procesos de internalización, así: “la internalización de las pautas es un modo de expresar el hecho de que el sistema de orientación catéctica de un actor logró una estabilidad relativa de organización como sistema que mantiene sus límites, al nivel de procesos simbólico-expresivos”.⁶³ Es decir, que la identidad expresiva del actor depende de la internalización de pautas, que lo asimilan al sistema, disolviendo, así, su propia identidad, puesto que depende del control del sistema pautado de acción. Para esquivar esta imposición de la validez del orden normativo, Parsons considera que la identidad expresiva tiene un modo particularista de asociarse al sistema de pautas y un modo universalista de pautaje asociativo, el cual se aborda desde la perspectiva del interés metodológico de la “*validez de las proposiciones*”.⁶⁴ El particularismo de la acción de un actor se toma como punto de referencia de una acción individual, o colectiva, cuando por ejemplo, se considera a objetos físicos como posesiones del ego, entrecruzándose con el sistema universalista relacional de los objetos. Por lo cual “el

⁶⁰ Ibid., 35

⁶¹ Ibid., 38

⁶² Ibid., 39

⁶³ Ibid., 39

particularismo es, por ende, un principio del *ordenamiento de los objetos* en sistemas así como de sus propiedades y relaciones mutuas”.⁶⁵ Es algo así como un modo de ordenamiento independiente del sistema de interacción, pero que, sin embargo, está referido a él.

10.2 GIDDENS Y LA DIALÉCTICA DE MODERNIDAD E IDENTIDAD

La conceptualización de Heidegger sobre identidad y diferencia nos permite visualizar lo alejada que se encuentra la hermenéutica filosófica de la sociología sistémica, ya que mientras esta última disuelve la identidad personal en conceptos sistémicos, Heidegger, por el contrario, abre la posibilidad de interpretar la identidad personal, en una dimensión que sitúa el sentido de nuestra existencia mundanal, bajo la inscripción de pertenencia histórica a la modernidad, caracterizada por la composición del hombre y el ser en el mundo técnico, que, precisamente, es el que nos extiende la apelación y la mediación, en un sentido comunicativo, para descubrir la identidad, en su acepción general y formal.

Ahora nos proponemos analizar la característica histórica de la modernidad, entendida en un marco institucional de la acción, en donde se entretene la vida individual, y por tanto, la identidad del yo, esquivando tanto las soluciones dualistas de identidad versus colectividad, como el reduccionismo sociológico o psicológico, que hace preceder la sociedad al yo, o éste al tejido de relaciones sociales que lo constituyen.

Giddens parte de la siguiente consideración: “la reflexividad de la modernidad alcanza al corazón del yo. Dicho de otra manera, en el contexto de un orden postradicional, el yo se convierte en un *proyecto reflejo*. Las transiciones en las vidas individuales han

⁶⁴ Ibid., 42

⁶⁵ Ibid., 42

exigido siempre una reorganización psíquica, algo que en las culturas tradicionales solía quedar ritualizado en forma de *ritos de paso*".⁶⁶ Dado que el espíritu de la modernidad está imbuido del pensar y de la reflexión en cuanto presupuestos racionales de organización institucional, la identidad del yo, que sigue la orientación de la acción en ese contexto, termina convirtiéndose en un proyecto que se centra en la realización de medios y fines, preferentemente centrados en el cálculo racional. La reorganización psíquica de la vida individual ya no es simplemente un problema de ciertos momentos episódicos de la vida, que requieren ser planeados, cuando el individuo se ve abocado a afrontarlos racionalmente como, por ejemplo, el paso de la adolescencia a la edad adulta, o la inscripción en el ámbito laboral. Ahora, en la sociedad postradiconal, la identidad moderna tiene que vérselas, no con simples rituales de paso si no, con la preponderancia de sistemas abstractos, que intervienen de manera decisiva en la formación y constitución del yo, imponiendo y delineando una crónica no sometida a las concepciones espacio-temporales de orden mítico. Es claro que una resolución de la identidad del yo, en estas circunstancias, requiere del conocimiento experto, que por lo mismo erige a ciertas disciplinas académicas como garantes y guías en la reflexividad del yo, si quiere obtener, no sólo éxito si no, seguridad, en la realización de sus fines, que no se dejan al azar, esto es, que se rigen por la necesidad de la racionalidad de las formas de organización de la actividad social.

La identidad moderna requiere de un mayor refinamiento de los medio de control sobre la propia actividad, que le auguren una seguridad ontológica, alejando la angustia natural – la amenaza constante y absoluta que asciende de la existencia misma-, que se mantiene desde el mismo yo, en el entorno de una sociedad de niveles crecientes de complejidad. La vida cotidiana moderna genera angustias existenciales, que tienden a

⁶⁶ GIDDENS, ANTHONY. *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1994, 49

arrojar al individuo a crisis psicológicas, en razón de las exigencias del manejo acelerado del tiempo y espacio, como condiciones nuevas donde se resuelve la identidad. Y ella depende, no solamente de las circunstancias apremiantes de la vida sino, también, de la “confianza básica”(Eric Erikson), que se ha adquirido y desarrollado de acuerdo con la afectividad de nuestros primeros cuidadores, quienes inciden en la conformación de las estructuras básicas de la personalidad, a partir de las cuales se continúa, o discontinúa, nuestra identidad y se crea nuestra estimación por los demás. Tal como lo dice Giddens: “la confianza en los anclajes existenciales de la realidad en un sentido emocional y, hasta cierto punto, cognitivo se basa en una certidumbre en la fiabilidad de las personas adquirida en las experiencias tempranas de la niñez”⁶⁷

Hay una interrelación entre las condiciones en las cuales se desenvuelven nuestras rutinas diarias y la seguridad ontológica que caracteriza nuestro yo, de tal suerte que se requiere un acoplamiento entre la vida diaria y la continuidad del yo, que, en la sociedad moderna, no se puede abandonar a manos de la suerte. La modernidad tardía ha creado nuevos ambientes de compulsión e incluso ha modificado el mismo sentido de la vida, en la medida que ha cambiado el sentido de la muerte, pues a esta se la mira como una transición necesaria del ser al no ser, que, por lo mismo, se afronta como un hecho casi deseable, aun cuando inconscientemente queramos sobrevivirla, para convertirnos en espectadores de ese hecho peculiar e irrebasable sobre el cual no tenemos un referente cierto de experiencia; lo cual no nos fuerza a aceptar una filosofía de la autenticidad. “El pleno concepto ontológico-existencial de la muerte puede definirse ahora en los siguientes términos: *la muerte en cuanto fin del “ser ahí” es la posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable, del ‘ser ahí’*”.⁶⁸ Por eso Giddens dice que: “la aceptación por parte de los actores humanos de la

⁶⁷ Ibid., 54

⁶⁸ HEIDEGGER, MARTIN. *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 282

centralidad existencial de la conciencia de la muerte no obliga a respaldar la filosofía de la 'autenticidad' que Kierkegaard y Heidegger han construido sobre ella. Para Heidegger la muerte es la 'posibilidad más íntima' del *Dasein*, posibilidad que, al revelarse a sí misma como necesidad, hace de la *vida auténtica* una opción.⁶⁹ La reflexión sobre el carácter efímero de nuestra existencia traza el horizonte finito de la realización de nuestra identidad, en cuanto somos seres determinados y sometidos a la muerte. Pero, ello no significa que para ser auténticos debamos imponer nuestra propia autenticidad a otros y que no haya una posibilidad de trascendencia, a través de la continuidad de nuestro proyecto vital, por parte de quienes heredan modificadas nuestras cargas afectivas, somáticas e identitarias. La autenticidad de la identidad moderna se puede resolver sin necesidad de recurrir a la primacía de nuestro yo frente al de los otros, pues ésta está negada en los procesos de comunicación a través del lenguaje, que tiene la pretensión de universalidad, aun en el mismo uso pragmático. "Dado que el yo es un fenómeno un tanto informe, la identidad del yo no puede referirse meramente a su persistencia a lo largo del tiempo, en el sentido que darían los filósofos a la 'identidad' de los objetos o las cosas. La 'identidad' del yo, a diferencia del yo en cuanto fenómeno genérico, supone la conciencia refleja. Es aquello 'de' lo que es consciente el individuo en la expresión 'conciencia del yo'. En otras palabras, la identidad del yo no es algo meramente dado como resultado de las continuidades del sistema de acción individual, sino algo que ha de ser creado y mantenido habitualmente en las actividades reflejas en el individuo."⁷⁰ Esta afirmación de Giddens merece, por lo menos, dos comentarios: en primer lugar, el sentido del concepto de identidad no está dado solamente por referencia a los objetos y a las cosas, ya que, como lo hemos visto, precisamente a propósito de Heidegger, la persistencia de la identidad se resuelve en su

⁶⁹ GIDDENS. *Modernidad e identidad del yo*, Op. Cit., 69

⁷⁰ *Ibid.*, 72

referencia al ser y al “ser ahí”, que se conciben en el mundo moderno técnico a través de un llamado del habla, encontrando, así, su historicidad. En segundo lugar, el concepto “conciencia del yo” - al que apela Giddens - encierra inconsistencias, desde el punto de vista de la semántica formal, tal como lo hemos apreciado en Tugendhat. Pero, es obvio que, Giddens tiene razón al considerar que el yo no es resultado de la continuidad del sistema de acción del actor, pues ello sería considerar la identidad de un modo auto poético y autoreferencial, cuando - también lo hemos destacado ya - se la debe mirar como una continuidad que se mantiene de acuerdo al modo como se interrelaciona comunicativamente el sujeto con el mundo de la vida. Las “actividades reflejas”, a que se refiere el autor, son aquellas que hacen de la identidad un problema de reflexividad, es decir, de la capacidad de pensar y reflexionar el individuo sobre su propia historia personal, que caracteriza al hombre moderno, pero su autorreflexión y calculabilidad requiere complementarse con señales y rasgos de afectividad, tal cual insistentemente lo insinuó el romanticismo, y lo reconoce Giddens.

En una alusión indirecta a la concepción de la identidad de la psicología del empirismo de Hume, Giddens señala que la identidad no es una simple colección de rasgos – una colección de impresiones, decía Hume – que, en su autoreconocimiento, dan la idea de su permanencia vital, su identidad “idem”, aun cuando la persona puede fracasar en el mantenimiento de su integridad, al sentirse moralmente vacía. “La identidad del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es *el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía*. Aquí identidad supone continuidad en el tiempo y en el espacio: pero la identidad del yo es una continuidad interpretada reflejamente por el agente. Esto incluye el componente cognitivo de la personalidad. Ser una ‘persona’ no es simplemente ser un actor reflejo

sino tener un concepto de persona (en su aplicación al yo y a los otros)".⁷¹ El caso límite de interpretación refleja del yo es la persona estigmatizada, que realiza un esfuerzo por presentarse como una persona normal, que, además, busca siempre la "normificación", para que se lo trate como si no fuera estigmatizado, esquivando las respuestas fóbicas del normal y las respuestas estigmófilas del "sabio".⁷² En éste caso el yo entendido reflexivamente en función de la historia personal, es decir, el saber de sí mismo, requiere un concepto de persona que se forma en la autoestima y en la valoración positiva de los otros, conformado en relaciones de reciprocidad y respeto mutuo. Es claro que ello no indica que la identidad de una persona se deba orientar a la reacción posible de los otros, propia de la racionalidad estratégica, sino al cultivo de la capacidad para hacer posible una crónica particular, sin caer en las tentaciones de lo ficticio, habiendo reflexionado, seriamente y con responsabilidad, sobre quienes somos, cómo hemos llegado a ser lo que somos, de donde venimos y que nos es permitido esperar, tal cual lo han destacado Kant, MacIntyre y Taylor entre otros muchos. De manera general, los aspectos existenciales de la reflexión del yo conciernen a la definición de la naturaleza de la existencia, la finitud de la vida humana, el carácter emotivo y reflexivo de la personalidad, la interpretación y comprensión de la acción recíproca, y la continuidad de la identidad del yo (o sea la persistencia a través del tiempo de un yo reflexivo y un cuerpo sin grandes cambios, o identidad "*idem*"), que perfilan la crónica variable de la identidad del yo, es decir la "*ipseidad*".⁷³ Incluir la corporeidad es un requisito de la modernidad tardía, que ha desterrado los conceptos tradicionales de la glorificación del cuerpo, aprendiendo a ejercer un control continuo sobre él, en el cuidado de sí mismo, que abarca también el control del rostro – de lo cual se ocupa también el conocimiento experto de grupos de especialistas, que van desde el cirujano

⁷¹ Ibid., 72

⁷² GOFFMAN, ERVING. *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, 44

plástico hasta el cosmetólogo -, que exige de la identidad moderna una supervisión rutinaria, que crea una “*coraza protectora*”⁷⁴ - forjada en la experiencia temprana de la niñez, en cuanto confianza estructurante, que crea los mecanismos reactivos de protección defensiva, impidiendo los posibles peligros originados en el mundo externo - , en las situaciones diversas de interacción cotidiana, caracterizada por procesos de socialización y solidaridad recíproca, personal e impersonal. El desenvolvimiento en nuestras actividades diarias requiere la preservación de “*la coraza protectora*”, que es la que nos brinda la seguridad y la facilidad para cubrirnos de la amenaza exterior y aprovechar las oportunidades que ofrece una sociedad abierta. “*La coraza protectora*” es el conjunto de destrezas y experiencias corporales, que el individuo forja en su reflexividad, para protegerse de las amenazas del entorno, y concierne también a un tiempo de reacción, en el cual se calcula la respuesta adecuada, una vez que percibimos la alarma. “El autocontrol del cuerpo ha de ser, sin embargo, tan completo y constante que todos los individuos resultan vulnerables en momentos de tensión, cuando su competencia se viene abajo y se ve amenazado el marco de seguridad ontológica”.⁷⁵ El cuerpo y el yo se interrelacionan de tal manera, en la conformación y continuidad de la identidad, que incluso el vestido oculta, o revela, la biografía personal⁷⁶, pues guarda una función vinculante con las convenciones de la moda del vestir y aspectos internos de la personalidad, que inciden en la construcción de la identidad. Como medio de exhibición muestra lo que se pretende revelar, u ocultar, valiéndose de las convenciones culturalmente acordadas. La novela de Proust, por ejemplo, hace comentarios isotópicos a cerca de la experiencia que el relator vive, al encontrarse con detalles de

⁷³ GIDDENS. *Modernidad e identidad del yo*, Op. Cit., 75

⁷⁴ Ibid., 77

⁷⁵ Ibid., 78

⁷⁶ Ibid., 85

autoexhibición resaltados en los personajes, con los que entra frecuentemente en contacto, y que muestran, así, signos de pertenencia de género y status.

La seguridad y la angustia, que envuelve la identidad del yo moderno, depende también de la motivación que se mueve, principalmente, en el eje de la culpa y la vergüenza⁷⁷, que son las que inciden en la conformación del ideal del yo, cuan componente esencial de la identidad: las aspiraciones y expectativas del individuo dependen, en buena medida, de la manera como nos relatamos a nosotros mismos la crónica de la identidad del yo. La culpabilidad aparece cuando se quebrantan códigos o tabúes establecidos, cuando impera el dominio de la represión o la trasgresión, al percibir la actuación equivocada en la realización de los afectos y al obrar sin rectitud moral. Por el contrario, la vergüenza es un entramado superficial de la identidad, que proyecta una visión regresiva de la crónica de la identidad, y significa, además, el vernos expuestos en los rasgos ocultos, que guardamos celosamente, el exhibir forzosamente nuestras debilidades, el que se deteriore o destruya nuestra coraza protectora, la impotencia frente al poder de los otros – engrandecidos por nuestra imaginación distorsionada, como en los personajes de Kafka -, el sentirse descubierto en su interioridad y, en definitiva, la pérdida del afianzamiento de la identidad, que de repente se resquebraja, como una esfera de cristal que se desvanece en la claridad encegecedora del día.

El que sintamos culpabilidad o vergüenza depende de la reflexividad del yo, en su continua reelaboración racional de la experiencia, que se da a intervalos regulares, según el modo de comportarse de nuestro ser, que se interroga permanentemente sobre sí mismo y el mundo: la interrogación sobre el sentido de la existencia nos acompaña hasta el último momento de la verdad final. El yo interpreta la particularidad y distintividad de la identidad en el discurrir de la totalidad de la existencia. La historia

⁷⁷ Ibid., 91

interpretada se sitúa en la actualidad temporal de las vivencias del presente, que se proyectan al futuro previsible y arrojan luz sobre la crónica formalizada del pasado, de acuerdo con los recursos de la creatividad que moldea su posibilidad finita de expresión. Sin embargo, el futuro ofrece las barreras de la contingencia, en los procesos de control e interacción, en donde se resuelve la integración de la crónica oscilante y cambiante del yo. Hay una pluralidad de formas de vida, en las cuales se resuelve nuestra biografía, que a la vez flexibiliza las autoridades más consagradas y fiables, puesto que están impregnadas por la lógica de los sistemas abstractos, es decir, de sistemas de conocimiento especializado que regulan, en buena proporción, la vida diaria, ofreciendo una “multiplicidad de posibilidades”.⁷⁸ La experiencia cotidiana está mediada por la preeminencia de los sistemas abstractos, pero también por la yuxtaposición de ambientes forjados en los medios de comunicación masiva y que ofrecen elecciones potenciales de estilos de vida. “En un mundo de opciones alternativas de estilo de vida, la *planificación estratégica de la vida* adquiere una especial importancia. Al igual que los modelos de estilo de vida, los planes de vida, de uno u otro tipo acompañan inevitablemente, en cierto modo, a las formas sociales postradicionales. Los planes de vida son el contenido sustancial de la trayectoria reflejamente organizada del yo. La planificación de la vida es un medio de preparar una línea de acción futura activada en función de la biografía del yo”.⁷⁹ El hombre moderno selecciona entre diversos modelos alternativos de estilo de vida, regulando su acción estratégica de acuerdo con la funcionalidad del sistema. La planificación estratégica de la existencia depende de la racionalidad de medios y fines, que se encuentran en el nivel institucional, pero que también son susceptibles de acordarse en función del propio derrotero reflexivo de la identidad, de tal suerte que uno es libre de establecer un calendario, unas metas y unos

⁷⁸Ibid., 109

⁷⁹ Ibid.,111

medios adecuados, dependiendo de las elecciones del yo, e incluso respetando la racionalidad comunicativa con los otros, pero sin pasar por encima de la objetividad social y económica, que se encuentra organizada estratégicamente en el sistema. Esto es cierto, sobre todo, en relación con sistemas abstractos, como la economía monetaria y el sistema de salud, en donde el cálculo del riesgo puede ser mas o menos seguro, pues el conocimiento experto nos protege dándonos seguridad, en aspectos que no conciernen a la realización de los afectos. Pero cuando las relaciones íntimas están en juego, los expertos a los cuales se recurre, para restituir el yo, en una especie de encuentro de la reflexividad con los sistemas expertos, no siempre dan un alto nivel de confiabilidad, como es el caso de los psicoterapeutas, los psiquiatras o los psicoanalistas, que compiten con los círculos de intimidad de los familiares, o personas afines, que condicionan nuestras relaciones íntimas, aportando marcos de confianza, que son la referencia vital en lo afectivo de la identidad. A ellos recurrimos en los momentos decisivos de transición de la vida, en situaciones ritualizadas: el nacimiento, la adolescencia, el matrimonio y la muerte, que en cuanto componentes del mundo de la vida tienden a ser dominados por la opresión sistémica. “Lo privado es una creación de lo público, y viceversa, en los dos sentidos antes expuestos (la privacidad como la ‘otra cara’ de la invasión del Estado; privacidad, como lo que no debe revelarse); ambos forman parte de un sistema de referencialidad interna aparecido recientemente. Estos cambios son un elemento fundamental del marco general de la transformación de la intimidad”⁸⁰. La esfera íntima de la subjetividad reflexiva se entrelaza en su formación con la esfera pública, y ésta a su vez con la privacidad, en cuanto quiere permanecer oculta, pero que sufre el embate del orden sistémico del Estado y el derecho, que invaden penetrando con sus imposiciones normativas. La autoreferencialidad del

⁸⁰ Ibid., 195-196

sistema estatal y del derecho tiende a absorber - en palabras de Giddens a “secuestrar” -, la experiencia íntima, de tal suerte que el orden autonomizado del sistema no consulta comunicativamente la autoreferencialidad del otro. Y así sucede también en la dirección que va de la privacidad al orden estatal en el Estado democrático de derecho, que deja inmunes, no obstante, las concepciones y creencias culturales inscritas en las tradiciones. De manera general, la experiencia es “*secuestrada*” cuando las rutinas de la vida ordinaria alejan ciertos fenómenos, que se consideran en el ámbito social de la identidad deteriorada, como son la locura, la criminalidad, la enfermedad y la sexualidad; que tienen a ser organizados institucionalmente, para contenerlos en sus consecuencias sociales, y mantenerlos alejados como hechos de desviación social (por ello se han fortalecido las construcciones de manicomios, prisiones y hospitales).⁸¹ Lo cual se pueden interpretar como una característica decisiva del predominio de la razón instrumental y de la preeminencia de la organización sistémica, que introducen permanentemente correcciones técnicas. Por eso dice Giddens: “el secuestro de la experiencia es en parte el resultado impuesto de una cultura en la que, según se cree, los campos de la moral y la estética han de quedar suprimidos por la expansión del conocimiento técnico. No obstante, en buena parte se trata también del resultado no pretendido de los procesos estructurantes propios de la modernidad, cuyos sistemas internamente referenciales pierden contacto con los criterios extrínsecos”.⁸² La instrumentación técnica de la vida ha traído por consecuencia la supresión de la moral y la estética en cuanto criterios rectores de la orientación en el sistema social. Lo que se ha impuesto es la autoreferencialidad de los conjuntos sistémicos, según Giddens - con lo cual cede, como buen realista, a las tentaciones de la teoría sistémica -, que imponen una dinámica ajena a los criterios morales y estéticos y que, en su preeminencia,

⁸¹ Ibid., 199

⁸² Ibid., 210

compiten con la reflexividad de la identidad del yo. Esta, también, a su vez, tiende a convertirse en un sistema autoreferencial, no reductible sin más a la organización sistémica sino, que se constituye en un sistema diferenciado con su propio entorno. Y así como la naturaleza se acerca a su meta final, en cuanto depende de la racionalidad técnica, así mismo, la naturaleza individual del hombre vive bajo la amenaza de aislarse en su autoreferencialidad monádica, que traslada sus pasiones y su propia reflexión a un mundo privado, que se subordina como subsistema a la esfera pública, pero que reclama también, desde su propia actitud monádica, su reconocimiento y sus inclinaciones naturales a ser parte constitutiva del mundo sistémico, desde los clamores que suscitan en el mundo de la vida, a través de los procesos de comunicación lingüística y la organización espontánea de una sensibilización proyectada hacia el mundo sistémico. La condición primordial con la cual cuenta la identidad del yo proviene del mismo significado del individualismo, en la modernidad tardía, que siempre exige un mayor control, originado en la reflexividad y el sentimiento de la propia identidad, que presiona sobre el mundo sistémico, creando líneas de fractura y tensiones explosivas en la lucha por el reconocimiento de la identidad normal y deteriorada. Esta percepción intuitiva de la lucha por el reconocimiento de la identidad, bajo la opresión del mundo sistémico, es la que se expresa en el tejido de narraciones del arte, que constituyen una *ficcionalidad* estrechamente ligada a las rutinas de la vida cotidiana, que si bien no tienen un alto valor estético, puesto que hacen parte de la cultura de masas, si arrojan un balance global de reclamo de nuevas prescripciones morales. La fascinación que ofrece esta especie de neorrealismo del arte es precisamente la de encontrar un lenguaje y unas imágenes mediatizadas, que tocan la sensibilidad existencial en la apertura de nuevos ámbitos de la experiencia. Cuando se programan novelas (seriales), en el cine o la televisión, e incluso en la reiteración temática de ciertos novelistas, debemos ver, no

solamente un simple hecho de reproductibilidad técnica, sino, también, el signo de que las lecciones de moral son requeridas como isotopías discursivas. El yo de la identidad moderna es frágil, quebradizo y fragmentado, en el recuento reflexivo de su propio recorrido, requerido de narradores expertos cuando se ha distorsionado, pero igualmente necesitado de prescripciones morales, en el objetivo de la renovación del mundo cultural, que es el que ha quedado a la saga en el trastero de la historia. La identidad moderna opera con una visión descentrada de mundo, en donde se ha perdido la comunicación directa con el orden divino, lo cual ha generado la búsqueda de satisfacción en el consumo compulsivo de sociedades secularizadas, que rebajan “el sentido moral a la inmediatez de la sensación y la percepción”.⁸³ Esta “*inmediatez de la sensación*” es como si el empirismo en psicología hubiese abonado el terreno a los mitos y símbolos de la identidad en la Ilustración, que moldean la intimidad en una dirección social y económica, que termina desvalorizándola en el consumismo.

El yo de la modernidad reciente no es, como pensaba Nietzsche, un yo “quebrado” que se deba humillar en su omnipotencia, no es un yo reducido al mínimo de su expresión, sino que obedece a los procesos de reindividuación, debido a su experiencia en extensos ámbitos institucionales, que le ofrecen seguridad ontológica. A su vez, el clima de inseguridad generalizada y los procesos de complejidad de la sociedad ponen ciertamente en crisis el núcleo de la identidad, pero también lo endurecen, o le hieren su sensibilidad, a través de los mecanismos de defensa de la reafirmación individual. Lo que sí es frágil y fragmentario es el recuento reflexivo de su propia historia, pues la racionalidad material de la inmediatez ocupa su capacidad de pensar y la reducen a mera calculabilidad. “En el proyecto reflejo del yo, la crónica de la identidad propia es constitutivamente frágil. La tarea de forjar una identidad distinta puede proporcionar

⁸³ Ibid., 217

ventajas psicológicas claras, pero también es evidentemente una carga. La identidad del yo se ha de crear y reordenar más o menos de continuo sobre el trasfondo de las experiencias cambiantes de la vida diaria y de las tendencias fragmentadoras de las instituciones modernas”.⁸⁴

Para preservar una crónica coherente de la identidad se requiere resolver los siguientes dilemas, que son como variables normativas de la definición del yo para constituir la identidad narrativa: unificación versus fragmentación, impotencia versus apropiación, autoridad versus incertidumbre y experiencia personalizada frente a experiencia mercantilizada.⁸⁵ En el conjunto de estas variables, o tribulaciones del yo, se sitúa un plano de fondo que las dinamiza, que es la amenaza de la falta de sentido personal, que puede recurrir a fragmentos de la tradición, albergando así el retorno de lo reprimido de la cultura pasada, tal como acontece con los rechazos románticos de la identidad, o el resurgimiento de prácticas religiosas, que albergan símbolos de una unidad perdida. Los “dilemas del yo”⁸⁶ tienen que resolverse para poder vivir en el mundo, para que no se llegue al extremo de “un yo que se diluye en las abigarradas circunstancias de la acción”,⁸⁷ sino que hace frente a la multiplicidad de canales y fuentes que lo alimentan. La identidad debe apropiarse de diversas experiencias de fragmentación para trazar su rumbo. Debe escoger entre opciones de estilo de vida. Se abre paso entre la entrega, la perplejidad y la incertidumbre; y se construye en circunstancias de sometimiento a las compulsiones del consumo.

Este proyecto de identidad del yo, en la modernidad reciente, implica una concepción de política emancipatoria, una política de realización del yo reflexivamente considerado y

⁸⁴ Ibid., 236

⁸⁵ Ibid., 240-255

⁸⁶ Ibid., 238

⁸⁷ Ibid., 242

una política de estilo de vida, o mejor dicho, una “*política de la vida*”⁸⁸ para un orden postradicional, bajo el trasfondo del cuestionamiento de la existencia, que incorpore compromisos, no solamente locales sino globales, en una sociedad globalizada, y que adhiera a una propuesta política a cerca de la identidad, al estilo de los movimientos feministas, que haga énfasis en el desarrollo personal, ligado a la renovación de la cultura, la expresión y liberación de la creatividad, en el ámbito de la aceptación de nuestra finitud, pero sin aceptar irrestrictamente las condiciones de los sistemas internamente referenciales de la modernidad, que están diseñados en función de criterios internos de rendimiento, que acoplan dentro de sí el entorno del mundo fenoménico, o simplemente lo separan en su diferencia.

⁸⁸ Ibid., 271

TERCERA PARTE

1. APROXIMACIÓN AL LENGUAJE EXPRESIVO DE LA “RECHERCHE”

“La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature”¹

Vamos a tratar de hacer seguidamente una aplicación del modelo de explicación ya expuesto, a fin de visualizar en la literatura de Marcel Proust los problemas que hemos planteado en el curso de esta disertación.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que responder a la pregunta “quién” es el sujeto, en el discurso filosófico de la acción, equivale, en términos generales, a responder a la pregunta “quién” es el personaje en la teoría del lenguaje literario, de acuerdo con dos posibilidades: 1º) podemos atenernos a la noción sustancialista, según la cual hay rasgos que permanecen inalterados a través del tiempo, y que caracterizan a la identidad del personaje, en la resolución de tramas. Y 2º) podemos atenernos a la teoría según la cual la identidad del personaje es una estructura temporal variable, que se asimila mayormente al modelo de composición poética del texto narrativo, en la medida que cambia constante y progresivamente la identidad. Es la identidad que Ricoeur denomina la identidad “ipse”, por oposición a la identidad “idem” (no variable). Independientemente de cual de estas dos teorías sea la que se adopte, en la explicación de la identidad narrativa y su forma de expresividad artística, es necesario, también, tener en cuenta la dimensión social de la construcción de la identidad narrativa, en los relatos de ficción, en consonancia con las tramas que se despliegan en el mundo de la novela y la poética en general.

¹ PROUST, MARCEL. *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1999, 202

Aquí también es posible adoptar dos puntos de vista diferentes: 1º) el que concibe la identidad del personaje literario como precedida por la alteridad de las circunstancias envolventes (*das umgreifende*), que reconstituyen tanto al personaje como al mundo que lo desborda en su trascendencia. 2º) El que concibe la identidad del personaje literario como límite del mundo, es decir, como precediendo la constitución del mundo intersubjetivo, en el cual se desarrolla la acción de la novela. En este último caso, no se trata de la existencia de un yo que emerge del mundo de las cosas, para buscar su libertad y su identidad, sino de un sujeto que se impone al mundo envolvente de su circunstancia vital. No es, por tanto, un “ser-ahí” determinado sino un sujeto libre que se autodetermina autónomamente de acuerdo con los imperativos de su voluntad, razón y sinrazón.

También es necesario considerar al lado de la identidad “ipse” e “idem”, y del problema de la dimensión social de la construcción del personaje, las diversas valoraciones, estimaciones, juicios de censura y aprobación que implícitamente estructuran la identidad ética de los personajes, en el relato de ficción. Sabemos que las artes escénicas, el cine y la televisión son, al lado de la literatura, el gran laboratorio moderno donde se experimentan diversas posturas éticas, que, muchas veces, recaen en una especie de *prospectiva perversa*, que conlleva a una ética de confines indefinidos y ausente de principios. En esta medida, la narrativa novelística se convierte en propedéutica de la ética, cuya característica principal, cuando afronta el problema de la identidad ética del personaje, es su indecibilidad sobre cuestiones morales. Un caso límite de *prospectiva perversa*, en la historia de la literatura, sería la obra del Marqués de Sade, quien representaría una denuncia popular de la moral ilustrada elevada al pathos de su exageración; que termina, no obstante, exaltando las perversidades y desviaciones sexuales, que, en cuanto crueles y humillantes, son moralmente

reprobables. A Sade se lo puede leer como escritor maldito de la burguesía, que postula una amoralidad identitaria racionalmente inaceptable, o como una denuncia popular de las perversiones de la identidad del clero y los poderosos.

Un caso conocido de la narrativa novelística moderna, que se orienta hacia una propedéutica de la *identidad ética* del personaje y tipifica la *indecibilidad moral* sería el relato “*Ante la ley*” de “*El proceso*” de Franz Kafka, que presenta la paradoja de la penalización y la culpabilidad, en el derecho racional moderno, cuando se coloca en Estado de Excepción, es decir, cuando se suspenden ciertas garantías constitucionales y legales, que para algunos no es la excepción sino la norma suprema. Lo que Weber llamó la dominación legal con administración burocrática, que críticamente es una metáfora de la opresión como “jaula de hierro”, contiene, según Kafka, criterios éticos de la identidad del personaje, que representan “un engaño” respecto de la justicia del tribunal legalmente acordado, y que, por lo mismo, no permiten decidir sobre cuestiones morales. En el conocido relato, Kafka empieza diciendo que “en los escritos introductorios de la ley se habla así de este engaño”.² “*Ante la ley*” se inicia con una constatación de que la pena, la falta, no existe para el hombre de campo – es decir, para la conciencia ingenua –, pues se le impide penetrar al recinto de la ley por un guardián, que es, a su vez, secundado por otros guardianes. Kafka increpa la injusticia racional burocrática de la ley cuando afirma que “la ley debe ser siempre accesible y estar abierta a todos”³. Como la ley no es comprensible racionalmente, en su universalidad, sino que tiene un sesgo de unilateralidad, entonces, la conciencia común e ingenua, simbolizada en el hombre de campo, reposa en un taburete y permanece impotente al margen de la ley “durante toda su vida”⁴. La vida de la conciencia es, así, la vida de una conciencia desgraciada e impotente frente al poder de la maquinaria burocrática, que se le presenta

² KAFKA, FRANZ. *El proceso*, Madrid, Alianza, 2000, 219

³ *Ibid.*, 219

como lo otro inalcanzable. La impotencia proviene del desconocimiento de la racionalidad de la ley y de su estructura interna normativa. Ni el guardián conoce “el interior de la ley”⁵, ni el campesino es solamente quien es engañado por ésta, pues él es, igualmente, engañado – también, “el guardián está engañado”⁶. La sospecha es, pues, que la ley es una farsa establecida sobre “la simplicidad y la presunción”⁷, pues se aplica sobre delitos y penas sin consideraciones morales de fondo, que se detengan en presupuestos normativos morales; lo cual presenta la ley como una desviación perversa frente a la rectitud moral y presume, desde un punto de vista meramente moral, el delito antes de reconocerse la culpabilidad. La presunción de inocencia del derecho penal parece más bien una formalidad jurídica, cuando se juzgan los delitos y las penas antes de declararse a un sujeto de derecho – o mejor dicho, a la identidad ética del personaje - culpable o no culpable (“guilty or not guilty”). Cuando al final del relato se pregona que el campesino “ ya no vivirá mucho”⁸ - que representa la extinción de la conciencia corriente frente a la racionalidad técnico-jurídica - se le aparece la justeza de la ley como “un resplandor inextinguible”⁹, es decir, que el orden normativo del derecho aparece a posteriori como un orden justo y perdurable, vedado a la conciencia ingenua; y que absurdamente se le ofrece como su meta inapelable. Tan inflexible es la ley que aún alguien que no ha cometido ningún crimen termina reconociendo una culpa por un delito no fraguado, para favorecer a otros o desentenderse de su presión incontenible. Así lo sugiere Kafka al final del relato, pues si en su comienzo no había pena, por que no había ley legítimamente reconocida, al final no solamente hay preeminencia normativa sino, además, culpabilidad por un delito no cometido. La presunción de inocencia pasada se

⁴ Ibid., 224

⁵ Ibid., 223

⁶ Ibid., 225

⁷ Ibid., 222

⁸ Ibid., 220

⁹ Ibid., 220

revela como falta de culpabilidad, que ahora se penaliza. Esto es para Kafka la circunstancia normal del Estado de Excepción y no simples aplicaciones disfuncionales del código penal. Por lo tanto, lo que describe Kafka es una prospección perversa del ámbito de la ley y la moralidad, que lo tipifica como alguien que presagia el devenir histórico de la modernidad tardía, que arrasa la moralidad misma, al dejarla desprovista de sentido en su complementariedad con el sistema del derecho.

1.1 HISTORIA, RELATO Y FIGURAS NARRATIVAS

“Mucho tiempo he estado acostándome temprano”.¹⁰ Así comienza Proust su famosa novela y bien podría completarse la frase con ésta: “¡cuantas veces no me habrá ocurrido soñar, por la noche, que estaba aquí mismo, vestido, junto al fuego, estando en realidad desnudo y en la cama! En este momento, estoy seguro que yo miro este papel con los ojos de la vigilia, de que esta cabeza que muevo no está soñolienta, de que alargo esta mano y la siento de propósito y con plena conciencia: lo que acaece en sueños no me resulta tan claro y distinto como todo esto”¹¹

Efectivamente, en la confusión entre realidad y fantasía, entre sueño y recuerdo, vida real y vida ficticia, se forjó la historia y la experiencia de una vida imaginaria de escritor, desde la más tierna infancia hasta la adultez, contada en primera persona por un narrador impersonal, que nunca nos descubre su verdadero nombre porque no es la crónica de una autobiografía. Este relato singular podría prolongarse de manera indefinida – pero Proust nos dirá que el universo que proyecta es limitado, pues el mismo es “verdadero para

¹⁰ PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino ed Swann*, Madrid, Alianza, 2000, 11. En adelante se citará por la abreviación CS

¹¹ DESCARTES, RENÉ. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Madrid, Alfaguara, 1977, 18

todos nosotros y diferente para cada uno”,¹² con lo cual se demuestra “la mentirosa fragilidad del principio de este libro”,¹³ ya que cada cual se despierta en un universo diferente, cada mañana -, y trata del indeterminado fluir de la conciencia de un creador con vocación literaria, que no parece querer detenerse en una búsqueda que no tiene feliz término. “La Recherche” de Proust es la de un tiempo voluntariamente no olvidado, que se va reconstruyendo y convirtiendo en un discurrir circular de un tiempo finalmente recobrado por el descubrimiento de sí como novelista, permitiendo así la realización individual del personaje, en un “ *Tiempo recobrado*”, y que no se plasma como testimonio poético de las circunstancias envolventes de toda una época, en Francia, sino que rescata del olvido voluntario el material ya dominado por la expresividad del autor. En esa búsqueda, se acaecen tanto los indicios concluyentes de un olvido voluntario e involuntario, el tiempo perdido realmente y el tiempo perdido en el recuerdo y en los sueños; con el que Proust nos deleita con la facilidad del poeta.

En su búsqueda, el protagonista principal y el relator se descubren así mismos como el escritor que escribe la novela, que el lector está en trance de leer y finalizar. Sin embargo, el narrador juega con ese clima “en crescendo” en el cual sume al lector, aún cuando se supone que Proust conoce, como Hegel, el fin desde el comienzo. Sabe, el novelista, que la conciencia despierta arroja, a través de la escritura en vigilia, luz sobre la existencia de los creadores, que buscan afanosamente una trascendencia absoluta, como un don regalado por la libertad de su expresividad, que es la de sí mismo como narrador experto de ficción. La aparente incapacidad de escribir, que al parecer Proust no experimentó realmente, pues sólo tuvo algunos titubeos, en su primera novela “Jean Santeuil”, que se sobrepasan exitosamente en “*A la búsqueda del tiempo perdido*”, a través del mismo ejercicio de la escritura y el conocimiento del oficio basado en la

¹² PROUST, MARCEL *En busca del tiempo perdido.5. La prisionera*, Madrid, Alianza, 1998, 211. En adelante se citará por la abreviación P

lectura de Ruskin, Balzac, Stedhal, Sainte-Beuve, Nerval y Baudelaire entre otros; al recurrir a la vida desplegada en el sueño y el recuerdo, como reminiscencias que trazan la única verdad de la existencia, el único bien material que nos pertenece exclusivamente, y al cual queremos permanecer infaliblemente aferrados, como testigos de nuestra conciencia amenazada por la fugacidad del tiempo y la angustia que nos suscita el vacío inapelable de la muerte.

Aun cuando la Recherche no es una novela histórica si hace referencia a un determinado periodo de la historia de Francia, que va desde la instauración de la Tercera República hasta el final de la primera Guerra Mundial, es decir, aproximadamente de 1880 a 1920. De este periodo Proust destaca principalmente la liquidación y corrupción de la aristocracia, y la decadencia del salón como forma de sociabilidad de la alta burguesía.¹⁴ Los salones aristocráticos son reemplazados por los grandes hoteles, los teatros y los palacios, en donde no operan los criterios de selección y exclusión de las “coteries”, ni sirven como espacio para los conciertos, que dejan de ser música de cámara para convertirse en composiciones para orquestas filarmónicas y sinfónicas. Ahora los burgueses pueden emular con los gustos refinados de las capas rancias del señorío. Las casas de los burgueses como la de madame de Verdurin y Odette desplazan al Faubourg, que ahora acogen intelectuales dreyfusistas, escritores decadentes o simplemente las gentes pertenecientes al gran mundo. Allí reina el diletantismo y el snobismo, que la burguesía trata de asimilar de sus mentores inferiores en cuanto a capacidad económica. Las contradicciones de status, que aparecieron desde cuando entró en crisis el Antiguo Régimen, las simboliza Proust en la tensión entre el mundo de Guermantes y el lado de Méséglise. Los protagonistas de la burguesía son rentistas y financieros que no se retratan como explotadores de los obreros y empleados – pues nos encontramos aquí

¹³ P, 211

¹⁴ MATAMORO, BLAS. *Por el camino de Proust*, Barcelona, Anthropos, 1988, 105

con la antípoda de la novela popular -, sino que se reconocen en el relato como un estamento casi medieval y prerrevolucionario, que observa cuidadosamente códigos de buen comportamiento,¹⁵ cuando tampoco la nobleza napoleónica hace figura protagónica, pues se la considera más como nobles de pacotilla. En el aspecto de las creencias, Dios no juega un papel preponderante pues lo que cuenta es la descripción de una imagen no religiosa y metafísica de mundo, donde impera el mal. Y si es cierta nuestra tesis sobre la identidad del yo expresivo, éste se alimenta de los modelos de prestigio y las categorías sancionadas socialmente por la burguesía francesa de la Tercera Republica para configurar la gran novela de la obra de arte.¹⁶

De otro lado, según la narratología, o teoría del relato, de Gérard Genette – que se opone frecuentemente a la crítica literaria propiamente dicha – “*En busca del tiempo perdido*” es un claro ejemplo de figuras y procedimientos narrativos tales como anacronías, iterativos, focalizaciones, paralipsis (aparentar el deseo de omitir una cosa), elipsis y demás¹⁷ que permiten analizar el orden, duración, frecuencia, modo y voz del discurso narrativo. Desde esta perspectiva, se puede diferenciar el contenido narrativo, o *historia* del relato como tal, del texto narrativo, o *relato* que produce los enunciados de la narración.¹⁸ Esta diferencia es importante, en nuestro caso, ya que nuestro interés se centra, no tanto en la historia narrativa sino, en el texto narrativo, o *relato*, que nos permite seleccionar los aspectos que Proust postuló bajo la rúbrica que nosotros hemos denominado *identidad expresiva*, que excluyen la historia pormenorizada de los acontecimientos, que narra el autor. No obstante, al estudiar el orden temporal de un relato, es decir, el orden de disposición de los acontecimientos, se puede distinguir la *prolepsis*, es decir, la maniobra que consiste en contar por adelantado un acontecimiento,

¹⁵ Ibid., 110

¹⁶ Ibid., 228

¹⁷ GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, 79

¹⁸ Ibid., 83

que se sucede posteriormente, y la *analepsis*, que se refiere a toda narración posterior, que se hace de un acontecimiento que se sucedió con anterioridad.¹⁹ Historia y relato se entrelazan aquí según un orden diferente. Es justamente lo que nosotros hemos acordado como recurso narrativo, cuando en la primera y segunda parte de esta obra, hemos decidido establecer un plan de exposición, que precede de hecho el contenido de la narración posterior. Sabido es, además, que Proust recurre a la forma elíptica²⁰ (no hay pues un relato sumario que aduzca pausas descriptivas) de su narración, cuando da saltos hacia delante, en la estructura temporal, acordando un paso narrativo sin retorno, puesto que se retoma, para ampliarse, con matices más sutiles de la narración. En virtud de esta figura es que nosotros entendemos, por ejemplo, que el mundo de Guermantes y Méséglise no son totalmente irreconciliables.²¹ No es nuestra intención describir todas “las contorciones narrativas”²² del hermeneuta (tales como anacronías complejas, analepsis prolépticas, prolepsis analépticas y otras), pues unas pocas bastan para suponer la diferencia abismal que hay entre el relato de ficción y el concepto de identidad narrativa, cuando se lo aplica, sin más, a la descripción de las historias personales; ya que las figuras y procedimientos de la narración literaria no proceden de forma natural en la conciencia de los actores, sino que se despliegan en un discurso estrictamente narratológico. Por tanto, nosotros nos valemos del concepto de identidad narrativa como una metáfora viva, que se origina en la transposición a la vida real del discurso de ficción. Por ello también, nosotros recurrimos al concepto de *identidad expresiva* como un concepto que se refiere específicamente a la identidad del artista, que se plasma en la novela y las obras de arte, resguardándonos del peligro de caer en la concepción romántica de la existencia estética. El resultado que como narración aparece en la

¹⁹ Ibid., 95

²⁰ Ibid., 98

²¹ Ibid., 114

²² Ibid., 134

aplicación de los códigos paradigmáticos de la narratología, o de la crítica literaria, no se pueden aplicar escuetamente al recuento que nosotros hacemos de sí mismos y de nuestro pasado. Las diversas figuras, tropos y procedimiento del relato de ficción se desconocen por parte del hombre corriente. Por tanto, la identidad narrativa es un concepto restringido puesto que sólo tiene validez, por analogía, con lo que efectivamente hacemos al contarnos nuestra identidad. Cuando la narrativa de Proust nos cuenta como Marcel llega a ser un artista²³, ello concierne a su identidad expresiva. Los procedimientos del relato son estrictamente literarios, pues no se utilizan en la redescrición de la vida corriente, a pesar de tener nosotros, como lo acuerda Bruner, una disposición natural para contarnos nuestra historia, en concordancia con el desarrollo del lenguaje.

Sólo nos interesa, además, primordialmente lo que Proust muestra de forma ensayística en el relato y en un mínimo grado en la historia narrativa. Por lo mismo, no nos incumbe la interpretación del discurso narrativo propiamente tal (por ejemplo el problema de la temporalidad narrativa en Proust, o las asimetrías del ritmo de la novela) sino las conceptualizaciones de la identidad expresiva, en el texto narrativo, entrelazadas en el contexto de “la *expresividad* ‘moderna’”.²⁴ Nuestra intención es descifrar el contenido del concepto de identidad expresiva, tal como se encuentra reforzando un discurso teórico omnipresente, que objetiviza el relato de identidad, dejando por fuera al autor, a un nivel extradiegético. La identidad expresiva se inscribe y describe como una reflexión de Proust, que se desarrolla como una actividad intensa e intelectual, que termina siendo un metarelato cualquiera. Y que muchas veces se presenta bajo la forma de repetición, o frecuencia narrativa, en el discurso teórico. No son, desde luego,

²³ RICOEUR, PAUL. *Narrative Time*. In MITCHELL, W.J.T. *On Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981, 182

²⁴ GENETTE, *Figuras III*, Op. Cit., 153

repeticiones de hechos, es decir, casos de iteración del relato mismo.²⁵ Pues son iteraciones, el contar una vez lo que ha ocurrido una sola vez; contar muchas veces lo que ha ocurrido una vez; contar una vez lo que ha sucedido muchas veces (que es el caso de lo que propiamente se denomina relato *iterativo*²⁶), que es lo característico de la novela de Proust, llegando así a una utilización exhaustiva del recurso, sintetizando el acontecimiento producido y reproducido, en una sola emisión narrativa, que asume en su generalidad varios casos. Tal como acontece, por ejemplo, en el acontecimiento de la magdalena, o en el de la iluminación espontánea, después del traspies de la baldosa, en “*El tiempo recobrado*”, antes de entrar al salón aristocrático de máscaras envejecidas.

El modo del relato se refiere a la regulación de la información narrativa,²⁷ que depende de la distancia y perspectiva del narrador frente a lo narrado, es decir, de si habla por sí mismo, o quiere inducirnos a hacernos creer que no es él quien habla. Estas dos formas de la mimesis, expuestas por Platón en la República, son decisivas en la novelística de Proust, pues el narrador impersonal se nos presenta, además, como protagonista de los hechos y las palabras de que nos habla. Tal como ya lo hemos indicado, en el caso de Proust, se trata de una biografía ficticia, puesto que el autor rechaza la interpretación de cualquier obra de arte por los rasgos de la biografía de su creador, y por que los datos biográficos de Proust no coinciden con los del personaje-narrador de la novela. A pesar de este argumento – que, desde luego, es controvertible - Genette afirma que se trata de una “autobiografía disimulada”,²⁸ pues, según él, “parece totalmente natural y como evidente que *En busca del tiempo perdido* sea un relato de forma autobiográfica escrito ‘en primera persona’”.²⁹ Proust está ciertamente presente en la historia que cuenta, pero en cuanto personaje – de ser un escritor con vocación y oficioso se convierte en un

²⁵ Ibid., 172

²⁶ Ibid., 175

²⁷ Ibid., 220

²⁸ Ibid., 301

escritor que no se encuentra así mismo como tal, y se deja distraer por la vida mundana y la pereza – que se desintegra, y se percibe así mismo como una personalidad que se disgrega en diversos yoes. Desde esta distancia narrativa, construye una biografía ficticia de un artista, que nos induce con éxito a pensar que no es el autor quien habla, es decir, establece una relación autodiegética con la obra, donde se funde la voz del protagonista y el narrador. La expresión de la subjetividad del narrador es, así, autodiegética o intradiegética, en un nivel narrativo donde el autor está fuera del relato (es extradiegético). Pero no se trata de un “*Bildungsroman*”, ni de una confesión de la vida íntima, sino de una narración y visión descentrada del yo, que toma distancia frente al propio autor. En cuanto a la *historia* que se desarrolla en el relato, se combina lo heterodiegético, o sea los antecedentes de un personaje, que se aclaran desde la exterioridad por el narrador de la historia, y lo homodiegético, puesto que, en el discurrir de la historia narrativa, se llenan lagunas o se hacen rellenos retrospectivos,³⁰ siempre buscando el efecto de hacernos creer que no es el mismo Proust el que habla, sino el narrador-personaje. Del mismo modo, el “*erzählendes Ich*” (yo narrante) está separado del “*erzähltes Ich*” (yo narrado) por diferencias de edad y de experiencia vital, como en el caso del narrador-personaje de “*A la sombra de las muchachas en flor*”, que mira desde la perspectiva y la distancia de una persona madura las vivencias de un adolescente. Hay una especie de irrupción de lo místico en el yo narrante, que hace que el sujeto sea la secuencia de reminiscencias en un momento dado, donde el sujeto empírico se disgrega en el mundo, perdiendo, así, toda sustancialidad. Sólo se percibe, como único, el mundo narrado: ““en un lado queda pues, nada; en el otro, único, el mundo””,³¹ tal como dice Wittgenstein.

²⁹ Ibid., 301

³⁰ Ibid., 302-303

³¹ Citado por CASALS, JOSEP. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje y arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, 271

1.2 EL MUNDO SENSIBLE Y LA NOVELA DE LA IDENTIDAD

Parece razonable que si se intentara una hermenéutica de la descripción y la imaginación proustiana del sentido de lo sensible, para descubrir el proceso de creación por el cual se realiza la identidad expresiva, en Proust, sea conveniente interpretar desde el gusto de la pequeña magdalena, la vista de los vagabundos de Martinville, el perfume de las flores o el olor de los árboles de Hudimesnil, el aire de los Campos Elíceos, la dulce melodía del músico Vinteuil, los reflejos del mar de Montjouvain, el color del paisaje de Balbec, la desigualdad de los adoquines del corredor del hotel Guermantes hasta el sonido de una cuchara en una taza. El mundo sensible es un texto interior de signos desconocidos que se describe explorando los matices del inconsciente. No se trata, por tanto, de una descripción corriente de los objetos sino de un proceso de descomposición de lo que los envuelve, bajo la cobertura del significado que se le asigna en la novela, y que llega a cobrar caracteres dramáticos decisivos, en la búsqueda de la identidad expresiva. La expresividad es, así, desvelamiento que se simboliza en la personalidad de los artistas, que acompaña al personaje, en las situaciones cuando se presenta la descripción del mundo, trátase de la Verma, Vinteuil o Elstir. De esta manera, la expresión del sentido de lo que envuelve el mundo sensible se contiene en imágenes artísticas, que lo aprisionan, y cuyo significante es un obstáculo que se debe descifrar para liberar la expresividad del poeta. La disposición del recubrimiento, o el envoltorio, es el significante, que como obstáculo se debe interpretar, para que reluzcan los gestos correlativos de un esfuerzo de desciframiento.³² Expresar es profundizar la sensación del presente hasta que aflore algo del acto de creación. “Es cazar la profundidad que no se

³² RICHARD, JEAN-PIERRE. *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions Du Seuil, 1974, 137

puede realizar más que en la escritura, y que se identifica con el acto mismo de la creación literaria”.³³

La motivación imaginaria del escritor se encuentra, según Proust, en la relación que se establece con el mundo sensible, tomándolo como objeto, donde se guarda el significado, al cual se le debe acordar un significante, que traspasa las barreras de la significación de la conciencia corriente, para constituirse en un memorativo y rememorativo que esconde un sentido oculto y extraordinario. Lo que hace el artista es justamente establecer una conexión entre la sensación y el recuerdo, a través de una asociación psicológica de lo uno con lo otro. No se refiere a la rememoración de una sensación, sino al recuerdo que acompaña la sensación, que hace que la pequeña frase musical desate un cúmulo de recuerdos, que se asocian a su contenido de modo aleatorio. Es posible que haya allí una cierta arbitrariedad del objeto hermenéutico a descifrar por el artista, pero es ello lo que motiva la articulación del significante con el significado artístico. Por lo mismo, es desacertado pensar que se trata de una simple asociación de ideas, que es un método desacreditado del conocer, puesto que lo que se asocia no son ideas sino recuerdos, o reminiscencias, con sensaciones, por lo demás de una manera involuntaria, que sólo el artista auténtico logra albergar, en su sensibilidad, para conducirla al mundo del lenguaje expresivo. La realidad que describe el artista no es, pues, la realidad empírica de las sensaciones, a la manera como se forja la identidad personal en la tradición del empirismo. Por el contrario, la realidad imaginaria o ficcional yace como una relación unificada entre sensación y recuerdo, que no se puede descomponer en su unicidad y perpetuación. Así, pues, las verdaderas motivaciones de la escritura, es decir, lo que hace al personaje de Proust encontrar su vocación primigenia, son los contenidos significantes de los objetos de la percepción, que ligan

³³ Ibid., 138

sensaciones y recuerdos. Por ejemplo, un nombre tal leído en un libro, un perfume exhalado por las rosas del atardecer, transportan el viento rápido y el sol brillante que hacía, al momento que nosotros leemos el nombre, o sentimos el olor. Esta exigencia de la hermenéutica proustiana³⁴ va acompañada de otras relacionadas con la desproporción entre el significante y el significado, ya que el significante es a menudo fugitivo, mínimo y aun minúsculo, y la amplitud referencial contiene una pluralidad de significados, como si se tratara de reducir el mundo a una proposición simple, que despliega el edificio inmenso de los recuerdos, que se plasman en el texto narrativo. De tal suerte que, la expresividad artística se propone conscientemente una lógica de lo inconsistente e inconsecuente, que tiende a configurar paradojas de desequilibrio creativo.

La teoría del conocimiento estético de Proust, o mejor dicho la hermenéutica que el presupone debe orientar la estrategia de la lectura, establece, sin embargo, la diferencia entre impresión y reminiscencia, buscando la desconexión de lo que se encuentra asociado, para agigantar el vuelo del recuerdo, originado en pequeños gestos de la vida. Hay pues dos objetos de interpretación: de un lado, el equivalente de la impresión que se expresa de manera metafórica; de otro lado, la reminiscencia, que es necesario redescubrir para encontrar la esencia que le subyace. En el caso de la reminiscencia, como objeto de interpretación, la unión de los elementos referidos con los referentes es metonímica (es decir, tomando el efecto por la causa, el signo por la cosa significada, el laurel por la gloria), como el caso del mar de Montjouvain, representado por algún cuadro de Elstir, que es el signo, pero funda una relación de contigüidad,³⁵ que le asigna unidad y valor al acto revivido mismo, y no al objeto que suscita el recuerdo. Estas metonimias, dicho sea de paso, pueden llevar a contratiempos especulativos, como el de pensar que hay una evocación, a la vez sagrada y libidinosa, entre la pequeña magdalena

³⁴ Ibid., 153

³⁵ Ibid., 168

y la virgen María Magdalena. Lo que sugiere una interpretación menos especulativa es la interrelación entre el objeto hermenéutico y la metonimia, que se construye desde lo sensible, para desbordar un significado corriente con un tropo desacostumbrado en el lenguaje literario. Así, por ejemplo, el tropezón con las baldosas es una iteración (es decir, un hecho que se repite con frecuencia pero que se relata una sola vez), que tiene “un valor emblemático en relación con todas las experiencias de vacilación, frecuentemente descritas en la *Recherche*, y son tan vertiginosas, tan dolorosas, entre el velo del presente y el velo evanescente de un pasado reactualizado”.³⁶ Esta experiencia, esta iteración narrativa, tiene un carácter privilegiado entre las otras impresiones-recuerdos, puesto que desencadena una serie de revelaciones finales, que reúne las grandes dimensiones de lo dado: el cuerpo, el lugar, el tiempo, el gesto y la diferencia que genera toda significación, es decir, el número.³⁷

En términos generales, la “*Recherche*” de Proust es una novela sobre la identidad – que, desde luego, no pretende ser la transposición literaria de un diario íntimo, pues el autor no acostumbraba a llevar diarios, ni a “anotar de sus pensamientos”³⁸ -, donde se habla de lo fundamental y permanente de la vida, pero sin recurrir a desarrollar ideas básicas, que sea aplicables a las secuencias de los hechos y sensaciones del relato. No hay pues un escritor doctrinario – que se rechaza como modelo de escritor en la misma narración – sino un narrador de particularidades centradas en la identidad del artista. Se lee a Proust como él leyó a Balzac y Flaubert y escuchó a Wagner. Ni siquiera el personaje principal de la novela quiere reflejar la identidad ideal del autor real. Es más: la complejidad de la novela aleja los personajes con los que posiblemente se identificó el autor. Algunos episodios de la vida de Proust se suceden también en la obra: el viaje a Venecia, el recuerdo de su amigo Agostinelli después de su partida, la voz irreconocible

³⁶ Ibid., 171

³⁷ Ibid., 171

de su madre al teléfono, la compra de una pianola y las pérdidas de la bolsa.³⁹ Pero ello no significa que esté contando su historia personal. Por lo contrario, sus personajes son muy diferentes a los de su historia personal. Esta historia conquista el yo de forma artística y racional - se licenció en filosofía, en 1895, habiéndose matriculado antes, en 1890, en Derecho y Ciencias Políticas -, mientras que sus personajes son instintivos y poco deliberativos. Según nos dicen sus biógrafos Proust era un entusiasta dreyfussista⁴⁰ - firmó el manifiesto de Zola, a favor de Dreyfuss, por el cual aquel fue juzgado- mientras que, en la “*Recherche*”, el caso Dreyfus no es más que un acontecimiento novelesco, al cual no se le acuerda mayor importancia, pues el artista no se compromete políticamente, como tampoco se identifica con las aberraciones sexuales de sus personajes. A pesar de la condición judía de su madre, y de resaltar la pintura de los judíos, en la novela, Proust no se vincula ni cultural ni políticamente con ellos. Si ello es así, entonces, ¿en qué sentido la “*Recherche*” es una novela sobre la identidad? Lo es en el sentido, ya señalado, de una autobiografía ficticia, que no se puede confundir con la historia personal de Proust, ni siquiera para tomarla como referente del relato. Pero, además nuestra apreciación es restrictiva, en todo lo que hacemos la demostración de la afirmación al ponderar, prioritariamente, las múltiples referencias al concepto de identidad narrativa y expresiva, que se encuentran dispersas en su novela, y que sirven de apoyo teórico al contenido de la narración. También desde el punto de vista de la historia narrativa la novela nos habla sobre la identidad del artista, como lo enfatiza y reconfirma el mismo Proust, en la publicación póstuma de “*El tiempo recobrado*”, citado por Tadié: “toda mi vida hasta aquel día podría resumirse bajo este título: una vocación”.⁴¹ La novela es, pues, la historia de cómo se conforma la identidad expresiva

³⁸ TADIÉ, JEAN-YVES. *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, 17

³⁹ *Ibid.*, 22-23

⁴⁰ *Ibid.*, 26

⁴¹ *Ibid.*, 30

del artista, que deja al héroe sin otro sentido vital que su realización como escritor. De tal suerte que, la identidad expresiva del personaje, esconde, o coloca en un segundo plano, la identidad subjetiva de tipo reflexivo, que no se describe como lo esencial, ya que incluso el héroe principal de la novela es un espectador pasivo, que, en su universalidad, denota no disponer de un yo empírico realzado frente al yo trascendental y artístico, que hace posible la voz del relato. No se nos dice de manera pormenorizada cómo es que el personaje principal construye su vida realmente, sino más bien se proyecta una visión de sus fracasos y su talento.⁴² Se denota la identidad expresiva, que postula al yo como un nosotros, es decir, que universaliza el yo en la identidad general de los artistas, al hacer impersonal, escapando, así, a la subjetividad del yo narrador. Esta subjetividad aparece disgregada a través de la participación del artista en el mundo de lo imaginario, que ronda y observa el mundo igualmente imaginario de los personajes. Es claro que, el yo de esta biografía ficticia, no busca la identificación del lector con una realidad sustancial – de conexiones dramáticas con el realismo del siglo XIX -, sino que le propone una visión estética de la vida, que se perpetua aún después de muerto el personaje-narrador. Entre la actitud del novelista que describe los caracteres desde el exterior, cuan observador, parcial e imparcial, de la historia del relato y el narrador omnisciente, que todo lo flexibiliza desde la mirada interior, Proust sitúa al personaje narrador en un lugar intermedio de esas dos posibilidades narrativas.⁴³ El apoyo teórico de la conceptualización de la identidad narrativa surge precisamente de ese lugar intermedio, de ese campo visual donde se sitúa esa posición intermedia. No son pues las emisiones o enunciados de una intencionalidad del narrador, que se pretende omnisapiente, ni tampoco la imparcialidad o parcialidad de un participante desprevenido, que observa críticamente el mundo descompuesto de la aristocracia y la

⁴² Ibid., 33

⁴³ Ibid., 35

burguesía en el cual se desenvuelve el personaje. La diversidad de puntos de vista sobre sí mismo, y su mundo envolvente, y por lo mismo la tipificación del comportamiento de los personajes, cambia a medida que se sucede la secuencia temporal del relato. “La historia del narrador está ligada a ‘la historia de sus puntos de vista sucesivos sobre el mundo, cada cual reemplazando imperceptiblemente al otro’”.⁴⁴ Cuando los límites de los puntos de vista se destacan, en la estructura del relato, es por que ellos mismos reorientan los límites del relato. Esta técnica del punto de vista y de la diversificación de perspectivas es lo que sugiere y refuerza la intención no subjetiva del narrador, para adentrarse en el problema de la identidad expresiva. Es como si Proust fuera un “*voyeur*”, que mira con el prisma del artista, incluso los comportamientos morales que nos repulsan. Como si el artista se deleitara en la estética de lo truculento, cuando observa, por ejemplo, la escena de la hija de Vinteuil con su lesbiana. Es la “técnica del espionaje”,⁴⁵ que se proyecta como un golpe de ojo, que excita la ambición de todo novelista, para conformar el proyecto de su obra, sin que se incline necesariamente hacia la descripción del mal como Proust. Pero, lo que hace cambiar los puntos de vista y las diversas perspectivas no es la involución interna del personaje, sino la alteridad que lo constituye. Es decir, para el caso de la identidad expresiva, que se puede deducir de las variaciones del personaje narrador, esta se presenta como una modificación y acomodación de la vida a las circunstancias turbulentas y envolventes de su realización como poeta. No acontece lo mismo con la postulación teórica de la identidad expresiva, ya que ésta se sugiere, algunas veces, como cambiante desde la propia interioridad del actor y otras como acuciada por las circunstancias de la alteridad. Pues la identidad del héroe es ante todo la unidad que proviene de “la suma de miradas que recaen sobre él”.⁴⁶ La alteridad es constitutiva de la identidad expresiva, en el caso de la historia narrativa,

⁴⁴ Ibid., 38

⁴⁵ Ibid., 43

pero es una especie de sí mismo como otro, en el caso del concepto teórico global que Proust fija en el relato, a través de conjeturas que soportan el hilo de la narración. La técnica del punto de vista permite al héroe hablar de sus más íntimos e importantes secretos, que se reflejan como en un espejo de múltiples colores, que se proyectan a los ojos del lector, que queda deslumbrado, sometido, borrado bajo la refracción del mirador y narrador. Incluso algunos personajes acogen para sí, sin advertirlo claramente, la multiplicidad de miradas divergentes. Es el caso de Rachel, la compañera de Saint-Loup, que es objeto de la mirada de los sufrimientos ínfimos de éste y de la distancia de reprobación, que se origina en la familiaridad con los antecedentes del personaje. Como también le acontece a Albertina, en relación con las Albertinas que ve el narrador, y las que no encuentra realmente como una imagen precisa el mismo Saint-Loup. Es claro que la técnica del punto de vista acerca al lector al mundo refigurado del artista, haciéndole participe y cómplice de su mirada, pues tiene un fundamento en el comportamiento real de los lectores, que siempre incurren en este tipo de proyección y son a su vez sujetos pasivos de su representación. Somos lo que otros dicen de uno mismo, y los otros son lo que uno mismo y cada cual dice de ellos. De tal modo que, es poco probable que uno mismo sea lo que uno dice de sí mismo, pues la auto-imagen sólo sirve, en muchos casos, para proyectar nuestro yo en nuestro propio espejo, que puede ser engañoso. La estética del mirar se configura así con un fundamento real en la propia vida, que hace que la mirada del otro sea constitutiva de la identidad narrativa y expresiva. Narrativa en cuanto revela a los personajes como ellos creen que los hombres se conocen. Expresiva en cuanto inventa creativamente el conocimiento mutuo, el reconocimiento y el auto conocimiento bajo la óptica del artista, para revelárselo al mundo. No es que los ojos sean el espejo del alma, sino que los seres imaginarios son el espejo del artista. El artista

⁴⁶ Ibid., 49

hace parte de la catadura estética y moral del espejo, y se niega a salir de él, pues lo que le interesa es reflejar lo que él contiene, desde el privilegio de su sensibilidad refinada. Tampoco el espejo de la naturaleza es el mundo reconvertido en conceptos precisos, sino la magia especular que se desata en la interioridad del artista. El acuerdo racional que se postula desde la pretensión de verdad queda reducido a añicos por la voluntad de poder de la creatividad artística, que dispone de infinitud de espejos diferentes, que acercan a cada cual, a cada gran obra, en la diferencia con las otras, y en la similitud de la universalidad de su mirada, que se cierra sobre sí misma, como lo hemos dicho, en una especie de enclaustramiento ontológico, como las sonatas de Vinteuil, las aperturas operísticas de Wagner, las fronteras infranqueables de los cuadros de Vermeer, o de los poemas de Baudelaire. De esta manera, lo que aparentemente es una técnica del punto de vista anclada en la vida cotidiana, en el sentir de la vida ordinaria, se convierte en la visión del acceso privilegiado del artista, que dispone del secreto eterno del descubrimiento de lo original. Sin embargo, la disposición natural del artista es en principio indiferenciada de la disposición natural, que exhibe el hombre corriente, en el medio social, al proyectar la multiplicidad de la diversidad de perspectivas, que contribuyen a la armonía de la convivencia, pero también a la gestación del mal. Cada artista proyecta una “perspectiva única”,⁴⁷ al poner un nuevo mundo al filo de nuestro ángulo de visión, sin forzar nuestra libre decisión a aceptar el camino desusado de su narración o representación.

Pero, nuestro ángulo de visión, normalmente, se proyecta sobre la intriga y sus relaciones con los personajes; necesitamos de él para poder apreciar la intriga y el papel de los personajes en la historia que se nos cuenta. Sucede, sin embargo, que la “*Recherche*” de Proust no tiene historia para contar ni “él comenzó a escribir su novela

⁴⁷ Ibid., 60

porque había inventado una intriga o creado, construido, los personajes, sino porque había descubierto una visión y una forma. No hay, en la “*Recherche*” ninguna otra historia que la puesta en forma de una visión”.⁴⁸ Lo que él tenía claro era una visión artística, que el narrador explica como el cambio que se opera del observador al creador. La vocación del personaje del escritor se revelará, no para proyectar una concepción de la vida, sino para ver a través de la obra misma. Por tanto, lo que interesa a Proust no es contar una historia sino jerarquizar sus personajes de acuerdo con esa visión preconcebida sobre el acto creador, que se despliega en el texto narrativo. Desde nuestro punto de vista, lo que importa a Proust es mostrar las características de la vocación de escritor – que, desde luego, no tiene que ver nada con la vocación del científico o del político -, y que nosotros hemos denominado identidad expresiva. Desde este punto de vista, la novela de Proust no es tanto la historia de un escritor sino un texto narrativo sobre la identidad expresiva, donde no incumbe tanto la vida del artista sino la visión que él proyecta, en el mundo que lo circunda. Por eso la identidad del personaje se disuelve en los contenidos de su percepción. El personaje queda reducido a una sombra sobre la cual no tenemos una idea clara, pues ni siquiera sabemos su nombre completo. Si esto es así, entonces, no vemos el motivo por el cual se puede hablar de identidad narrativa de Proust, y mucho menos de la identidad personal, que es el objeto de las biografías. Tampoco se destaca mayormente el oficio de escritor como tal, sino algunos secretos de su creatividad y, sobre todo, la visión particular que el genera como artista. Tal como lo dice Tadié: “en el seno de la diversidad de personajes no debemos encontrar la imagen de la vida, sino el orden de la creación literaria”.⁴⁹ Proust no es un pintor de costumbres, ni siquiera un pintor de las costumbres del poeta. No le interesa penetrar profundamente en el terreno de la moral, pues la moral es, para él, esteticista; es la moral

⁴⁸ Ibid., 182

⁴⁹ Ibid., 191

de la creación,⁵⁰ es una moral instintiva, a lo Nietzsche, donde persevera el instinto de sobrevivencia y de conservación del talento.⁵¹ Este talento connatural al artista no se realiza en la soledad del perezoso, ni proviene de consejos sabios, pues es una actividad original, que requiere ser cultivada e incentivada por la intervención de otros, pero que se produce “en perfecta soledad”.⁵² Es decir, surge como consecuencia de la comunicación y se despliega como una respuesta comunicativa, que alienta la interioridad a encontrar un medio adecuado de expresión, pero que depende sobre todo de la lectura, que incita a la apertura de la interioridad. “Mientras la lectura sea para nosotros la iniciadora cuyas llaves mágicas nos abren en nuestro interior la puerta de estancias a las que no hubiéramos sabido llegar solos, su papel en nuestra vida es saludable”.⁵³ Despierta a la vida del espíritu, pero no puede suplantarla, pues entonces se cierra la posibilidad de la expresión y se pierde el talento que se pudiese tener. Esta parece ser la única receta del triunfo perdurable, que se pregona calmadamente, en medio de la incertidumbre de quienes se aprestan a morir, como lo dice el mismo autor.⁵⁴

*Tu triunfas, Van Dyck, príncipe de gestos
calmados,
Entre todos los seres bellos que van bien pronto
a morir*

Las restricciones morales, en esta búsqueda de la identidad expresiva, cuentan tan poco como la búsqueda de la verdad, pues como el profesor, figura enérgica y coloreada de la clase de filosofía de Jean Santeuil – que despierta antipatías entre sus alumnos por su disciplina y simplicidad -, encarnación de la verdad y el bien opuestos a lo bello, sabe

⁵⁰ Ibid., 202

⁵¹ Ibid., 202

⁵² PROUST, MARCEL. *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, 1986, 48

⁵³ Ibid., 49

⁵⁴ PROUST, MARCEL. *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1924, 154

“que no hay ni bien ni verdad”,⁵⁵ sino sólo el despliegue de las imágenes espléndidas y perfumadas que se cristalizan en la ficción.

Por eso el narrador de la *Recherche* muestra una resistencia a sí mismo, una resistencia a la verdad de sí mismo, vale decir a la expresión de su propia identidad como escritor, con valor ejemplarizante, una “resistencia a que un fruto de la verdad y de la negatividad con respecto a sí llegue a cuajar, resistencia, en suma, a que el trabajo *dé cuenta, transforme y reduzca* un yo al que el ocio, la palabra vana, o la complacencia, preservan y a la vez esterilizan, *preservan en la exacta medida en la cual esterilizan*”.⁵⁶ Es decir, más preocupa al narrador comunicar el autoconvencimiento de la impotencia del artista frente a su obra, pues lo que quiere legar no es la obra como tal, sino la trascendencia de la visión que trasmite, y por ello denigra incluso del proyecto mismo de escritura, al que asistimos anonadados por el proceso de construcción. Lo que quiere relevar Proust, así, es que la voz de la ficcionalidad se exponga desde sí misma, sin que se note la impresión de ser el esfuerzo de largos días de trabajo, sino que aparezca como consecuencia natural del disfrute de la palabra inofensiva. Esta aspiración no hace parte de las expectativas de la conciencia de la vida ordinaria, cuando considera a la literatura como un ornato de la vida, como una estéril manifestación de la plenitud del arte, un infecundo diálogo con un solitario extravagante, que insiste en transmitirnos lo desacostumbrado de las vivencias, pues el hombre corriente no concibe la literatura como el imperativo de una labor interior, que impulsa a desbocarse, como también lo es toda actividad artística. Por ello Proust opone la existencia mundanal tranquila o tormentosa de la cotidianidad al proyecto de vida expresiva. Hay pues una antinomia irresoluble entre la identidad expresiva y la vida ordinaria, que opone barreras incontenibles que debe franquear el artista. De ahí que Proust sólo utilice el medio social que describe para presentar las

⁵⁵ PROUST, MARCEL. *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1952, 241

⁵⁶ GÓMEZ PIN, VÍCTOR. *Marcel Proust. El ocio y el mal*, Barcelona, Montesinos, 1985, 12

vicisitudes del sujeto, que busca afanosamente el pretexto para encontrar el lenguaje expresivo.⁵⁷ La obra de arte no sólo encuentra la identidad expresiva, sino que se acompaña de la reflexión filosófica sobre la temporalidad de la existencia, precisamente por que el artista quiere trascender, perpetuándose en el tiempo, esa determinación temporal. Ello explica la dramática extinción paulatina del novelista, cuando siente los pasos de la muerte, en su afán de describir lo atemporal, cuando el tiempo acosa con sus pies de gigante, para aplastar el dulce juego de los recuerdos.

Cuando la filosofía surge como reflexión, en medio de la descripción narrativa, se presenta teñida de la finitud y de la simplicidad, por ejemplo, de un baile de máscaras. Por que, debido al contenido mismo del relato, no puede aflorar con sentido propio, para enunciarse con el rigor del discurso. Se oculta en las connotaciones del arte porque ha perdido la fuerza de su convicción racional, para expresar lo inexpresado, e insistir sólo en postular verdades de hecho, o verdades de razón. De esta manera la literatura quiere sustituir la filosofía, pues presume la vivencia atemporal del sujeto y la expresividad del artista. Cuando éste muere, en *El tiempo recobrado*, muere también el sujeto que postula la identidad expresiva, para que sólo reine la palabra reencontrada. Lo que sacrifica no es el mundo construido a través de figuras y recursos literarios, sino la vida ordinaria y la animalidad que se redescubre, en provecho de la expresión de la identidad expresiva, que adquiere así un carácter demostrativo, en un admirable rompecabezas de invención narrativa.

1.3. LA EXPRESIÓN DE LAS FORMAS DE LA MEMORIA

⁵⁷ Ibid.,18

La palabra reencontrada adquiere así un estatus que va mas allá de la intriga y los personajes, pues se postula en un horizonte de significación, que incluso reduce el mundo sensible a mero lenguaje expresivo. Por esta razón, dice Gómez Pin, no se pueden establecer analogías entre Proust y Bergson, ya que la reducción del mundo sensible al lenguaje no es posible en Bergson, debido a que el orden del lenguaje está “excesivamente anclado en la inteligencia”,⁵⁸ en tanto que, en Proust, no hay impresión sensible que no sea reductible al lenguaje y a la inteligencia. En relación con Bergson, parece más conveniente rastrear la conexión psicológica entre “duración homogénea” y “multiplicidad cualitativa”,⁵⁹ que, en cuanto dos aspectos del yo, nos remiten, desde nuestro punto de vista, a la problemática de la diferencia entre identidad *idem* e identidad *ipse*. La duración homogénea es cuantitativa y se refiere a los momentos heterogéneos de la conciencia, que se suceden en un espacio homogéneo, para un yo fundamental, impersonal y preciso – un yo concreto y real - que percibe desde su existencia interior, que podría equivaler a la imagen fija de la identidad *idem* del yo, en cuanto capacidad no cambiante, en una duración igualmente homogénea. Por el contrario, la multiplicidad cualitativa del yo se proyecta de acuerdo con un yo refractado y subdividido, que ejerce funciones de fusión y organización de acuerdo con la variabilidad de las exigencias del medio social; es, según Bergson, un yo confuso, móvil, que opera con representaciones simbólicas variables. Esta multiplicidad del yo es un aspecto que se puede asimilar a la identidad *ipse*, que se modifica de acuerdo con el recubrimiento de “las impresiones delicadas y fugitivas de nuestra conciencia individual”.⁶⁰ Como ya lo hemos señalado, estos dos aspectos del yo, se encuentran vinculados a la narración de Proust. Es más aún: hay una contradicción entre el yo profundo e idéntico y la multiplicidad que se genera en el exterior, provocando diversos

⁵⁸ Ibid., 17

⁵⁹ BERGSON, HENRI. *Œuvres*, Paris, PUF, 1959, 85

estados de conciencia e ideas, que se asocian por contigüidad, o simplemente se superponen.⁶¹ A este propósito Proust habla de la superposición y carácter suplementario entre el arte y el amor, que vendría a ser un caso de multiplicidad numérica, en cuanto asocia dos ideas por superposición, que son desde luego variables. Lo que permanece invariable es “la cualidad pura”⁶² de los estados de conciencia, como opuestos a la multiplicidad cuantitativa, la cual vendría a ser, en Proust, los diversos estados de conciencia que adoptan los personajes, de acuerdo con las exigencias del medio en el cual se ubican, y que hace que los personajes adopten comportamientos dobles, orientados por requisitos de acción dramática. A este respecto, dice Bergson: “a medida que se realizan más completamente las condiciones de la vida social, a medida también que se acentúa la corriente que conlleva nuestros estados de conciencia del interior al exterior: poco a poco, esos estados, se trasforman en objetos o cosas; se destacan, no solamente los unos de los otros, sino aún de nosotros mismos”.⁶³ Es decir, que cuando la conciencia se exterioriza, aparece un segundo yo, que se presenta al exterior de acuerdo con las exigencias del rigor o la falta de seriedad de los grupos en los cuales interactúa. Desde éste punto de vista, la identidad *idem*, que se proyecta al exterior – muchas veces con gestos y comportamientos de teatralidad –, es constitutiva de la alteridad, bajo la condición de preservar “ ‘un imperio dentro de un imperio’ ”,⁶⁴ que diferencia el yo real y concreto del yo de la representación simbólica de la mirada.

Según Bergson, hay dos tipos ideales de memoria que se pueden separar teóricamente. La primera registraría todos los acontecimientos que se desarrollan en la vida cotidiana, sin omitir ningún detalle, de modo que no dejaría a ningún hecho ni gesto sin su lugar y su fecha. Sin ninguna intención de utilidad o de aplicación práctica se enclaustraría en el

⁶⁰ Ibid., 87

⁶¹ Ibid., 90

⁶² Ibid., 91

⁶³ Ibid., 91

pasado por necesidad natural.⁶⁵ Esta memoria es imaginativa e involuntaria y tiene un reconocimiento experimentado para que nada se escape de manera espontánea. El segundo tipo de memoria se orienta a la acción; se asienta en el presente y mira hacia el futuro. Es repetitiva y voluntaria, pues acoge los recuerdos por repetición y se ofrece como un hábito esclarecido.⁶⁶ La diferencia es que la una simplemente imagina y la otra repite voluntariamente; por eso la mayoría de los recuerdos se refieren a los acontecimientos y detalles de la vida, que persisten de manera natural, en tanto que otros recuerdos se logran voluntariamente por el hábito de la repetición; y por lo tanto, se guardan en la memoria de una manera excepcional. Proust, como se sabe, se apoyó en esta diferencia teórica para elaborar una técnica de expresión narrativa, que recurre sobre todo a la memoria involuntaria, para que fluyan desde el inconsciente eventos que cobran una significación decisiva en el relato, debido a que, como dice Bergson, “el recuerdo espontáneo es inmediatamente perfecto; el tiempo no podrá agregar nada a su imagen sin desnaturalizarlo; el conserva para la memoria su lugar y su fecha”.⁶⁷ Debido a que la temporalidad de la conciencia es irrepitible para registrar la corriente de vivencias, la memoria sólo tiene una fecha y sólo registra una sola vez. Eso es lo que hace que Proust se valga de la iteración de los hechos, en la intención de imitar el fluir de la conciencia en la temporalidad, de tal suerte que la mimesis de la expresión literaria del recuerdo busca el reencuentro con el tiempo en la palabra, que se equipara irremisiblemente a hechos, que parece que se sucedieran al momento presente, cuando el lenguaje capta la impresión de las vivencias, que yacen en el recuerdo, pero que se prolongan hasta el momento de la enunciación. Por ello, no se trata de una aplicación mecánica de la diferencia bergsoniana de la memoria, para valerse de la memoria

⁶⁴ Ibid., 92

⁶⁵ Ibid., 227

⁶⁶ Ibid., 227-229

⁶⁷ Ibid., 229

involuntaria de manera privilegiada, sino más bien de una combinación de ambos tipos, donde se introduce la temporalidad presente, en la cual se inscribe la memoria voluntaria. Justamente por uno de los “servicios que ellas pueden rendir por su asociación a una percepción presente”.⁶⁸ Así mismo, Proust se sirve de los mecanismos motore de la repetición voluntaria como técnica narrativa, para poder agregar algo a lo ya dicho, establecer un conocimiento anticipado o posterior de alguna cosa, es decir, bajo las figuras de la prolepsis y analepsis, de tal suerte que, además, las imágenes de los recuerdos personales, que son espontáneos, caprichosos y fieles, en la memoria involuntaria, puedan suscitar, por asociación de ideas – las ideas que soportan las imágenes y los recuerdos -, los mecanismos de la repetición. En relación con el eje del recuerdo-imagen de la percepción, Proust se vale de la sensación ligada al recuerdo para interpretar la sensación de una manera que se constituye en la clave de su expresividad, al evocar un evento crucial. Por ejemplo, los arbustos del jardín que parecen hablar sobre las muchachas en flor. Al contrario, Bergson concibe la percepción en relación con la memoria como el momento temporal que se regresa al recuerdo-imagen para reconstruir e interpretar la misma percepción actual, pues de lo que se trata es de encontrar la continuidad del devenir de la realidad viva, que se manifiesta como una corriente continua de vivencias en el tiempo, que se albergan en un yo preferentemente idéntico a sí mismo, sólo modificado por la presencia del imperio de la alteridad. Es la totalidad del progreso continuo, que va en el eje de la memoria, del recuerdo puro a la percepción, pasando por el recuerdo de imágenes. En cambio, en Proust, los personajes aquejan la influencia del tiempo provocando una serie de identidades e identificaciones sucesivas, que debilitan notoriamente la identidad fija de los personajes. En Bergson, “*imaginar no es recordarse*”.⁶⁹ Por lo contrario, en Proust, recordar es imaginar y de qué manera!

⁶⁸ Ibid., 230

⁶⁹ Ibid., 278

También imaginar es ante todo recordar el tiempo perdido y el tiempo perdido en el recuerdo. Imaginar es recuperar el tiempo perdido. La imaginación expresiva del artista pasa por recuerdos los que no son. Recuerda lo que no se imagina el común de las gentes, y sobre todo acrecienta, valiéndose de la imaginación, lo recordado como sensación de un gran dolor, o de una experiencia gratificante. El artista delinea su identidad expresiva estableciendo un espacio fluido entre percepción y recuerdo, independientemente de si se trata de una experiencia o de gestos irrepitibles en el tiempo. Cree, pues, en la ilusión, que borra las diferencias entre percepción y recuerdo, pues su demarcación puede y no puede interesar a la dimensión artística de la obra. En la identidad expresiva del artista, por muchos artificios de que se valga, no hay más tiempo que la conciencia del tiempo, que se libera de la temporalidad presente en la estética de la expresividad. El tiempo pasado en la narración puede ser estructurante del presente, o anularse casi completamente. El tiempo presente puede ser estructurado por el pasado, o hacer tabla rasa del pasado, para erigir la temporalidad de un tiempo siempre presente. A la inversa del tiempo presente de Bergson, que consiste, según él, “en un sistema combinado de sensaciones y movimientos,”⁷⁰ que, por tanto, es, en esencia, sensorio-motriz; el tiempo presente se representa asociado al recuerdo, en Proust, pero no se concibe como la única posibilidad expresiva. Tal como ya lo dijimos, más atrás, Proust establece una conexión entre sensación y recuerdo, a través de la asociación psicológica, que no hace la rememoración de una sensación, sino que provoca el recuerdo acompañado de una sensación. Las reminiscencias o los recuerdos se asocian, no tanto con ideas, sino con sensaciones de forma involuntaria y de ello surgen las ideas estéticas del autor, que se presentan bajo la cobertura del personaje-narrador. El recuerdo es siempre imaginario, es decir, no contiene un sentido de realidad, y no se puede

⁷⁰ Ibid., 281

descomponer la unicidad y perpetuación de sensación y recuerdo, que se enuncia como un signo de contenido referencial: un cuadro, una frase musical.

1.4 LAS MÁSCARAS Y EL NARRATARIO

Al tipificar la *Recherche*, como la novela de la identidad expresiva (cfr.11.2), hemos visto de qué manera Proust se sitúa, en un lugar intermedio, entre la actitud de observador del novelista y la actitud del narrador omnisciente y participativo de la historia del relato. Hemos sugerido que la diversidad de puntos de vista y la pluralidad de perspectivas es una técnica narrativa que dibuja los límites del relato y refuerza la intención de la identidad expresiva. La técnica del punto de vista permite al personaje-narrador hablar de sus íntimos secretos, que se reflejan en un espejo de múltiples colores, que deslumbran al lector, es decir, al narratario que implícitamente está supuesto en la obra. Pero, también, algunos personajes de la novela son objeto de la multiplicidad de miradas divergentes que proyectan otros personajes. Con ello se busca hacer participe y cómplice al narratario de la mirada del narrador, desalojando, así, a través de ese juego de espejos, la auto-imagen del narratario. Aun cuando el espejo del artista es el que configura los seres imaginarios, el artista proyecta en él su catadura estética y moral, al hacer el cierre ontológico de la obra, que busca la universalidad de la identidad expresiva bajo la forma de una auto-biografía ficticia.

Esta metáfora del espejo de la identidad se acompaña de la metáfora de la máscara, que se pueden unificar, en algunos casos, en la misma perspectiva, cuando la máscara nos coloca un espejo para que se proyecte nuestra propia identidad.⁷¹ Fielding, Cervantes, Balzac, Shakespeare, Flaubert, y tantos otros, se han valido de la imagen del “teatro del

mundo” para describir sus personajes, impulsados por la influencia misma del teatro desde la antigüedad clásica griega, como lugar privilegiado del desdoblamiento de la identidad, que en el psicoanálisis de Freud juega un papel importante en la configuración del yo. “El juego de máscaras y espejos ocultan una personalidad múltiple o también a veces pueden revelar una total identificación entre el personaje y la máscara”.⁷² Como lo demuestra Erving Goffman es muy difícil deshacerse, en la vida real, de las máscaras que nos protegen, pues surgen de los roles acordados en los grupos de pertenencia, en la misma medida en que no podemos desprendernos a voluntad del estigma, que se proyecta desde nuestra propia imagen especular. En Proust cada personaje es autónomo para realizar su propio proyecto de vida, y puede controlar las condiciones de su existencia, pues logra hacer una especie de montaje de “una vida segunda que despliega ante los espectadores del mundo social en que se halla instalado por derecho propio de nacimiento, o por elección. De esta manera, Charlus - el sádico – es en el mundo un gran noble; la duquesa de Guermantes –frivolidad dura, sin corazón-, la gracia femenina, el encanto y el ingenio; Norpois – insignificante y embrollador-, el hombre de poder ilimitado, porque sus palabras hacen la guerra y la paz”.⁷³ Igual acontece con Madame Verdurin, Françoise, Saint-Loup, Swann, Raquel... De tal suerte que Proust proyecta a través de sus personajes el espectáculo del teatro y sus dobles, prosiguiendo la descripción cortesana, que él había encontrado en Balzac y Flaubert, que a sus ojos empieza a descomponerse, como se simboliza en el baile de las máscaras envejecidas de *El tiempo recobrado*, precedido por el tropezón de las baldosas de San Marcos.

Pero a la acción dramática de los personajes se opone la expresividad auténtica del actor principal, que no usa ningún tipo de máscara para asumir su rol. Sin embargo, al

⁷¹ GONZALEZ GARCÍA, JOSE MARÍA. *Metáforas de la subjetividad*, in CRESPO, EDUARDO Y SOLDEVILLA, CARLOS (eds). *La constitución social de la subjetividad*, Madrid, Los libros de la catarata, 2001, 82

⁷² Ibid., 95

parecer, la expresividad del escritor se diferencia en dos tipos de actividad significativa: de un lado está el narrador con sus diversas perspectivas y de otro lado encontramos el personaje de donde emana un tejido de significaciones referidas a la actividad misma de la escritura. Es decir, el narrador *da* una expresión tal y del personaje *emana* otro tipo de expresión, que finalmente confluyen en la identidad expresiva del narrador-personaje. Con ello queremos señalar que la expresividad del actor principal de la novela, que es un escritor con vocación, presenta una doble hermenéutica de la expresividad del individuo, dependiendo de cómo se ofrece al narratario y de cómo surge en el significante que este le asigna. “La expresividad del individuo (y por lo tanto, su capacidad para producir impresiones) parece involucrar dos tipos radicalmente distintos de actividad significativa: la expresión que *da* y la expresión que *emana* de él”.⁷⁴ El narrador incluiría los símbolos de que se vale para transmitir el relato, pero el personaje desarrolla un rango de acciones propias y sintomáticas del autor participante, que son un poco ajenas a la información transmitida por el narrador. Sin embargo, en todos los demás personajes se quiebran, una y otra vez, los contenidos significantes y “mantiene en ellos, intacto, un fuste permanente, inmovible, que les permite realizarse, sin peligro de sus vidas ni de sus personas, en todos los quiebros de su acontecer. En torno a este fuste se enrolla en algunos personajes un sentir extraño, nebuloso; un sentir que les convierte en personajes profundamente poéticos, a pesar de sus vidas de acción nada poética: es la angustia de su propio vivir, o la angustia de su irremediable morir, que viene a ser lo mismo. El matiz exacto de esta angustia convierte en personajes únicos dentro de la “*Recherche*” a Robert de Sain-Loup y a Albertine, que viven siempre con la muerte presentida en los talones”.⁷⁵ Es decir, que la identidad expresiva, tal como lo hemos afirmado en esta

⁷³ CASTRO, CARMEN. *Marcel Proust o el vivir escribiendo*, Madrid, Revista de Occidente, 1952, 150

⁷⁴ GOFFMAN, ERVING. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorortu, 1971, 14

⁷⁵ CASTRO. *Marcel Proust...* Op.Cit., 152-153

disertación, también se da en las personas corrientes, como una condición natural de la comunicación, sin que logre expresarse a través de la escritura. A su vez, el narrador de Proust no realiza plenamente su propio proyecto vital, pues la muerte trunca un proyecto inacabado de escritura, de tal suerte que su acción auténtica, sin máscaras, tampoco se ve compensada, al final, no por haberse abstenido de valerse de los espejos, las máscaras y la imagen retocada que proyectan los textos, sino porque sus preferencias se inclinan, como lo hemos indicado ya, al afán de dejar plasmada una visión estética, en una obra, que estaría ciertamente realizada en su visión, pero inconclusa en su realización poética. ¿Acaso no es esa la preocupación y el afán que acosa a todo novelista o poeta, cuando erige el mismo lenguaje expresivo como objeto de su poética? Por sólo citar un ejemplo diferente, tal es el caso también de Paul Celan.

Proust se vale de las técnicas de comunicación impropia, de que habla Goffman, antes de que éste la conceptualizara, en 1959. Hace uso de la detracción, cuando los personajes están ausentes, como una práctica corriente en los salones aristocráticos. También hay interrupciones planeadas actoralmente para acciones posteriores, como el caso del comportamiento de Marcel, en relación con Gilberte, cuando no puede conquistar sus afectos. También hay una evidente connivencia del equipo, que asiste regularmente a un salón aristocrático, respecto del resto de los actores, con los cuales entra en relación. Hay también las proyecciones oficiales de las representaciones que conllevan a secretos de una comunicación no compartida. Se da el caso de la utilización esnobista de términos tomados del inglés – que quiere ser una especie de *slang* - que mueven a la ridiculez de las formas de expresión verbal de los círculos frecuentados por el personaje-narrador. Cuando éste, a su vez, establece relaciones con el círculo de oficiales, que acompañan a Saint-Loup, la comunicación extraoficial que establece con ellos se ofrece como una alternativa a la comunicación de la oficialidad de los cuarteles, y se hace a

través de pausas significativas, insinuaciones veladas y prácticas de signos, que dan la impresión de una cierta lasitud de su interacción, que por cierto agrada al personaje. El desempeño de un rol teatral se revela decisivo, cuando están en juego acciones que hagan caer la máscara del personaje; por ello hay siempre un realineamiento de las acciones. Cuando las diferencias son de prestigio y estatus, entre dos grupos, el equipo inferior se esfuerza en modificar las bases de la interacción, para inclinarla favorablemente a su lado. Siempre hay la necesidad humana de contacto social, cuando está en juego la identidad de sí mismo, buscando compañeros de equipo para establecer connivencias íntimas, para relajarse entre bastidores. Todos estos comportamientos típicos de la acción dramaturgica – y otros más, tales como gestos impensados, intrusiones y pasos en falso, que son motivo de perturbación y disonancia, pues pueden hacer caer la máscara - que Goffman describe y analiza⁷⁶ - se encuentran en la *Recherche*, como un recurso narrativo. Incluso se podría decir, que a pesar de la autenticidad del artista, para esquivar las máscaras, la expresividad auténtica del actor principal se vale de una mascarilla, en cuanto escritor frustrado, que se arroja como un aspecto del personaje;⁷⁷ para que aparezca, en su plenitud, el individuo, dejando desnudo al personaje, frente a su auditorio, que es el narratario, precisamente cuando cae la lealtad y la disciplina dramática, que impone el rostro y la voz de sus personajes familiares, en *El tiempo recobrado*.

Entre los actuantes y el auditorio, que en este caso podría ser el narratario, se establece una especie de convenio para aceptar la acción dramática, que minimiza la oposición y acentúa el acuerdo de lo ficcional, coincidiendo en un contexto analítico de la acción, donde, en gran medida, los grupos de pertenencia y adscripción de la aristocracia y la burguesía son considerados casi como un sistema de acción relativamente cerrado. En

⁷⁶ GOFFMAN. *La presentación de la persona...* Op. Cit., 180-225

⁷⁷ *Ibid.*, 227

este sentido, talvez sea válido ponderar las diversas funciones, que tienen lo que Goffman llama “un establecimiento social”⁷⁸ – pues de cierta manera, la novela de Proust es sobre el establecimiento, es decir, sobre los estamentos privilegiados franceses de finales del siglo XIX y comienzos del XX -, en relación con estos grupos protagónicos de la acción dramática de la novela, donde no se daría la función técnica de eficacia o ineficacia, en el sentido económico, para obtener logros predefinidos, pero sí en el sentido social. En relación con la función política, la participación de los actores se orienta hacia las privaciones e indulgencias para hacer cumplir demandas y hacia “los tipos de controles sociales que guían este ejercicio del mando y la aplicación de sanciones”.⁷⁹ Evidentemente, también hay una función social de las divisiones de estatus horizontales y verticales, y de las diversas formas relacionales, que son vinculantes de los grupos de pertenencia y adscripción. Desde el punto de vista de la cultura, es posible localizar valores morales, que orientan la voluntad y la actividad del establecimiento, que son relativos a costumbres y cuestiones de gusto, a comportamientos sexuales y a restricciones normativas sobre los medios de la acción dramática. Sin embargo, el enfoque propiamente dramático estaría tipificado como medio de “ordenamiento fáctico”⁸⁰ de las impresiones y su manejo, así como de la identidad e interrelación intra y extra grupo. Este componente dramático de la interacción simbólica y comunicativa es justamente el que Proust destruye o desoculta, al develar las máscaras de aristocracia y la burguesía, pero también de alguna manera la de la servidumbre, simbolizada principalmente en Françoise.

Los tres niveles de la acción dramática – personalidad, interacción y sociedad -, que señala Goffman, están representados en la *Recherche*, en la medida en que, también aquí, hay la disrupción que desacredita las imágenes del sí mismo de los personajes, en

⁷⁸ Ibid., 255

⁷⁹ Ibid., 256

las cuales se forma su personalidad, y que inciden en el nivel de interacción como en la auto-imagen social del conjunto de los grupos. Por ejemplo, las disrupciones perversas de Charlus afectan a los tres niveles de la acción. Su índole moral afecta “el componente expresivo de la vida social como fuente de impresiones dadas a otros, o recibidas por otros”,⁸¹ como lo dice Goffman de manera general. Aun cuando este autor considera la expresividad en función de la interacción comunicativa, deja de lado el aspecto de la liberación de tensiones, que el sujeto manifiesta en la expresión de sus emociones, independientemente de si lo hace en el ámbito del arte, o en el ámbito de la acción comunicativa propiamente dicha – que concibe, precisamente, sólo en términos dramáticos. Lo peculiar de la expresividad de la acción es que los individuos tienden a asumir ciertos roles, y a mostrar ciertos gestos, sin tener conciencia plena de que, sus comportamientos expresivos, puedan ser utilizados por otros, sobre la base de la información que reciben de las señales (externas) de la expresividad.⁸² Esta característica de la identidad expresiva es la que Proust realza, para mostrar la imagen equivocada de las máscaras, que van en contravía de la rectitud moral, la cual, se supone, aloja en el narratorio, rechazando el mal. Desde este punto de vista, el narratorio debería desconfiar de las representaciones crudas de las situaciones ficcionales, que siempre albergan la posibilidad de la tergiversación. Cuando se afirma que la *Recherche* es una novela del mal se quiere decir con ello que los individuos, en cuanto representan una acción dramática, las impresiones se encuentran construidas, bajo la pluma de un criterio estético, que satisface normas de comportamiento amoral. Desde nuestro punto de vista, esta intencionalidad, que se exige del narratorio, es la que hace que el narrador se detenga en la narración, para postular un discurso teórico sobre la identidad expresiva, que ayuda a establecer la diferencia entre las señas identitarias del lector y el carácter

⁸⁰ Ibid., 256

⁸¹ Ibid., 265

moral de los personajes. Otro sería el caso, cuando el narratario quiera identificarse a voluntad con alguno de los personajes, o con el personaje-narrador, pues, así, entraría de manera natural en el juego de la representación, inclinándose a apropiarse de un papel, que pone en escena el sí mismo, como actuación corriente en la sociedad occidental de tipo cortesano. “En nuestra sociedad el personaje que uno representa y el ‘sí mismo’ propio se hallan, en cierto sentido, en pie de igualdad”.⁸³ La imagen que se proyecta del sí mismo es la que el individuo intenta le sea atribuida por los demás, cuando sale a escena para actuar conforme al personaje representado.⁸⁴ De tal suerte que el sí mismo como personaje puede albergarse en la corporeidad del lector e impedirle encontrar el verdadero narratario. Pero, además como el sí mismo es el producto social de la actividad escénica de los grupos a los cuales se pertenece, y de la utilería a disposición de los grupos, el yo emerge, en un personaje que representa un rol frente a un auditorio, “cuya actividad interpretativa será necesaria para esta emergencia”.⁸⁵ Todas estas contingencias de la acción dramática permean la actividad de la lectura, que se hace en solitario, pero que guarda una relación con el contexto de la comunicación, y por tanto, el sí mismo, como personaje, también lee independientemente de cómo haya sido bosquejado el narratario. Desde este punto de vista, las máscaras típicas de la sociedad cortesana reaparecen en la racionalidad de la sociedad moderna, sobretodo en el ámbito político del establecimiento social. El maquillaje con el que los asesores de imagen adornan la teatralidad de los líderes políticos es imitación de otros grupos, como las estrellas del mundo deportivo, los magnates de la economía y, sobre todo, de la farándula y los medios de comunicación; quienes se muestran, en el mundo de la imagen, moviéndose como pez en el agua, con sus rutinas y papeles, sus actuaciones

⁸² Ibid., 266

⁸³ Ibid., 268

⁸⁴ Ibid., 268

⁸⁵ Ibid., 269

exitosas o fallidas, sus habilidades y estrategias dramáticas, que les exige un lenguaje, un gesto y una expresión corporal, sin la cual morirían ahogados en la pecera, que Proust describe, bajo la mirada desorbitada de los desfavorecidos de la fortuna.

A pesar de que la presencia del narratario, del *inside reader*, en Proust, es muy discreta, pues, generalmente, se presenta valiéndose del “nosotros”, provoca el efecto de diálogo con el narrador, y se lo puede caracterizar como “un narratario de sexo masculino que se dirige al narrador de la *Recherche*”,⁸⁶ con excelente memoria, con espíritu crítico frente a la aristocracia, sin familiaridad con ciertos comportamientos – como los de Charlus –, que se enamora de las mujeres; y debería compartir “la sensibilidad femenina de su narrador”⁸⁷ – que, desde luego, no es el mismo Proust – y que exige una ligera inclinación por la filosofía, además de un *Erwartungshorizont* (un conjunto de valores morales y culturales), que es el repertorio inherente al texto, de acuerdo con la estética de la recepción. El lector implícito del texto narrativo debería estar dispuesto a dejarse aleccionar didácticamente, sobre la condición humana que se le descubre, así como sobre los usos y costumbres de ciertas clases sociales, sin importarle mayormente los referentes semánticos, que puedan resultarle oscuros, que trata, el texto, “magistralmente los grandes temas universales, la infancia, el amor, el arte, la muerte”...⁸⁸ Pero que se inscribe en una situación histórica muy precisa, en cuanto hace referencia al affaire Dreyfuss y la primera Guerra Mundial, por ejemplo, y por lo mismo, al narratario, le podría costar, un pequeño esfuerzo adicional, como es natural, la reactualización de la circunstancia histórica.

A juzgar por la dedicatoria de mayo de 1921 de *El Mundo de Guermantes* – que cambió después por el nombre de Léon Daudet –, el lector implícito que hubiese querido Proust,

⁸⁶ ALAIN IFRI, PASCAL. *Proust et son narrataire dans A la Recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983, 120

⁸⁷ *Ibid.*, 127

⁸⁸ *Ibid.*, 141

por lo menos para esa novela de los ambientes domésticos de la aristocracia, habría sido Céleste Albaret (quien inspiró el personaje de la asistenta Françoise), que considera su “fiel amiga de ocho años, pero en realidad tan unida a mi pensamiento que sería mejor llamarla mi amiga de siempre”.⁸⁹ Y de quien Proust es muy consciente de su condición social adversa, pues le asigna, por lo que ella le ha soportado, “cruz de guerra”.⁹⁰ Aun cuando es un poco exagerado que un crítico la considere “una santa” y a Proust “un santo”,⁹¹ con sus fieles, mártires, capillas y apariciones milagrosas, que hacen parte de la mistificación de un autor, que, en Francia, es considerado como el más grande escritor de todos los tiempos.

De otra parte, Françoise es el símbolo de la institución de la servidumbre, a quien Proust quiere paradójicamente atraer, poniéndola en conocimiento, a través del relato, de un mundo enteramente opuesto al suyo. Tal vez por ello, la ayudante de cocina sea el elemento estable, en medio de los cambios de la narración, que le aseguran una continuidad de su identidad narrativa. Es el “emblema patético de servidumbre... calificada en primer lugar como lo que podríamos llamar, con Goethe, *Dauer im Wechsel*, el elemento permanente en medio de un cambio”,⁹² con su cesto de humildad, sus humillaciones sucesivas y su prudente complicidad, que la reconstituyen como el contraste alegórico de la realidad que la somete como esclava. “Lo que puede sorprender es que Proust eligiera la servidumbre como la esencia propuesta y alcanzada por la figura”⁹³ (literaria). Ya que es sólo equiparable a las metáforas que garantizan la identidad del arte, que atraviesan toda la obra, aun cuando sea, el personaje, descrito con caridad como la figuras alegóricas de Giotto. “Marcel insiste en que la criada de la cocina y los frescos de Giotto se parecen entre sí porque ambos llaman nuestra atención

⁸⁹ PÉCHENARD, CHRISTIAN. *Proust et les autres*, Paris, La Table Ronde, 1999, 518

⁹⁰ *Ibid.*, 518

⁹¹ *Ibid.*, 423

⁹² DE MAN, PAUL. *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990, 88

sobre un detalle alegórico: ‘la atención de la envidia’⁹⁴. El rostro de la envidia, que como icono, distrae la atención del lector y, a su vez, aleja de la posible identificación; que es una representación alegórica constante, con un significado divergente del mundo de su entorno. Normalmente, alguien envidia lo que no es, por lo que no se tiene; es decir, que la posesión se corporaliza en la identidad de la persona envidiada. Como actitud opuesta al amor, se genera un deseo de poseer lo que el otro posee, sin la posibilidad o expectativa de tenerlo. Es lo que pasa con la “Cruz de guerra” que se interpone entre Françoise y el personaje-narrador, que es una relación de servidumbre cifrada en el temor. En este caso, el temor de ser anulado por el otro es el que desata la envidia, en cuanto se quiere ser el otro por lo que posee, sin llegar a encontrar una alternativa viable. Ya que para la servidumbre, el señor es la esencia inalcanzable; la verdad que se contiene fuera de sí misma, como conciencia para sí independiente de sí. A la cual no puede llegar como verdad y sentimiento, pues está contenida en otro. Es la pura negatividad, dice Hegel, que ha experimentado en el amo la esencia de su verdad. Que siente angustia, temor, no por circunstancias momentáneas, sino por la permanencia de su esencialidad en otro, “pues ha sentido el miedo de la muerte, del señor absoluto. Ello la ha disuelto interiormente, la ha hecho temblar en sí misma y ha hecho estremecerse cuanto había en ello de fijo”⁹⁵. Así, la conciencia del esclavo se forja en el temor, y tiene una presencia casi inmutable en la conciencia del amo – como en la alegoría de Proust -, que fluidifica la esencia misma de su subsistencia, pues ha encontrado en otro su absoluta negatividad, que ahora se encuentra dentro de sí. Su fluidificación, su disolución, la lleva a efecto realmente en el servir, que es su actividad cotidiana, de tal suerte que su existencia natural queda eliminada “por medio del

⁹³ Ibid., 88

⁹⁴ Ibid., 89

⁹⁵ HEGEL. *Fenomenología*, Op. cit. 119

trabajo”.⁹⁶ Ciertamente la asistenta de Proust es una “encantadora y perfecta ayuda de cámara”⁹⁷ – en la vida real y “medio balzaciana”,⁹⁸ en la ficticia - que cuando es reemplazada por su cuñada, quien no conoce el piso y ni siquiera sabe hacer la cama, y, por lo mismo, provoca un incidente “muy grave”,⁹⁹ irrita a Proust. Se ve, que aún los contratiempos domésticos, hacen reaccionar al amo, al advertir que la sumisión no conserva completamente la eliminación por medio del trabajo.

Pero es obvio que lo que interesa a Proust es ante todo el amor, los celos, la vanidad y sobre todo el método descubridor del arte, que se alberga en el mundo interior – exigiendo del narratario la pasión por el arte -, que es necesario descifrar para poder apreciar la naturaleza de su proyección, que indica como es la identidad expresiva del artista. Es decir, “la lucha del espíritu contra el Tiempo, la imposibilidad de encontrar en la vida real un punto fijo al que pueda afincarse el yo, el deber de encontrar ese punto fijo en uno mismo, la posibilidad de encontrarlo en la obra de arte. Tal es el tema esencial, profundo y nuevo, de ‘La búsqueda del tiempo perdido’”.¹⁰⁰ Lo cual sólo es posible captarlo si podemos diferenciar un mundo exterior, que se vuelve irreal, de un mundo interno, de donde surge la identidad expresiva; que según Maurois, algunas veces, “se expone de manera demasiado explícita”.¹⁰¹ Que hace pensar a Proust, cuan filósofo, construyendo “una antinomia entre su angustia al sentir que todo pasa - los hombres como las cosas y el mismo como los demás hombres – y su certeza íntima de que hay en él algo permanente e incluso eterno”.¹⁰² Y donde se trastoca el orden

⁹⁶ Ibid., 119

⁹⁷ PROUST, MARCEL. *Correspondance*, tomo XIV, Paris, Plon, 1986, 105

⁹⁸ Ibid., 203

⁹⁹ Ibid., 105

¹⁰⁰ MAUROIS, ANDRÉ. *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1958, 155

¹⁰¹ Ibid., 143

¹⁰² Ibid., 152

secuencial del espacio y el tiempo, “ateniéndose a las leyes del mundo del espíritu o del recuerdo, mundo mágico ‘donde se suprimen el espacio y el tiempo’”.¹⁰³

Si, como hemos dicho, Fraçoise representa el elemento invariable de un yo idéntico, que perdura en el transcurrir del tiempo, como la constante de una alegoría de la representación, por el contrario, Saint-Loup, al convertirse “en el artista supremamente ingenioso del yo disperso, el inventor de geometrías momentáneas y efectos ópticos siempre cambiantes, deja el camino abierto para el narrador, ese nebuloso modelador de galaxias, para que se convierta en un solo yo”.¹⁰⁴ La dispersión de la identidad de Saint-Loup y del narrador (en el texto del relato), es una identidad *ipse*, sobre la cual ni siquiera conocemos el apellido, que se quiere rescatar como identidad *idem* sólo al final de la serie novelística, cuando se presenta como un “yo centralizado y resuelto”.¹⁰⁵ Sin embargo, a ese momento, ya se ha postulado con su propia geometría de identidad *ipse*, que, por lo demás, es un espectador indiferente de la acción moral y algunas veces un moralizador; dependiendo de las convenciones de la narración. En fin, un Tartufo o un filósofo moral asistemático.¹⁰⁶ Pero, donde el yo de la dimensión moral expresiva del narrador, autobiográfico y ficticio, termina siendo la historia de una vida volcada y plasmada en la escritura. “La obsesión del autor estriba en darle al yo de la existencia, al yo autobiográfico, un sustituto textual que lo desvele, lo amplíe, lo magnifique y, en cierto modo, lo convierta en resultado final, tanto de una vida como de una práctica, la escritura”.¹⁰⁷ El paradigma de esta técnica narrativa se encuentra en las *Memorias* de Saint-Simon¹⁰⁸ y las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand.¹⁰⁹ Es decir, es un paradigma de relato histórico y, en el caso de Chateaubriand, “historia doméstica del yo

¹⁰³ Ibid., 156

¹⁰⁴ BOWIE, MALCOLM. *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza, 2000, 59

¹⁰⁵ Ibid., 59

¹⁰⁶ Ibid., 241

¹⁰⁷ DEL PRADO, JAVIER. *Para leer a Marcel Proust*, Madrid, Palas Atenea, 1990, 59-60

¹⁰⁸ SAINT – SIMON, LOUIS. *Mémoires*, Paris, Union Générale D’Éditions, 1974.

del narrador”.¹¹⁰ Como quien dice: se trata de describir el jardín interior donde se está obligado a permanecer siempre, en el mundo de la vida, en cuanto despliegue de vivencias que se suceden en el tiempo histórico, pero que se perciben desde la interioridad del ser: a Proust, “un tiempo y un enfoque originales le permiten novelar la intimidad suya, en tanto que esta intimidad novela por su parte la realidad en torno. La *Recherche*, es por esto, como una película en que se vieran simultáneamente la película hecha y el proceso de su impresión”¹¹¹.

Hemos dicho que Proust proyecta en sus personajes el espectáculo del teatro y sus dobles (cfr. 11.4). Pero es la música la que mantiene su función meta artística, que anuncia el sentido del arte y cataliza la experiencia estética del modo de ser del arte.¹¹²

“*La prisionera*” es una novela regida por el arte musical, el septeto de Vinteuil, el *Tristán* de Wagner – que concibe a la persona como auto constructora, sin rechazar la realidad como ilusoria - y el canturreo de los pregones callejeros, a parte de que Albertina toca la pianola. La influencia de Wagner en toda la *Recherche* es tan directa que, además de abundantes referencias, el comentario de su música es explícito, aún cuando no correspondiente con el personaje de Vinteuil, en quien Proust condensa su concepción musical. Siempre encontramos referencias a Debussy, Pélleás, Cesar Frank y otros tantos. La música refleja además el carácter general de la técnica del relato de Proust de ser imprevisible y guiar la descripción en secuencias sonoras. Es a través de notas musicales, que surgen desde la identidad expresiva del artista, que se valen de la forma para “acceder al sentido del arte”.¹¹³ La analogía musical, frecuente en la poesía y en la ficción moderna, sirve a reforzar y profundizar la estructura literaria, al punto de

¹⁰⁹ CHATEAUBRIAND. *Mémoires d'outre –tombe*, Varese, La tipografica Varese, 1998.

¹¹⁰ DEL PRADO. *Para leer...* Op. Cit., 62

¹¹¹ CASTRO. *Marcel Proust*, Op. Cit., 64

¹¹² MORAN, JULIO CESAR. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1996, 158

¹¹³ *Ibid.*, 161

querer hacer perder al lenguaje la autoridad de la enunciación racional, pues lo que interesa es la exultación del poeta, que construye sus acordes como si fuera un músico,¹¹⁴ dejando de lado el estruendo de la incapacidad de la comunicación debido a la inflación verbal.

¹¹⁴ Ibid., 164

2. LOS CÓDIGOS DE INTERPRETACIÓN

El contrato mimético de “*Por el camino de Swann*” - es decir, la convención básica que se despliega en la novela -, nos permite identificar los elementos descriptivos de un mundo que se desenvuelve en el exterior y que, sin embargo, se percibe desde la interioridad reconstruida en la confusión entre realidad y fantasía, entre sueño y recuerdo, historia y experiencia. El tema de este primer tomo es el nacimiento y la muerte del amor, como comportamientos ficticios, que se describen de acuerdo con una teoría psicológica de los celos y la amistad; y que se resuelven, en definitiva, en el contexto de la afirmación de un yo identitario, que son muchos yos, que van cambiando a través del tiempo de acuerdo con la simultaneidad circundante de los acontecimientos sociales.

2.1 LA AMBIVALENCIA ENTRE PERSONAJE Y NARRADOR

Se trata del convenio mimético entre la insuficiencia del yo voluntario y la inteligencia del narrador, enfrentados al fluir espontáneo del inconsciente del personaje, que es motivado por una memoria involuntaria de asociación de ideas, que configuran la estructura de lo narrado; y en donde los acontecimientos se cuentan en concordancia con el fluir de la conciencia del narrador. De esta manera, la teoría del lenguaje literario de Proust y el modo como concibe la expresividad artística es concebir el relato de ficción como la expresión de otro yo identitario interior, diferente al yo mundano afectivo, intelectual y moral. Por ello el varón de Charlus y Odette esconden un yo

perverso que es diferente al yo social de la máscara que presentan en sus círculos familiares. Pero, independientemente de la insuficiencia del yo mundanal y la necesidad del yo interior de desbocarse abruptamente en la expresión artística, las estructuras temporales y espaciales de la subjetividad del yo se ofrecen como simetrías temporales, caracterizadas por un tiempo pasado proyectado hacia la narración futura, que se mueven en un futuro pasado. De esa manera, la temporalidad irreversible de la vida se supera con la temporalidad reversible de la memoria, la fantasía y el sueño, al recomponerse el pasado vivido con los materiales de la memoria involuntaria. Las simetrías y asimetrías temporales y espaciales se localizan en un espacio cuyo eje va de los hechos narrados al análisis y descomposición crítica de los mismos, donde, finalmente, lo que quiere triunfar es el arte, el oficio de escritor; el tiempo coagulado en escritura que triunfa sobre la muerte; y donde el tiempo perdido es la “*hantise*” (obsesión, frecuentación) de la muerte: su exaltación barroca. Así, la identidad arrollada del barroco, por la exaltación de la muerte, permanece como horizonte ontológico en el tiempo y a ella asistimos realmente en el último volumen, “*El tiempo recobrado*”. La recuperación del tiempo es la misma muerte del personaje cuando ya ha descubierto su talento de escritor, en las rutinas del azar de impresiones sensibles, que lo han impulsado hasta la revelación final. Sólo en la trama final de la serie novelesca queda claro porque el narrador siempre tenía una pretensión de verdad, hablando en presente sobre un héroe que actuaba en pasado, bajo la temporalidad intermedia del arte novelesco, que no es más que la estructura de definición de la identidad expresiva, en cuanto traducción de un texto interior. Así se entiende también la circularidad, la elipse del relato, como una visión centrada de mundo – en contra de la tendencia de modernidad tardía, como lo hemos visto -, que concibe la identidad personal como centrada alrededor del actor-escritor, que mueve los resortes del mundo – incluido el

físico- y la misma sucesión cronológica del acontecer. No se trata, pues, de la linealidad cronológica de la novela de formación de un narrador omnisapiente, al estilo del “*Bildungsroman*” de la biografía de Goethe, sino de establecer una identidad narrativa y expresiva ontológicamente no sustancializada, colocada como “*ipse*” en el eje temporal futuro pasado, o mejor, en el intermedio subsiguiente del futuro pasado.

Es evidente que la temática de la identidad y el amor se circunscribe a los cambios que se dieron en la sociedad parisina de su tiempo, que gira alrededor de los acontecimientos de los salones aristocráticos, donde resuenan y se fraguan las decisiones históricas, pues a esos recintos confluyen los diplomáticos, los políticos, los hombres de negocios y toda los círculos del gran mundo, que ejercen y controlan el poder, emparentados por lazos de amistad, e imponen desde arriba una política de vida. Allí se entrelaza la historia y la narración. La historia es contada desde la perspectiva de la identidad “*ipse*” de un personaje que, a su vez, es el mismo escritor y que, con la preconcebida frágil distinción lingüística, trata de mimetizarse literariamente para desdiferenciar autor y personaje. El narrador comunica sus estados de ánimo a partir de una acción donde participa directamente en los eventos narrados, y supone que el lector terminará siendo absorbido por tal conexión, aceptando la manera y los presupuestos éticos y estéticos con que describe su identidad. La identificación dramática del personaje con el lector se logra naturalizando la ficción, al presentarla como una experiencia personal, que nos habla de la propia biografía de Proust. Sabemos, sin embargo, que se trata de una biografía ficticia, y probablemente arbitraria en cuanto a la selección de lo narrado. No sabemos exactamente quien está hablando: no se trata de un narrador caracterizable, pues la impersonalidad del texto narrativo radica en la distancia que toma el autor frente a sus personajes, que muchas veces son descritos con ironía, sarcasmo, burla y compasión.

2.2 DE LOS SIGNOS DEL ARTE A LA IDENTIDAD EXPRESIVA DEL RECUERDO INVOLUNTARIO

Toda vez que hemos bosquejado una aproximación analítica al tema general de la “*Recherche*” (indagación, búsqueda, refinamiento) de Proust (cfr.11), y en particular del primer volumen (cfr.12.1), enlazándolo con el último, nos proponemos ahora fijar nuestro enfoque sobre el problema de la identidad expresiva, tal como se encuentra en el autor.

Los códigos de interpretación de la identidad, en el relato de ficción de Proust, son desde nuestro punto de vista los siguientes: el que rige la reconstrucción de la novela por parte del lector y que hemos descrito anteriormente como matizado por la ambivalencia entre personaje y narrador. El código de interpretación que en las secuencias del relato soluciona las preguntas y las respuestas, los enigmas y los interrogantes sobre la identidad expresiva, que depende siempre de la trama del relato. La correlación entre personajes y tramas que, para nuestro caso, es, ante todo, la significación paradigmática del “actor-escritor” como personaje central de la trama de la biografía ficticia. La cual debe considerar modelos de identificación de otros personajes, que permitan al lector agrupar rasgos semánticos, que describan los caracteres de la identidad de las otras personas, inmiscuidas en la visión centrada de mundo en el narrador. Otro código de interpretación, que nos parece relevante, es aquel que tiene que ver con la figuración simbólica de los personajes y las tramas, que nos dan la clave para descubrir los temas que preocupan a la identidad del “actor-escritor” (personaje y narrador, en la ambivalencia de Proust). Los referentes semánticos que

denotan el contexto cultural e histórico del texto, también pueden ser considerados como un código de interpretación.

No es nuestra intención hacer el seguimiento estricto y la exposición de cada uno de estos códigos, para intentar interrogarnos sobre el problema de la identidad y la expresividad, que queremos ejemplificar en Proust, para deducir desde allí algunas consecuencias de la demarcación del lenguaje expresivo, la modernidad y el yo, en el relato de ficción, correlacionado con la identidad narrativa. Nuestra intención se mostrará menos ambiciosa. Hecha esta aclaración, vamos a seguir el desarrollo secuencial de la trama del primer volumen de Proust, *“Por el camino de Swann”*, para rastrear el problema de la identidad expresiva, en un análisis que se pretende sea filosófico, sociológico y, en menor grado, literario.

Salta a la observación que la búsqueda de identidad, en términos expresivos y narrativos, proviene del placer hedonista, en el disfrute de la subjetividad replegada sobre sí misma al separarse del exterior: “como golondrina de mar que tiene el nido en el fondo de un subterráneo, al calor de la tierra”¹, que disfruta del crudo invierno, socavando en la tierra su fortaleza habitable y sosteniendo su cuna en el aliento de su familia, en un lugar aislado de la exterioridad del mundo físico, pero rodeado por la agitación del mar. Para encontrar la identidad, por oposición al mundo físico, se requiere un repliegue de la conciencia sobre sí misma, que sólo guarde el referente de su extrapolación, es decir, que suspenda las entidades físicas, que están remitidas como contexto, en el mundo de la vida. Este sí mismo como ser otro frente al mundo físico es un repliegue necesario de la conciencia, para empezar a desglosar el camino de su reconocimiento subjetivo. Por eso, para el personaje, todos los días, en Combray, la alcoba “se convertía en el punto céntrico, fijo y doloroso”² de sus preocupaciones; su

¹ CS, 17

² CS, 19

ansiedad infantil no se aplacaba ni con una linterna mágica. Apagada la bujía de la alcoba, lo que le interesaba era rememorar su vida de antaño, para descifrar desde allí el sentido de su vida. Es decir, que la respuesta inmediata de Proust al interrogante a cerca del porqué del repliegue de la conciencia sobre sí misma, al colocar en suspenso el mundo físico, es que hay una experiencia dolorosa proyectada hacia el mundo circundante, que lo envuelve en su significado. Ello implica una concepción de la alteridad como comprendida dentro de la significación del yo, que le atribuye significado. La identidad se construye de acuerdo con esta figura, a partir de una irrelevancia del entorno mundanal y su caracterización es un yo que precede aún el mismo mundo social.

Un yo así dibujado, desde luego, exige la condición de la soledad para entregarse a sus ocupaciones predilectas. Por eso el personaje dice que esa alcoba estaba “destinada a un uso más especial y vulgar, y desde el cual se dominaba durante el día claro hasta el torreón de Roussainville-le-Pin, me sirvió de refugio mucho tiempo, sin duda por ser el único donde podía encerrarme con llave para aquellas de mis ocupaciones que exigían una soledad inviolable: la lectura, el ensueño, el llanto y la voluptuosidad”.³ Es evidente que la construcción de la identidad en términos expresivos requiere, no solamente una lectura del recuerdo olvidado voluntariamente, sino también de la recomposición de las lecturas escolares y ocasionales que acompañaron el pasado, y el ensueño que desveló arrojando a la íntima soledad, plagada, también, del dolor - que aprisiona el llanto de la experiencia traumática de la primera infancia, cuando la hay - y la voluptuosidad que aflora desde la condición animal. Pero ello, nos advierte el narrador, no significa el recogimiento de la personalidad, negándose al mundo social, puesto que se trata solamente de una situación ligada a algunas “ocupaciones que exigían una soledad

³ CS, 23

inviolable”⁴, en la búsqueda de la identidad. Así nos lo dice claramente Proust, en una de sus “*demostraciones*” literarias: “nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás”.⁵ Incluso cuando se ve a una persona conocida, la mirada del otro importa menos que las nociones que de él se tienen. Ello quiere decir que, el yo social de la identidad del otro, la dimensión social en la construcción de la identidad, se constituye por nosotros, desde nuestra propia mirada. Aún la apariencia física del otro es figurada de acuerdo con nuestros propios mapas mentales y los criterios estéticos y éticos de nuestra particular identidad, hasta el punto que logran matizar aún la sonoridad de la voz de la alteridad, como si ésta no fuera más que la envoltura de nuestra voz interior, o una rara cristalización de la multiplicidad de voces de nuestra interioridad; de tal suerte que, cuando proyectamos nuestra mirada a ese rostro ajeno y a esa voz desconocida, o familiar, lo que, en el fondo, vemos es el eco de nuestra propia intencionalidad. Lo cual significa, que desde la permanencia de la mirada del otro, no somos idénticos para todos; que cada uno de los otros proyecta su propia mirada hacia un yo, que se encierra con llave en su refugio, no obstante, desenvolviéndose de acuerdo con las circunstancias cambiantes del tiempo, y de lo cual cada quien se puede enterar, o no darse por avisado, como cuando existe *un testamento* legado a la posteridad, pero en la inmediatez de la vida – una declaración taxativa, que reduce fenomenológicamente al otro -, que desconocemos: un “pliego de condiciones”⁶ (“*cahier des charges*”), conjunto de cualidades que se imponen al otro, desde un sujeto que arroja en la atribución de significado. Un yo constitutivo del mundo social. Por eso Swann no es más que la imagen perfumada del ocio, con su viejo olor a castaño de los cestillos de frambuesas y “de una brizna de estragón”⁷.

⁴ CS, 23

⁵ CS, 31

⁶ CS, 31

⁷ CS, 32

El narrador nos sugiere que la subjetividad constituye la intersubjetividad - afirmando el papel de “la creación del pensamiento de los demás”⁸ - al establecer la relación del sí mismo como otro, después de haber considerado el sí mismo separado del mundo físico, como “golondrina de mar”⁹. Por lo mismo, participa de una filosofía del sujeto que se construye con los medios del lenguaje poético y se disuelve en él. El yo es postsocial sólo en la medida en que es creación del pensamiento de los demás: sí mismo como otro. Pero la identidad subjetiva y social así entendida se construye en el medio del lenguaje. Somos productos de la intersubjetividad que, como pensamiento y lenguaje, se elabora por fuera de la esfera íntima de representaciones, aún cuando es claro que nuestro yo siempre interroga los presupuestos normativos del mundo social, que presupone una rectitud normativa de “la personalidad social”. La verdad proposicional que se establece desde nuestra morada, la casa de nuestro ser, cualesquiera que sea nuestro nido, se colige con un mundo subjetivo, cuya veracidad expresiva tiene por resultado, en la acción, también el llanto, la voluptuosidad, los “placeres malignos y mortalmente tristes”¹⁰ y los “torbellinos enemigos, deliciosos y perversos, que alejaban a la amada de nosotros”,¹¹ como se aleja “el gran día que no tiene día siguiente”¹². Los sollozos de otras noches pueden que no cesen nunca más, aún cuando la vida vaya callándose en su entorno. El personaje vuelve a oír las “campanillas de los conventos”,¹³ veladas por el rumor de la ciudad, que “tornan a tañer en el silencio de la noche”¹⁴, en el horizonte del “gran día”¹⁵ por venir. Su vida es su memoria, en la cual resuenan los recuerdos del pasado, y la presencia compulsiva los impulsa, con el candor de la abuela, que equipara las lecturas frívolas con los bombones y los dulces; a veces

⁸ CS, 31

⁹ CS, 17

¹⁰ CS, 44

¹¹ CS, 46

¹² CS, 49

¹³ CS, 53

menos vivificantes, en el ánimo del genio, que “el aire libre y el viento suelto”¹⁶; pero que, no obstante, considera a los libros como personas vivientes, únicas en sí mismas, que perviven como una “emanación inquietante”¹⁷ de la esencialidad particular.

La ambivalencia ya señalada de personaje y narrador (cfr.12.1), con la cual Proust busca la identificación del lector con su drama barroco - postulando una visión centrada de mundo -, participa de una filosofía del sujeto, que trata de no aislar los referentes semánticos del contexto cultural e histórico, en el cual se gestó su biografía y que, finalmente, nos ofrece un panorama crítico y sobrecogedor de las elites aristocráticas y burguesas de su tiempo. Pero, lo que interesa ser expresado primordialmente – mediante la técnica de la asociación libre, tan propia de la literatura moderna como nefasta en filosofía - es hacer converger los signos del amor maternal y de respeto paternal, enucleándolos en las peripecias de los diversos aprendizajes del oficio de escritor, que se pueden descifrar con los signos del arte. En otros términos: son los signos del arte los que permiten al lector encontrar un código de interpretación, que da acceso al problema de la identidad expresiva. En palabras del narrador, todos los procedimientos narrativos que excitan la curiosidad y la emoción no se descartan, en la dirección de la meta del arte.

Cuando el relator nos dice que, en pugna con las necesidades de la vida y el sentir adverso, el deseo “más fuerte del mundo”¹⁸ era tener a su madre en la alcoba, arrullándolo durante horas nocturnas, no debemos ver aquí el indicio de una interpretación psicoanalítica de la identidad - que la podría haber en el caso del psicoanálisis hermenéutico, que enlaza narración y conocimiento, con la pretensión de una verdad proposicional -, sino, simplemente, el signo del amor ligado a la muerte, ya

¹⁴ CS, 53

¹⁵ CS, 49

¹⁶ CS, 55

¹⁷ CS, 58

que el amor maternal termina su ciclo por desaparición temprana, pero se prolonga en las sucesivas sustituciones de rasgos semánticos agrupados alrededor de otros personajes; que no semejan el nudo edípico del inconsciente maternal modélico, por lo menos en cuanto al relato explícito se refiere, aun cuando se proyecta en Gilberte, las muchachas en flor, la señora Guermantes y Albertina. Ese amor es, ciertamente, un sufrimiento originado en una historia de vida, pero no es una conciencia desgarrada, que clama venganza y exige narración, sino mera inteligibilidad capaz de englobarse en un relato de ficción seriado. Según nuestro código de interpretación, lo que busca el personaje de Proust es liberarse de las descripciones corrientes del psicoanálisis – aún cuando este se haya consolidado como disciplina posteriormente – así como de las descripciones de otros personajes, que le impidan liberarse de la opresión simbólica, que se ejerce desde la racionalidad del contexto social y cultural. Es evidente que la identidad expresiva del personaje está proyectada hacia una liberación personal, en relación con el poder cosificador y alienante del pasado, que obstinadamente se quiere impedir en su repetición enfermiza.

De otra parte, el yo del personaje no se engaña sobre su propia identidad, pues su comunicación no es la de un sujeto afectado por su auto alienación - antes bien es transparente, racional, no distorsionada y claramente expresiva –, sino que la comunicación consigo del sujeto hablante y agente, en la trama de la novela, no queda interrumpida con el lector, que es su interlocutor válido; y logra su plena realización cuando asistimos, en el último volumen de la serie, al frenético descubrimiento de la vocación cabalmente cumplida de escritor, que requeriría, eso sí, recomenzar la tarea narrativa: pero la muerte asecha y acelera precipitadamente los pasos. Por lo tanto, el signo del amor maternal antes que un deseo reprimido es un deseo insaciado, que, sin

¹⁸ CS, 60

embargo, es saciado como emblema de la muerte barroca del actor; como sabemos, se proyectará en una infinita insaciabilidad, que sólo encontrará su realización en la desublimación del arte de narrar, es decir, concretizándose en una temporalidad finita y recobrada - y por lo mismo, muy en el estilo de la relación entre modernidad reciente e identidad del yo - aún cuando con la otra cara de lo perenne de la obra de arte, como dice Baudelaire.

No deja de ser cierto que, justamente en este contexto de temporalidad finita y recobrada es que el narrador nos descubre el código de interpretación de su arte de novelar: “Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojada en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (por que los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara... Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”.¹⁹ Todo un “*edificio enorme del recuerdo*”, que es la misma obra portentosa de “*La Recherche*”, sale vaporoso de la infusión de su taza de té, al reconocer el sabor del pedazo de magdalena, que su tía le daba mojado, sobre el mantel de las ruinas olvidadas: “la vieja casa gris con fachada a la calle”²⁰, “el pabelloncillo del jardín”²¹, “ese truncado lienzo de la casa”²², pero también el pueblo, la plaza, las calles transitadas para hacer los recados, las flores del parque del señor Swann, las ninfeas de Vivonne y

¹⁹ CS, 64 - 65

²⁰ CS, 65

²¹ CS, 65

²² CS, 65

“las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas”;²³ la iglesia y Combray con sus alrededores...

El olor y el sabor son impresiones sensibles más frágiles que las restantes, pero más intensas, pues perduran, a flor de piel, sobre las ruinas de la memoria voluntaria. Los signos sensibles se construyen a partir de estas impresiones, que se van sedimentando como reminiscencias de la memoria, que no se deben confundir con los signos que se van descubriendo en la búsqueda del tiempo perdido. Los signos sensibles como la magdalena, la taza de té y la tila son signos originarios que aparecen involuntariamente, pero que proveen el significado a la casa paterna, la catedral, el lienzo y Combray. Las reminiscencias, que aparecen como recuerdos involuntarios, aguardan y esperan en el sustrato de la memoria, para erigirse en la base del enorme edificio del recuerdo; son completamente inmateriales, a diferencia de las entidades físicas que son ruinas de un pasado antiguo, y como aquellas también proveen el significado literario. “tan sólo el arte logra plenamente lo que la vida no ha hecho más que esbozar”.²⁴ Con la *reminiscencia involuntaria* del sabor de la magdalena el personaje manifiesta una alegría desbordada, que hace que Combray resurja en todo su esplendor. Pero, tanto la magdalena como Combray, pertenecen a diversos niveles sobrecogidos en el mundo de la vida, que preconstituyen el arte y la moral (como también la ciencia). Y aún cuando conozcamos los mecanismos de asociación refleja, que suscitan la aparición del sabor de la magdalena, de ningún modo hemos encontrado la clave de la creación artística, pues el arte no aparece como mecanismo involuntario; solamente es promovido por el significado que le acordamos a los signos sensibles, bajo “la fuerza de expansión que las empujaba hasta la conciencia”²⁵. El personaje vive el presente, pero siempre actualiza en la conciencia el pasado – en concordancia con diversas lecturas - y de golpe

²³ CS, 65

²⁴ DELEUZE, GILLES. *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1998, 70

involuntariamente se sitúa en el pasado. Las impresiones sensibles de la memoria involuntaria se interiorizan con su contexto material, que se hacen, así, inseparables de la sensación presente: pero “es preciso que llegemos hasta la revelación del arte”.²⁶ Los signos inmatereales de la memoria involuntaria aún cuando son indoblegables y tienen la misma característica de lo perdurable del arte, tan sólo representan el esfuerzo de la vida por conservar un sustrato irreductible a cualquier causalidad natural; debemos aprender a interpretarlo y atender sus señas vitales, para que sean reconducidos hacia la expresividad artística. La poética de la memoria involuntaria, que el personaje se obstina en presentar como la única clave de comprensión de la creatividad, en el arte de novelar, nos adentra, además, en la explicación de la identidad expresiva como una sucesión de eventos, que se acontecen en la conciencia del sí mismo, irreductibles a códigos de interpretación que descansen, irremediamente, en una identidad perdida en la temporalidad pasada del sujeto. Antes bien, nos ofrecen una concepción proyectada hacia el futuro, a través de sucesivas revelaciones, que desembocan necesariamente en el conjunto de la obra de arte como tal, mediante la libre asociación de agrupaciones semánticas, cristalizadas en los personajes de los cuales quiere liberarse el personaje central, abriendo las compuertas de la eternidad y temporalidad cambiante del arte. Aún a costa de “acrecer el bienestar de la reclusión con la poesía de lo invernal”.²⁷

2.3 LA *RECHERCHE* COMO BÚSQUEDA DE LA VERDAD, SEGÚN DELEUZE

Si ciertamente el arte y “la poesía de lo invernal” en cuanto “*invariables atribuciones*”,²⁸ aseguran “*una especie de continuidad e identidad*”²⁹ de quien narra y de quien actúa, en

²⁵ CS, 64

²⁶ DELEUZE, GILLES. *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995, 78

²⁷ CS, 68

²⁸ CS, 104

la novela estas características se recombinan con la búsqueda de la verdad, que es “la meta borrosa, pero permanente”³⁰ del pensamiento del autor, quien, al parecer, indaga sobre “el secreto de la verdad y de la belleza”.³¹ De ahí que el narrador afirme que “queremos buscar en las cosas, que por eso nos son preciosas, el reflejo que sobre ellas lanza nuestra alma, y es grande nuestra decepción al ver que en la Naturaleza no tienen aquel encanto que en nuestro pensamiento les prestaba la proximidad de ciertas ideas”.³² La pretensión de verdad del narrador, que se postula como una *meta borrosa* del pensamiento, puesto que su objetivo es “dar confianza a la intuición antes que a la inteligencia analítica”,³³ es la de esquivar la proyección refleja del alma en las cosas, pues esa especie de aproximación *a priori* resulta engañosa, o más claramente una decepción. Se podría apostar por la constatación general de “*La Recherche*” de Proust como búsqueda de la verdad – aún cuando como meta no clarificada, es decir borrosa del pensamiento de “quién habla” –, entrelazada con la pretensión del establecimiento de una nueva estética, que recurre ante todo a la técnica de la memoria involuntaria. Es decir, que, según esta interpretación, la verdad proposicional estaría entrelazada con la veracidad expresiva, como si se tratara de encontrar simultáneamente “el secreto de la verdad y de la belleza”.³⁴ Al decir de Ricoeur, esa interpretación –que es, en términos generales, la de Deleuze- no es tan plausible, puesto que la principal apuesta no es la verdad, sino el tiempo recorrido entre el tiempo perdido y el tiempo recobrado. La interpretación de “*La Recherche*” como investigación de la verdad, a través de los signos del amor, la mundanidad y el arte, llevaría a descuidar lo que representa la fábula del largo *aprendizaje de la desilusión*, que proporciona al narrador la amplitud de

²⁹ CS, 104

³⁰ CS, 109

³¹ CS, 109

³² CS, 112

³³ RICHER, EDMOND. *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1974, 8

³⁴ CS, 109

significado de quien hace defectuosamente las experiencias breves y fortuitas de la memoria involuntaria.³⁵ Más importante que el aprendizaje de los signos de la verdad es el descubrimiento de la dimensión extra temporal de la obra de arte, que constituye una experiencia poética, excéntrica y muy específica, en el discurrir del tiempo perdido, a través del largo recorrido de la memoria voluntaria e involuntaria. Se trata de un relato que nos cuenta la historia invisible de una vocación, que se encuentra tardíamente cuando el personaje, como ya se dijo, está al borde de la muerte, agoniza, proyectando sobre su acontecer pasado, la desilusión de un tiempo perdido, en el encuentro de su vocación. Por ello, no se podría calificar la obra de Proust como un delirio esteticista en la búsqueda de la verdad, pues se trata, sobre todo, de una poética de la memoria involuntaria, que concibe la identidad del sí mismo, no como el fundamento último de la verdad completa y desplegada artísticamente, que exaltaría proteicamente el yo, o lo humillaría en la frustración que genera el camino del tiempo recorrido, en el encuentro de la vocación, sino más bien, como “un *Cogito* quebrado”,³⁶ en su centralidad. Ello explica un discurrir ontológico insólito, en cuanto realizado por su proyección vital, en un estilo un poco romántico – donde resuena el eco de la “*Marcha al suplicio*” de la “*Sinfonía fantástica*” de Berlioz -, de los estertores finales de la muerte.

Que el yo se muestre quebrado, fragmentado, lo atestigua fehacientemente la alteridad que va unida a la identidad cambiante, que se fragua al unísono de experiencias inconexas. De esta manera, la alteridad, que se ofrece al lector, como código de interpretación de diferentes personajes, es constitutiva de la relación de intersubjetividad, a tal punto que la vocación de escritor se nos muestra, no como un encuentro solitario, derivado de manera solipsista, sino, como la alegría que se desborda

³⁵ RICOEUR, PAUL. “*Temps et récit (t.II). La configuration du temps dans le récit de fiction*”, Paris, Ed. du Seuil, 1984, 195

³⁶ RICOEUR, PAUL. “*Soi-même comme un autre*”, Op. Cit., 22 – 27 y 367 –369. Haremos una aplicación del concepto de “*Cogito* quebrado”, en el siguiente apartado de éste capítulo.

en medio de la danza cortesana, de las máscaras de los otros personajes. Así, la alteridad, aún cuando compite con la identidad, no es añadida desde el exterior a la personalidad social del escritor ficticio en ciernes, sino que, resuena en el fuero íntimo de su subjetividad, al grado que, se podría decir, opera como una constitución ontológica de la “ipseidad”, como la expresividad del personaje, no sólo de sí mismo sino de sí mismo como otro, que se reconoce primordialmente en tanto que artista y poeta de un invierno, que lo trasporta por los glaciales de la verdad, pensada bajo “la creencia en la riqueza filosófica”;³⁷ pero, siempre limitada en la dimensión práctica de la razón - y su alcance, en el conjunto de la obra-, aún cuando acompañada de un mar tormentoso traspasado siempre por el ardor de las pasiones: “no nos es dado conocer más que las pasiones ajenas, y lo que llegamos a conocer de las nuestras lo sabemos por los demás. Nuestras pasiones no accionan sobre nosotros más que en segundo lugar, por medio de la imaginación, que coloca en lugar de los móviles primeros móviles de relevo que son más decentes”.³⁸ La dimensión práctica de la razón es limitada, en la medida en que sólo conocemos nuestras pasiones por lo que los demás dicen a cerca de nosotros, puesto que el acceso racional a la voluntad no nos permite una ética subjetiva sino en relación con los otros, que dictaminan el sentido de nuestras pasiones, ya que es sólo a través de la imaginación que logramos actuar rectamente de acuerdo con la atribución social, que los otros hacen de nuestro propio comportamiento ético, abierto al respeto de los otros. Los móviles de nuestro comportamiento moral están delimitados por el respeto que merecemos a los otros, de tal suerte que la responsabilidad moral no depende del respeto y la estima de sí mismo sino que, por el contrario, el respeto de sí depende del aspecto que reviste para otros la consideración de nuestras propias

³⁷ CS, 109

³⁸ CS, 161

acciones, que, desde luego, siempre son miradas bajo el régimen de la actitud normativa, que impera dentro de las diversas formas de sociabilidad establecidas.

Por consiguiente, la estima de sí mismo no es la fuente que permite establecer el deber moral, sino la evaluación que hacen los otros de nuestras pasiones. De esta manera, la estima y el respeto de sí representan, en conjunto, los estadios secundarios en la construcción de la identidad, puesto que el despliegue de la ipseidad queda incorporado a la constitución ontológica de la alteridad. El narrador insiste en estas prescripciones - más ontológicas que epistemológicas- del describir y del narrar. Así, más adelante, nos dice que las pasiones cobijadas normalmente como simple amor físico son injustamente difamadas, puesto que, también allí, se ponen de manifiesto “hasta las menores partículas de bondad y de desprendimiento”,³⁹ que un sujeto moral exhibe, en el resplandecer de los ojos de los demás, y llega a influirles, por sus “cualidades morales”,⁴⁰ aún en el círculo familiar a donde pertenece la persona con quien se tienen relaciones carnales. “Y es que una pasión acciona sobre nosotros como un carácter momentáneo y diferente que reemplaza al nuestro verdadero y suprime aquellas señales externas con que se exteriorizaba”.⁴¹ Es decir que, independientemente de su naturaleza específica, nuestras pasiones moldean de tal forma el carácter de nuestra identidad personal que llegan a constituirse en una segunda naturaleza, que altera incluso los signos externos de su exteriorización, vale decir, dejan de ser marcas identitarias estrictas, según su origen primario. La pasión encendida de los celos de Swann por Odette pesa más que el deseo voluptuoso, puesto que termina por cambiar el carácter de Swann, según el rostro ajeno de los otros; y en consecuencia, se modifica, también, la exterioridad manifiesta de las virtudes del enamorado. Ello nos indica que, la identidad narrativa de los otros personajes, diferentes del actor principal, se moldean de acuerdo

³⁹ CS, 183

⁴⁰ CS, 183

con los mismos presupuestos éticos de éste, ya que también su identidad ética se define en concordancia con el papel asignado a los otros que lo rodean; y no dependiendo de un sujeto que se auto constituya monádicamente en el proveedor del sentido de los demás. Por esa razón, el narrador le acuerda un lugar preeminente al cuidado de las personas, independientemente de consideraciones morales reconocidas, orientadas por una ética de principios de autoridad y legitimados. Por el contrario, lo que se ofrece al lector, son comportamientos éticos discordantes con la moral establecida y que revelan una fractura tan relevante como el “*Cogito* quebrado” de la identidad. La conjunción entre el cuidado de sí en su significación ética y la ipseidad terminan delineando la definición de la identidad, siempre abierta a las modificaciones del comportamiento de los personajes. De tal suerte que, las tramas se desdibujan en el horizonte de la junción entre cuidado de sí e ipseidad. La identidad como ipseidad configura un tipo de expresividad literaria, que establece una dependencia recíproca entre lo que quieren y deben ser los personajes y lo que ofrecen como cuidado y respeto de sí mismos. Su forma de estar ahí es su modo de querer ser, según sus propios condicionamientos éticos. Por lo mismo, se podría decir que, hay una transición entre el “ser ahí” y el ser que intentamos ser siempre nosotros (entre *Dasein* y *Selbstheit* o ipseidad).

2.4 EL “*COGITO* QUEBRADO” Y LA IDENTIDAD EXPRESIVA

Aun si, tal vez, lo que interese, más sustancialmente, sea establecer una doble hermenéutica del sí mismo, como “*Cogito* quebrado” – quebrado por la búsqueda de la poesía, y la subvaloración y disolución del yo -, que sólo ofrece interpretaciones antes que hechos a narrar, cuando el sustrato del sujeto constructor se imagina que su

⁴¹ CS, 289

especificidad no es tanto el hacer sino su categorización como relato de ficción filosofante, el mundo interior del personaje se describe como un mundo fenoménico, donde, sobretodo, hay interpretaciones y en menor grado acciones.

La doble hermenéutica del sí mismo como “*Cogito* quebrado” – interpretaciones y acciones a interpretar - se da en el nivel de la realización de la vocación de escritor, que es mirada como contenido de un menoscabo del yo, que se de-potencia progresivamente en la búsqueda del tiempo perdido. De esta manera, se trataría de erigir una nueva mitología negativa, en donde la razón filosófica ya no tiene la fuerza sintética capaz de orientar la vida del hombre, si no que el arte se convierte en la fuente suprema, que hermana la belleza con la verdad. Esta de-potenciación de la tradición cartesiana es la que permite descubrir la identidad expresiva, a la luz de una fragmentación del yo, que se postula en un situación ontológica insólita, puesto que sólo es posible descubrirla en la doble dirección de la lectura que ofrece la vocación del poeta y la humillación del yo, tratando de resquebrajar la “egología”, tan propia de la filosofía centrada en el sujeto. En esta misma perspectiva, también se debilitan los signos del aprendizaje de la desilusión, y de contrapartida “la visión puramente carnal”,⁴² que se podría tener de los personajes que, en su crudeza y desnudez, desfilan por la obra. Pues de lo que se trata es de arrojar dudas sobre las calidades de los rostros y de los cuerpos, que se presentan como máscaras del gran teatro del mundo (estas dudas son, por ejemplo, las de Swann por Odette o las del actor principal sobre Charlus), que adquirirían “más amplia significación, en cuanto las contemplaba libres y sueltas, en el parecido de un retrato antiguo con un original que no aspiraba a representar”.⁴³ Así, para Swann, en el rostro y en el cuerpo de Odette, de repente “se aparecía un fragmento del fresco de Botticelli”.⁴⁴

⁴² CS, 276

⁴³ CS, 275

⁴⁴ CS, 275

Y es que “a la exaltación causada por la soledad”⁴⁵ venía a unírsele otra exaltación, que ya no se podía separar con claridad de la primera. Es decir que, a la imagen real se superponía una imagen artística, que quebraba y desdoblaba la imagen habitual. En términos filosóficos, a la exaltación del yo solitario de tipo cartesiano viene a agregarse, en el retrato, un brusco asalto de una “emoción nueva”,⁴⁶ que “nacía bruscamente... entre muy distintos pensamientos”.⁴⁷ “A la exaltación causada por la soledad... no se me representaba sino un grado superior al placer que me ofrecían aquellos pensamientos).⁴⁸ Todo lo que no es el sí mismo –“todo lo que no era yo mismo”,⁴⁹ dice Proust -, es decir, el mundo objetivo y el mundo social, empieza a ser mirado como más precioso e importante que el yo mismo, y adquiere, así, la dotación de una existencia “más veraz”.⁵⁰ De esta manera, el surgimiento de la subjetividad moderna da un giro, también, en el personaje de Proust, puesto que se quiebra a la manera hobbesiana, pues se desconfía de lo individual para resaltar lo objetivo y social. Las esferas de lo social y la moral son sobrepuestas a la pura inclinación individual. Se quiebra así el *Cogito* de la mera existencia individual, pues hay algo “más precioso y más importante”,⁵¹ que es el deseo por las mozas de Méséglise y las pescadoras de Balbec, como también por los mismos pueblos. Con ello quiere decir el personaje que somos seres deseantes, antes que generalidad del ser. La diferencia que establece con el mundo físico y social se vuelve más importante que su propia identidad. Por ello, se nos ocurre que, el yo que acompaña estas representaciones es un “*Cogito* quebrado”, por el deseo que impele hacia la exterioridad del yo, en donde se encuentran los tesoros ocultos: “no pensamos

⁴⁵ CS, 193

⁴⁶ CS, 193

⁴⁷ CS, 193

⁴⁸ CS, 193

⁴⁹ CS, 194

⁵⁰ CS, 194

⁵¹ CS, 194

en nosotros, sino sólo en salir de nosotros”.⁵² El esperar “inmanente y oculto”⁵³ de ese movimiento del yo, que inhibe la exaltación en solitario del yo, termina por quebrar su solipsismo, pues, al salir de nosotros mismos, la dicha “nos abrume”.⁵⁴ Se llega a un “grado de paroxismo”,⁵⁵ que rompe la identidad originaria, al realizarse el placer volcado hacia fuera. Si la experiencia de la identidad no se convierte en un placer repetitivo, entonces se conserva la renovación consecuyente y permanente de ese movimiento del pasado, que aqueja la turbación de la identidad en la diferencia de sus gestos placenteros particulares, que no llegan a ser englobados en una identidad del ser que se sustancializa. Una existencia siempre abierta hacia la exterioridad del ser, con infinitas posibilidades de vivencia, no se repliega en la intimidad del yo; y resiste a doblarse compulsivamente, en una repetición en serie de todo lo que emana de su sustancia coagulada. Por ello es conveniente que el yo se fragmente, para quebrar la unidad de un mundo interior, que apenas muestra un apariencia de unidad. El yo no es un hecho consumado del pasado. Se reactualiza permanentemente a través del cumplimiento del deseo. Por tanto, la identidad se podría concebir como el deseo insaciado, en infinitud de posibilidades vivenciales, como lo vimos en el joven Hegel. El mundo del sujeto es un mundo que se reinterpreta permanentemente de acuerdo con la experiencia que hace en la exterioridad, al estar volcada sobre ella. De esta manera se prohíbe al sí mismo ocupar el lugar del fundamento; “esta prohibición conviene perfectamente a la estructura última de un sí que no sería ni exaltado, como en las filosofías del *Cogito*, ni humillado como en las filosofías del anti-*cogito*”.⁵⁶

De otra parte, si como hemos dicho, bajo la mirada de Swann, un fragmento de la obra maestra del florentino Boticelli aparecía en el rostro y el cuerpo de Odette, desde el

⁵² CS, 195

⁵³ CS, 195

⁵⁴ CS, 195

⁵⁵ CS, 195

mismo momento en que él se esfuerza por reencontrar el fresco, encuéntrese él cerca de su amada, o que piense solamente en ella; sin necesidad de recrearse en la obra, por esos únicos motivos, la volvía más preciosa. De acuerdo con ésta metáfora, el deseo, no solamente coincide con el gusto de cultura estética sino que, define a las personas en su corporeidad, sacándolas de su pertenencia del reino de las cosas, para llevarlas al reino de sí, a través del arte. Los rostros y los cuerpos son singularidades únicas e irrepetibles que moldean la identidad. Las obras de arte también son singularidades de la misma índole que pueden expresar los movimientos y gestos corporales, y del rostro. Pero, según el narrador, el arte puede reencontrar la vida marcando la expresión corporal y facial en la identidad de los personajes, haciéndolos más atractivos y preciosos.

Cuando, además, el padecimiento inflingido al cuerpo de los personajes termina por cambiar su comportamiento moral, el padecimiento y el desvelamiento del cuerpo de otros se deben entender como una correlación entre actuar y sufrir. Agentes y pacientes forman parte de la estrategia de la trama. Françoise es agente de la servidumbre, pero es, a su vez, paciente del personaje. Lo característico del relato es, justamente, correlacionar agentes y pacientes en la trama de la multiplicidad de historias de vidas, que, a su vez, obran, sufren y simulan el sufrimiento; como el caso del personaje central, el actor-escritor, cuando aparentemente lo delata la incapacidad de narrar, o la negativa a contar aspectos inenarrables. En la trama también entran en juego la rebaja de la autoestima de sí y el desprecio de los otros, como condicionantes del sufrimiento, que pueden llegar a superar aún el dolor físico del propio cuerpo. Asistimos al flagelo del sufrimiento, cuando los diversos personajes ven socavadas sus fuerzas para desplegar una existencia activa y despierta. Cuando ello acontece, la identidad pierde el

⁵⁶ RICOEUR, PAUL. “*Sí mismo como otro*”, Op. Cit., 353

impulso vital originario y se trasmuta en sufrimiento, cuyo resultado, visible en la sintomatología, es la crisis de identidad.

El sufrimiento, no solamente es un sentimiento moral sino que, puede llegar a constituirse en un aspecto constituyente de la realidad; y por lo mismo, en principio de verdad. Precisamente, cuando Proust insiste en develar el sufrimiento de los personajes, a través de la penetración en sus fueros íntimos, lo hace bajo la convicción de que la memoria se mantiene, bajo el recuerdo de las situaciones que dejan una huella indeleble en la identidad. Con lo cual quiere expresar que, la memoria de las situaciones traumáticas es la condición de la veracidad expresiva de los personajes. Su intencionalidad en el relato de ficción es reactualizar permanentemente las injusticias causadas a las víctimas que son Françoise, Swann, Vinteuil, Bloch...

Corrientemente, la violencia real y simbólica juega un papel en los sufrimientos inflingidos. Es no solamente el medio de que se valen los otros, para destruir los rasgos humanitarios de nuestra identidad, sino, muchas veces, la meta que otros se proponen, al tomarnos como sujetos pasivos de su violencia voraz. Por esa razón, la metacategoría del cuerpo debe ser considerada, en su pasividad, como la respuesta coincidente e inseparable de la pasividad que proviene de otro: se es víctima o victimario de acuerdo al puesto que se ocupe en relación con el sufrimiento y la pasividad. En el cuarto de la señorita Vinteuil se desarrolla una escena de sadismo que “a cada momento, en el fondo de sí misma una virgen tímida y suplicante imploraba y hacía retroceder a un soldadote rudo y triunfante”.⁵⁷ El narrador se refiere, en este caso, a una chica que hace el papel de un “soldadote rudo” con una virgen, que se comporta pasivamente en la relación sadomasoquista. La perversión sádica es referida como un enigma en donde el fin inmediato es la consecución de placer. El hacer sufrir a otro es un condicionante de la

⁵⁷ CS,199

excitación sexual, que se convierte en la norma de una moral depravada. Para el masoquista es significativa la exculpación de su conciencia. Las fantasías que provocan la insatisfacción sexual pueden llegar a suplantar el acto real, mediante su representación plástica; pero cuando el contenido masoquista es manifiesto el sujeto es amordazado, maniatado, fustigado o maltratado, por otro que se deleita con la pasividad de éste, obligándolo a una obediencia incondicional, que busca ante todo la humillación moral.

También la pasividad se manifiesta como resistencia frente a los otros y frente a las cosas, que es de donde proviene la certeza de nuestra existencia, en el mundo social y la certeza de nuestra corporeidad, en el mundo objetivo. La pasividad es, así, una mediación entre la intimidad del sujeto y la exterioridad del mundo físico. Sólo que esta mediación se representa para el narrador en el seno de la expresividad artística, cuando se trata de describir la identidad narrativa. De tal suerte que, en relación con el carácter corpóreo de la identidad, el objeto de los deseos y las pasiones, que es el propio cuerpo, precede a cualquier referencia narrativa, que provenga de la memoria voluntaria e involuntaria, del sueño y la vigilia. Los rasgos corpóreos de la identidad preceden al sí mismo definido como ipseidad y a la alteridad, definida como sí mismo cuan otro.

Después de esta digresión sobre la corporeidad y el sufrimiento, volvamos al tema central: hemos dicho (cfr.12.4) que el “*Cogito* quebrado” desplaza al sí mismo de la identidad de su lugar de fundamento último. Ahora veamos cómo se atesta, se depone, se desactiva, también, ésta fractura del *Cogito*. Es decir, cómo la fractura del *Cogito* es también fracturada.

El “*Cogito* quebrado” (“*Cogito* brisé”, cardado) es una situación ontológica insólita provocada por la alteridad del yo. La presión social moderna de formas complejas de socialización, somete al “yo pienso” a experiencias variadas de pasividad, a tal grado de

certeza que se opera en él una especie de “cardado” de su condición ontológica, que lo limita reflexivamente en el aspecto de su alteridad. La reflexibilidad de que habla Giddens resulta, pues, alterada por las condiciones de la modernidad tardía.

Esta “deflación” o *desactivación ontológica de la alteridad del Cogito moderno*, que termina en una antinomia no resuelta entre modernidad y yo, sin que ello signifique un cierre monádico del mismo yo, lo reduce en sus posibilidades de auto-reflexión – como un lugar intermedio entre Descartes y Nietzsche -, puesto que tiende a ser constituido socialmente, resulta, a su vez, amenazado, debido a la multiplicidad de focos de alteridad, provenientes del mundo sistémico. Las experiencias inconexas de la atestación, es decir, las experiencias vitales que desactivan la alteridad como testigo de nuestra presencia en el mundo social, configuran el sentido del sí mismo unido al otro. El yo “deflactado” de la constitución social de la subjetividad moderna reciente no designa, así, una reducción sociológica sino la atestación, deposición, de la alteridad: una desactivación ontológica de la solidaridad recíproca social, que reafirma la reflexión del yo, en el proceso de desocialización.

En términos sencillos, en la sociedad moderna, que Proust redescubre, se ha pasado de una exaltación del yo en solitario, en el surgimiento de la subjetividad, a una poda, una fractura del *Cogito*, para desembocar, finalmente, a una desactivación de la alteridad del yo, a una atestación del “*Cogito* quebrado”. Este último movimiento del *Cogito* podría constatar en las experiencias inconexas del cuidado del cuerpo – que las biotecnologías del cuerpo atestiguan – y la extrañeza que suscitan. En segundo lugar (reinterpretando a Ricoeur), se podría constatar por la alteridad producida bajo el efecto de distanciamiento del propio cuerpo – donde la estética del extrañamiento no es más que una de sus formas de expresión dramática, representada algunas veces con el maquillaje de máscaras estrambóticas –, presente en la intersubjetividad moderna e

inherente a la relación de alteridad del otro, con el cual el sí mismo busca su diferencia. Y finalmente, la pasividad disimulada de la conciencia (Gewissen), que se muestra como buena o mala, en las relaciones complejas y disímiles con la alteridad del propio cuerpo y la del otro – como lo atestiguan el cine, la moda, la pornografía, la “estética facial”, el marketing que localiza al cuerpo como objeto pasivo de su agresión, y aún la propaganda política con sus desnudos callejeros.

Las experiencias de alteridad, bajo la pasividad del cuidado del propio cuerpo, se proyectan obviamente en la conciencia, que no solamente es receptora pasiva de su conocimiento sino, también, desactiva la fuerza ontológica de la alteridad. Pero el grado de pasividad vivida del *Cogito* es un problema de contingencia y refutación que traza los límites del drama del hombre moderno. Y por que no decirlo, también es un problema de valoración ética de las personas y personajes, en la dimensión del tiempo perdido y del tiempo perdido en el recuerdo, tal como lo redescubrió Proust en su novelística. En este sentido, la tensión entre la virtud y la maldad termina cuestionando los fundamentos de la racionalidad del derecho moderno y la facticidad moral, cuando se le oponen como paradigmas de justicia y libertad, pues lo primero que dejan de lado es la moral del sufrimiento y la necesidad de la autoconciencia ética de la especie humana, que es así desprotegida frente al avance descontrolado de las tecnologías del cuerpo. Pues “la visión puramente carnal”,⁵⁸ con la que se podría mirar a Odette, por ejemplo, renueva “perpetuamente sus dudas sobre la calidad de su rostro y de su cuerpo”,⁵⁹ si se nos permitiera osadamente clasificarla como espécimen representativo de la belleza moderna.

Las sociedades modernas, que hoy han adoptado un género de vida orientada preferentemente por una bioética derivada de las biotecnologías del cuidado del cuerpo,

⁵⁸ CS, 276

⁵⁹ CS, 276

en el sistema de seguridad social y de salud, que por lo mismo buscan la reducción de la subjetividad a la pasividad del cuerpo y la carne – cuando no a una biopolítica del espacio vital opresiva del sufrimiento de los otros - no por ello se muestran menos conservadoras que las sociedades tradicionales, que renuevan lo reprimido, y “hacen por sacar de sus años pasados un residuo fijo de costumbres y pasiones”,⁶⁰ como los Frankenstein - que, en sus deseos de alterar el orden natural de la condición humana, terminan siendo sus trasgresores morales –, que “en vez de exteriorizar los objetos de sus aspiraciones”,⁶¹ al convertirse en sujetos pasivos de una alteridad compleja, imprimen el sello de la identidad en el propio cuerpo, como si se tratara no de una “filosofía de la juventud, sino de una filosofía positiva, médica casi”.⁶² Tal vez por que los individuos, como Swann en éste caso, habían “llegado a una edad cuya filosofía – ayudada por la de la época aquella, por la del medio... no se respetaban, cosas reales e indiscutibles, más que los gustos personales – no es ya la filosofía de la juventud”.⁶³ Por que, en definitiva, tanto a aquellos individuos como Swann, como a muchos de hoy, “su rostro colectivo e informe escapaba a las garras de su imaginación”.⁶⁴ La imaginación se veía recortada por la presión de la multiplicidad de focos de alteridad, que, según Ricoeur, constituyen nuestras experiencias inconexas; como proviniendo de un “rostro colectivo e informe”⁶⁵ - que Swann veía en las gentes, en medio de sus celos por Odette -, que termina cediendo la pasividad “a su fatigado cerebro el respiro de un acto de fe”.⁶⁶

El “cardado” de la condición ontológica de la subjetividad moderna es traspasado por el sufrimiento moral ocasionado por la alteridad, a tal punto que reconvierte aún el sentido

⁶⁰ CS, 341

⁶¹ CS, 341

⁶² CS, 340 - 341

⁶³ CS, 340 - 341

⁶⁴ CS, 360

⁶⁵ CS, 360

de las relaciones amorosas, al trastocarlas en enfermedad, cuyas terapéuticas se delegan a las tecnologías de la espiritualidad y del cuerpo, como lo enfatiza Giddens, entre otros. Por eso dice Proust: “Y aquella enfermedad amorosa de Swann se había multiplicado tanto, se enlazó tan íntimamente a todas las costumbres de Swann, a sus actos, a su pensamiento, a su salud, a su sueño, a su vida, a lo que deseaba para después de la muerte, que ya no formaba más que un todo con él, que no era posible arrancársela sin destruirle a él, o para decirlo en términos de cirugía, su amor ya no era operable”.⁶⁷ El sentido de las relaciones amorosas es el destruir o aniquilar la propia identidad, debido a su naturaleza enfermiza. De tal suerte que es mejor resistirlas temblando, como dice Rilke - sino queremos ser anulados pasivamente por la impetuosidad de la alteridad -, para preservar así la libertad de nuestra identidad. En el peor de los casos, “un hombre listo no debe sufrir de amor más que por una mujer que valga la pena”.⁶⁸ El espacio que puede albergarse en la entrega y desprendimiento de sí puede ser que nos deje un rincón desde el cual se recompone la pasividad del yo, tal como le acontecía a Swann cuando experimentaba un placer nuevo, cuando sentía que ese desprendimiento no era absoluto, ese “poder emigrar un momento a los pocos rincones de sí mismo donde no había entrado el amor y la pena”.⁶⁹ A tal punto es aplastada la singularidad del yo, en la relación amorosa, que aún los signos de identificación de otras personas se desdibujan en los gestos de seducción, aburrimento o cortesía; pues empiezan a volatilizarse bajo un delirio estético de la alteridad, que los hace independientes: “en perfecta autonomía de líneas, sin más coordinación que la de sus relaciones estéticas”⁷⁰, que se desligan de la identidad del sí mismo, puesto que sólo se remiten al ser amado: “hasta los monóculos... ahora, desligados de significar una costumbre idéntica para todos, se le

⁶⁶ CS, 360

⁶⁷ CS, 375

⁶⁸ CS, 415

⁶⁹ CS, 375

aparecían cada uno con su individualidad”.⁷¹ El monóculo del marqués de Forestelle era “una crispación dolorosa y constante”.⁷² El monóculo de Saint-Candé era “el centro de gravedad de un rostro”,⁷³ que, ceñido como el fuego de Saturno, se veía “preferido a las miradas más bonitas de mundo por jovencitas *snoobs* y depravadas, en las que despertaba ideas de artificiales delicias y de refinamientos de voluptuosidad”.⁷⁴

Cuando la alteridad se diluye en la autonomía de relaciones estéticas, entonces el “*Cogito* quebrado” – que sitúa al yo en el mundo fenoménico, para explicarlo e interpretarlo, como lo hizo Freud y la psicología social –, dando por consecuencia la transvaloración de todos los valores, tematizada por Nietzsche y Weber, resulta, en contrapartida, cada vez más desocializado, es decir, individualizado, debido a la desactivación ontológica de la alteridad del *Cogito*; que muestra, no una afirmación narcisista, ni un repliegue estoico sino, su pasividad, por contraposición a la experiencia pasada de la subvaloración del yo, cuando el *Cogito* se mostraba de acuerdo con experiencias inconexas, que de-potenciaban el sí mismo como fundamento. La fractura, la desactivación, del “*Cogito* quebrado” se debe al declive de la esfera pública, a la crisis del hombre público – la solidaridad recíproca debilitada por el silencio e indiferencia frente a los demás –, que conlleva a una distorsión y deterioro de la identidad social. Como si su símbolo, que podría ser Swann, “perteneciera a un mundo ultravioleta”⁷⁵ que recreara, por la evocación de una frase musical, que lo cegaba al mundo, como “una diosa protectora y confidente de su amor que, para poder llegar hasta él delante de todo el mundo y hablarle un poco aparte, se había endosado el disfraz de

⁷⁰ CS, 395

⁷¹ CS, 395

⁷² CS, 396

⁷³ CS, 396

⁷⁴ CS, 397

⁷⁵ CS, 420

esa apariencia sonora”.⁷⁶ “Ya no se sentía desterrado”⁷⁷ de sí mismo, se sentaba nuevamente en el trono de sí mismo, haciendo abstracción de la alteridad, que le había fracturado su existencia. Esta reconciliación consigo hacia olvidar las penas de antaño, cuando el yo se disgregaba en la alteridad de su amada. Rescatado del sufrimiento amoroso, la vida merecía vivirse, expresarse, por algo muy superior a ella, que era la sonoridad de la frase musical de Vinteuil. Las “seducciones de la íntima tristeza”⁷⁸ aquejaban ahora una catarsis por el arte musical, que se dejaba saborear en “su divina dulzura”.⁷⁹ El *Cogito* de ese yo de Swann ya no podría tampoco resolverse de forma reflexiva, pues requería ser codificado como sentimiento, sin resolución en razonamientos. La autonomía de las líneas del sentir permanecían atrapadas en una solución estética: eran como “ideas veladas por tinieblas desconocidas imposibles de penetrar por la inteligencia, pero perfectamente distintas unas de otras, desiguales en cuanto a valor y significación”.⁸⁰ Es decir, “sencillos valores que, para mayor comodidad de la inteligencia, ponía en lugar de esa entidad misteriosa”,⁸¹ pero que precipitan a la contemplación de “nuestra condición mortal”,⁸² haciéndonos pensar que “acaso la nada sea la única verdad y no exista nuestro ensueño”,⁸³ tal como sentencia el narrador de una manera concluyente, en sentido existencial.

Pero, al tomar de “rehenes esas divinas cautivas”,⁸⁴ que son las frases musicales, “la muerte con ellas parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable”.⁸⁵ Sólo la alteridad provocada por la frase musical – que brilla “unos momentos encima de

⁷⁶ CS, 420

⁷⁷ CS, 420

⁷⁸ CS, 421

⁷⁹ CS, 421

⁸⁰ CS, 421

⁸¹ CS, 422

⁸² CS, 423

⁸³ CS, 423

⁸⁴ CS, 423

⁸⁵ CS, 423

nuestro mundo”,⁸⁶ capturada desde el mundo divino de donde procede – nos hace traspasar el *Cogito* quebrado de la modernidad y nos arroja hasta su mismo origen, en su primer momento; cuando se lo identifica con la nada, la vigilia y el ensueño; para librarnos del sufrimiento, del amor y de la misma contingencia del mundo. Ese gesto cartesiano fue, en su primera enunciación, antes de constituirse en *rex extensa*, como la palabra inefable de una frase musical, descendiendo exaltada del cielo para hacer un recorrido de fracturas ya imposibles de remediar, pero recompuesto bajo “el sobrenatural prestigio, frágil y delicioso”,⁸⁷ pues “todas las cosas de la vida que tuvieron existencia tienden a renacer”,⁸⁸ como la muerte de innumerables deseos y sospechas reprimidos, que vuelven a aparecer, bajo nuevas formas, aun cuando enraizadas en nuevas diferencias y alejadas de su simple repetición. La identidad expresiva de la modernidad reciente ya no obedece a los viejos reclamos de la existencia; se siente liberada en suelo promisorio, con una nueva identidad: “cuando cambiamos y nos convertimos en un ser distinto, no podemos seguir obedeciendo a los sentimientos de nuestro yo interior”.⁸⁹

Marchamos por el mundo, apoyados en una estructura ósea siempre renovada, así nos agobie más el trasportarla, por el peso connatural de los años. Por eso “hay días montuosos, difíciles, y tardamos mucho en trepar por ellos; y hay otros cuesta abajo, por donde podemos bajar a toda marcha, cantando”.⁹⁰ Y al parecer, el más importante de los tiempos es el “Tiempo imaginario donde situamos algo más que un viaje único, muchos viajes simultáneos, y sin gran emoción, porque sabemos que son posibles – de ese Tiempo que se rehace tan bien que podemos pasarle en una ciudad cuando ya le hemos

⁸⁶ CS, 423

⁸⁷ CS, 425

⁸⁸ CS, 439

⁸⁹ CS, 454

⁹⁰ CS, 472

pasado en otra”.⁹¹ Esa estructura ósea siempre renovada de nuestra identidad - el idem del ipse - nos obliga a no buscar en la realidad los cuadros, las huellas, de la memoria (para reconstruir permanentemente las señas de identidad), a los cuales “siempre les faltaría ese encanto que tiene el recuerdo”,⁹² pues las huellas de la memoria son renovadas por nuestra imaginación y alimentadas por el trasegar de la experiencia en el tiempo. Cuando recordamos para reencontrar nuestra identidad lo hacemos porque somos por naturaleza nostálgicos, pues siempre echamos de menos un instante, un suspiro, un gesto, un camino, que “son tan fugitivos como los años.”⁹³

⁹¹ CS, 474

⁹² CS, 515

⁹³ CS, 516

3. POTENCIA DE LA EXPRESIÓN

“Andrée, avec une divination charmante, me laissa causer un instant avec les feuilles de l’arbuste. Je leur demandai des nouvelles des fleurs, ces fleurs de l’aubépine pareilles à de gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses”.

El tema central de “*A la sombra de las muchachas en flor*” es la nostalgia que producen los amores juveniles, pero que se solventa en el reencuentro de un tiempo que se proyecta hacia el futuro, pues el itinerario de la adoración sin condiciones de las jóvenes se sublima poéticamente, inscribiendo ese tiempo perdido realmente en el eje de la experiencia del tiempo reencontrado, y los sufrimientos del narrador más parecen los de un hombre adulto que los de un quinceañero. Las incongruencias e inseguridades del personaje juvenil se observan, por parte del narrador, con una cierta madurez en los trajines del amor. En cuanto a los análisis que se hacen del amor conservan la frescura de la indefinición de la juventud. Las jóvenes deportivas y burguesas se describen en un medio que quiere ser penetrado por el personaje, acrecentando su gracia por el tono de insaciabilidad con el que se las mira, para destacar su preferencia por aquella melancólica hija de un aristócrata arruinado. La banda de jovenzuelas se describe como un grupo informal de nombres y rostros, que se entrecruzan y multiplican como las flores en un jardín, del cual el personaje se decide a arrancar una para disponerla libremente. A la atracción sentimental por las jóvenes en flor se liga la educación en la literatura, la música y la pintura.

La convención básica que rige la novela es la concebir el amor de las jóvenes como la expresión más delicada de la sensualidad, ya que siempre conserva en el recuerdo el encanto de la pureza. El ritmo y la armonía esplendorosa de las muchachas en flor nos indican la dulzura del personaje, como si fuera un Dios decorado por un jardín con

flores. El amor reside donde hay flores y perfumes, no es cuestión de vejez cuando ya el deseo declina. Una aproximación analítica al tema de los amores juveniles tendría que delinear las restricciones propias al control y dominio de los placeres y apetitos, que sólo aparecen en flor, es decir, ni están maduros ni se acercan a finiquitar ya marchitos. Por ello el narrador no nos describe escenas de apetitos desenfrenados, pues el candor juvenil apenas está tanteando los placeres en los inicios de su inocencia. No obstante, a pesar de que el deseo, la apetencia natural, se depone frente al respeto que la preservación de la atracción impone, esos valores del honor y respeto de la inocencia, cuando se anteponen como barrera a la realización del amor en el placer, que no es más que una de sus formas, termina desbordándose en la música; que, con sus armonías, desarmonías y ritmos, nos transportan a otro mundo más alucinado que el mismo amor. La música, la pintura y la escritura no quedan suspendidas a la conservación del objetivo amoroso. Y con ello se va al centro de la identidad expresiva. Con razón se ha dicho que las vocaciones intelectuales van ligadas a la sublimación del placer en el arte: de ahí que el personaje termine frustrado en la realización de sus deseos juveniles para encontrar su realización personal en la escritura.

De otra parte, la mimesis parece desarrollarse gracias a un narrador ya situado en la edad adulta, que no cambia la propia personalidad del narrador al situarla en una época juvenil, y cuya sensualidad ya está acrisolada bajo la distancia del discurrir del tiempo. La oscilación del yo al nosotros, que hace el narrador, busca la identificación del lector en nombre de una comunidad de comunicación y lenguaje, tan propia del discurso filosófico, y logra cautivar al lector corriente en lo común que tiene con la identidad peculiar del poeta. A través de este recurso narrativo, el narrador suscita la perversidad del candor de la falta de madurez psicológica del personaje, que sólo saldrá a flote cuando se acompañe con el logro de su vocación de escritor. Es pues un deseo

imperioso el que el despegue y desarraigo de las experiencias de las muchachas en flor muestren el verdadero camino de la inocencia y pureza del poeta.

La amistad del poeta –que se mantiene por la abdicación del sí mismo- va emparentada con el amor, no como de una naturaleza más fuerte y de mayor entendimiento que el amor sino, como esa afectuosidad que alimenta la relación con los otros, que sensibiliza la atracción recíproca de la individualidad. Sólo así se explica la amistad que florece con Robert de Saint-Loup, que le descubre lo que el personaje guarda en su soledad y que no declinará con el descubrimiento de prácticas pervertidas, en su amigo. Sin embargo, el amor y la sensualidad por las muchachas no deben ser confundidos con la amistad, pues, aparte del interés erótico que diferencia la atracción, el deseo por las muchachas en flor está perneado por un código desconocido, que hay que descifrar, y por ello se vuelve más atractivo y atrayente. Porque el código está traspasado por el deseo, por el clamor de lo desconocido y la falta de correspondencia del amor, que reclama ser conocido por el amor que despliega el sujeto que desea. Le es pues indiferente al objeto amado la correspondencia con el deseo del sujeto amante. Así, los amores se muestran inabarcables e inalcanzables, trátase de Gilberte, Sternaria, Albertine, la Berma o la señora Guermantes. Precisamente, es esa imposibilidad de bondad en el amor, lo que exige al poeta, entre otros motivos, una búsqueda del tiempo perdido en la vocación artística, en la búsqueda de la identidad expresiva. Los errores de los sufrimientos por las amadas sólo se sufragarán –sólo serán tiempo recobrado y no simplemente perdido en el recuerdo- en el taller de pintura de Elstir, en los conciertos de Vinteuil y la propia escritura del poeta. Los códigos fracasados y embusteros de los amores juveniles terminarán siendo suplantados por los signos de la escritura.

Por su parte el enfoque sobre el problema de la identidad expresiva, en este segundo volumen, sigue siendo, básicamente, el mismo del primer volumen, aun cuando los

matices de la resolución siempre sean diferentes, en las secuencias narrativas. También se verá como aparece una referencia rápida a la identidad “idem”, aun cuando su concepción siga siendo narrativa en el sentido “ipse”. Al respecto, es conveniente tener presente que la alteridad es, también en Proust, constitutiva de la ipseidad, pues la crónica del sí mismo tiene que pasar por el momento del otro; pues por sí sólo no podría hacerlo, debido a la adscripción e inscripción en un mundo social, que le impele a considerarse a sí mismo como uno entre otros y como a sí mismo como otro. Sólo se sabe de sí mismo a través del testimonio de otros, que indican, en buena medida, quien se es. Por que incluso en el caso más extremo de pérdida de identidad y auto alineación del yo, sólo los otros pueden testificar la certeza de la identidad. Pero, además, el largo aprendizaje de los signos, símbolos y códigos de interpretación de sí mismo, que Ricoeur define como “el aprendizaje de la desilusión”, en Proust, nos indica que la ipseidad no obra en su inmediatez, en la conciencia de la percepción de condiciones inmediatas, sino que requiere de la comprensión significativa del mundo social, acorde con la diversidad de voces que interpretan bajo la multiplicidad de sus miradas. Nada es despreciable en la atonalidad de ese concierto de voces, que fragmentan la identidad expresiva, ni siquiera el dulce olor perfumado de las muchachas en flor, bajo el deseo de poseer su vida inaccesible.

3.1 LA EXPRESIVIDAD SUPLEMENTARIA Y SUPERPUESTA DEL ARTE Y EL AMOR

Que el marido de Odette fuera un nuevo Swann, “de modo que parecía otro hombre”,¹ no significa que se halla desdoblado su personalidad, sino que desempeña un nuevo rol:

¹ PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido*, 2. *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 2000, 10. En adelante se citará por la abreviación MF.

“una posición nueva ordena a la compañera que con él había de disfrutarla”.² Esta posición social no viene tampoco a imponérsele desde fuera, sino que es el fruto de su libre elección de acuerdo con la resolución de tramas, que la que la vida le ofrece, en su discurrir narrativo. Es una libre elección de Swann como lo había sido hacerse socio del Jockey Club, o la de optar por someterse a “los sucesivos estados por que pasaron los de su raza”³ (judía, como la madre de Proust, Jeanne Weil), pues hubiera podido negarse a hacer ese recorrido obligatorio, sin llegar a esa refinada cortesía que lo caracterizaba, como manifestación de una virtud no cultivada de manera “libre y flotante”.⁴ Es decir, que la identidad en su dimensión social, como combinación de roles de pertenencia y adscripción –jerarquizada, además – se juega en una elección que depende de las configuraciones particulares narrativas, que la sociedad ofrece - es decir, el imaginario colectivo. Hay una definición de roles sociales, que preceden e inciden como alternativas a escoger. Ello quiere decir que la alteridad es constitutiva de la identidad. La ipseidad de sí mismo implica la alteridad, en un grado tan íntimo que define aún “la permanente disponibilidad”⁵ del yo; y que se conservan en el ejercicio de las virtudes, pues incluso en una “actividad de distinto orden”⁶ se preserva el aliento inicial que lo conformó, como los artistas que desvían su virtuosismo en actividades de jardinería. Igual le acontece al doctor Cottard, un sabio ilustre, o mejor “farolón vulgar”, que ahora es el nuevo profesor Cottard, amigo de Swann, que no gusta de hablar de Nietzsche y de Wagner, y prefiere jugar a las cartas, aun cuando no por ello deja de llegar a ser “una celebridad europea”.⁷ La evolución de Cottard era como ponerse un “traje vuelto al

² MF, 10

³ MF, 10

⁴ MF, 10

⁵ MF, 10

⁶ MF, 11

⁷ MF, 12

revés”,⁸ pues mostraba, merced a las circunstancias que le proporciona la señora Cottard, “un carácter inverso”,⁹ es decir, no simplemente una inversión de la personalidad, ya marchita o atenuada, sino la asunción de un papel que no se correspondía con las virtudes primeras de ser un doctor vacilante, tímido y excesivamente amable. Ahora se muestra como un profesor en ciernes, en la consecución del Decanato, con su “aspecto glacial”¹⁰ – consejo caritativo de sus amistades –, en contra del espíritu alegre y festivo que supuestamente acostumbraba, pues ahora aspira a la impasibilidad del gesto y a la ceremonia, “sin que se moviera un solo músculo de su cara”.¹¹ Esta frialdad burguesa es la norma de sociabilidad, que impone el ritmo a los escaladores sociales, que les hace acercarse a los linajes aristocráticos; los cuales tienen influencia, poder y prestigio, y a veces una gran fortuna, y que están unidos, sobretodo, según el narrador, por la “consanguinidad del espíritu”,¹² por el discreto encanto de su descendencia frívola, tan contraria a la “jovialidad y la campechanía”.¹³ Tan saturada de gracias inveteradas que nos apabullan y asolan con “un repertorio tan completo de formas desusadas del lenguaje”¹⁴ – capaz de sorprender a los sencillos, a lo provincianos, aún estando bien enterados – como le acontece a la madre del narrador frente al embajador Norpois, otrora amigo de Napoleón y de su marido. Cuanta aflicción no se puede causar a un novel escritor, educado en ese ambiente mundanal, prosaico y precario, que se traza por objetivo desdejar los caminos trillados por la aristocracia, en la conducción de la diplomacia, para realizarse como artista, que se “llenaba de rabia al pensar que nunca tendría talento”,¹⁵ que veía lejano el día que “una góndola me llevará hasta el pie de Ticiano de les Frari o de los Carpaccios

⁸ MF, 12

⁹ MF, 12

¹⁰ MF, 13

¹¹ MF, 13

¹² MF, 15

¹³ MF, 16

de San Giorgio”,¹⁶ para contemplar desde su propia obra el asombro de lo inconcebible e indivisible en otras obras.

De la misma manera que al asistir a una obra de teatro, Fedra de la Berma, no era la simple distracción de un placer, sino la petición de una veracidad expresiva, “verdades pertenecientes a un mundo más real”¹⁷ que el de las propias vivencias, que tenían el sello de lo efímero, del incidente menudo de la existencia. Así, pues, a la percepción de la verdad de la existencia se antepone la verdad que proviene de la “divina belleza”,¹⁸ como “un altar constantemente encendido en el fondo”¹⁹ del alma, extraña a la serenidad del ambiente familiar. De esa forma, el concepto mismo de realidad, la cruda verdad de la vida, se reemplaza por el de verdad del arte, que arrasa con el alivio al sufrimiento y el atractivo de la perfección por la sabiduría, como “objeto único”²⁰ de verdad, que son desbordados por la compaginación de “la ardiente seguridad del que crea”²¹ y “la cruel inquietud del que busca”,²² y que es como el dejarse llevar por las “inflexiones de voz”²³ de una cantante de ópera, que penetra el cuerpo - para aislarnos de la grosera realidad-, que ata la intensidad de la atención y se fija para siempre en la memoria.

El artista crea una realidad que trasciende la cotidianidad, incluso en el sentido del repliegue de la intelectualidad aristocrática, al alejarse del “grosero vino de aquel entusiasmo popular”,²⁴ que acompaña la exaltación del éxito del artista, que no alteran los buenos ratos del cultivo de la literatura, en contravía también de la “inmovilidad

¹⁴ MF, 16

¹⁵ MF, 20

¹⁶ MF, 21

¹⁷ MF, 23

¹⁸ MF, 24

¹⁹ MF, 24

²⁰ MF, 25

²¹ MF, 27

²² MF, 27

²³ MF, 31

²⁴ MF, 33

fisonómica”²⁵ de los poderosos y de la vocinglería, emborronamiento y presunción de los intrigantes, que hurtan la gloria y el éxito de los auténticos artistas pues, muchas veces, sólo los conmueve la sacralidad virtuosa de la apetencia de la riqueza como “cosa envidiable”,²⁶ un simple “signo de inteligencia apenas declarado”,²⁷ de quienes cultivan el arte por sus valores bursátiles como si a estos les perteneciera “un mérito estético”.²⁸ A ellos lo mismo les da trabajar para una sociedad financiera que ilustrar un poema consagrado. La inteligencia artística promueve una expresividad de la identidad, que incluso puede inspirar desprecio – el género de inteligencia que el narrador se auto otorga y que producía el desprecio de su padre -, a los ojos del burgués impasible, cuya “perfecta indiferencia de sus músculos”²⁹ faciales es una seña inconfundible de identidad, tan visible en la “vulgaridad”³⁰ del “Tío Sam”. Si el arte se degrada a un simple valor bursátil es por que la expresividad de la identidad deja ser la externalización de vivencias para convertirse en un medio con arreglo a un fin instrumental. La objetivación en un fin instrumental desdice como resultado el acto de externalización de una vivencia. El significado simbólico de la expresión de la vivencia no reactualiza la vivencia originaria, sino que la somete a simples criterios de mercado. Al igual que el significado simbólico del amor debe interpretarse, según el narrador, como “una especie de *creación de una persona suplementaria* distinta a la que lleva en el mundo el mismo nombre”,³¹ es decir, que se corresponde con “el carácter profundamente subjetivo”³² del amor, que proyectamos desde nuestra interioridad a alguien que encontramos, como proyección de ese mundo interior, asimismo, el arte expresa una vivencia interior, que se objetiviza con un significado simbólico, diferente

²⁵ MF, 36

²⁶ MF, 37

²⁷ MF, 38

²⁸ MF, 38

²⁹ MF, 39

³⁰ MF, 41

al que corrientemente otros viven. El arte es como el amor: la expresión de un significado simbólico, que exterioriza las experiencias internas de la biografía individual. “Los lazos que nos unen a un ser se santifican cuando él se coloca en el mismo punto de vista que nosotros para juzgar alguno de nuestros defectos”.³³ Las ilusiones nuevas que sustituyen a las antiguas, en el camino de la desilusión, son tanto las convenciones religiosas y el retraimiento del mundo como las mismas relaciones amorosas, que, algunas veces, exigen la renuncia a la ambición mundana, para buscar marchar “en aras de una dicha puramente íntima”,³⁴ así fuese, por ejemplo, una mala boda en donde de contrapartida sea uno mirado como un “vago empíreo”,³⁵ es decir, un medio para otros fines. Y aún es posible que acompañado de esa “imagen ilusoria que lleva consigo una resolución nuestra”³⁶ – en el caso de Swann, su deseo de hacer aceptar, a la futura duquesa de Guermites, su mujer y su hija – sólo la muerte despierte del sueño y establezca hechos inapelables, pues “el trabajo de causalidad” termina imponiéndose para impedir la realización de nuestras ilusiones.

Es decir, que el juego de las causalidades y posibilidades sólo empieza a desbrozar las metas de la ilusión “cuando ya hemos dejado de desear y a veces de vivir”,³⁷ trátase del arte o del amor, pues el alma del poeta sólo es un fluido que depende de las vasijas del medio para alojarse; y puede dilatarse por las intrigas de la mediocridad y la indiferencia, en donde tan incierta es la filosofía que cree que “todo está predestinado al olvido”,³⁸ como su contraria que predice “la conservación de toda cosa”.³⁹

³¹ MF, 55 (subrayado mío)

³² MF, 55

³³ MF, 55

³⁴ MF, 57

³⁵ MF, 57

³⁶ MF, 58

³⁷ MF, 59

³⁸ MF, 66

³⁹ MF, 66

Sea como fuere, lo cierto es que Proust como Platón creen que, independientemente de las “proporciones de distracción y de presencia de ánimo, de olvido y de memoria que forman el alma humana”,⁴⁰ el hombre busca la inmortalidad. “La naturaleza mortal busca en lo posible existir siempre y ser inmortal. Y solamente puede conseguirlo con la procreación, porque siempre deja un ser nuevo en el lugar del viejo”,⁴¹ pues lo bello siempre es alumbrado por el deseo de suplantación de una persona distinta del creador: trátase de una obra de arte o de un amor, que nace igualmente de la interioridad subjetiva. La identidad del sí mismo busca la inmortalidad y por eso nunca es idéntica así misma, pues “constantemente se está renovando en un aspecto y destruyendo en otro”,⁴² desde su niñez hasta la vejez, en su cabello, su rostro, su cuerpo y también en su alma; pues siempre cambia sus “hábitos, costumbres, opiniones, deseos, placeres, penas, temores”⁴³ que nacen y perecen, en el fluir de la existencia. Y aún cuando parezca extraño, la identidad “ipse” también se manifiesta en el aspecto cognitivo, y no simplemente corporal y moral, pues los conocimientos necesitan ser “repassados”, para no ser relegados al olvido, sino conservados en el recuerdo “de suerte que parezca que es el mismo de antes”.⁴⁴

Es gracias, pues, a la conservación del recuerdo de la memoria voluntaria que la identidad cambiante se mantiene – en tanto que ipse del idem, es decir, en cuanto alteridad constitutiva de la ipseidad, debido a un reconocimiento de sí mismo, que tiene que pasar por el otro, como la identidad de Sócrates pasa por Alcibíades -, justamente, dice Proust, “no por ser completamente y siempre idéntico así mismo como lo divino”, como lo inmortal; que no es el porvenir de una ilusión profana, alojada en la conciencia desgraciada, que al replegarse sobre sí misma encuentra su refugio en los dioses sino,

⁴⁰ MF, 67

⁴¹ PLATÓN. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981, 587

⁴² *Ibid.*, 587

⁴³ *Ibid.*, 587

“por el hecho de que el ser que se va o ha envejecido deja de ser nuevo, similar a como él era”.⁴⁵

De esta manera, Proust y Platón asimilan el amor a la belleza, al remplazar el ámbito de poderes míticos arbitrarios por un ámbito de libertad, en la creación artística y el amor (que se realiza en la procreación, según Platón), como prolongaciones de la vida, que eternizan la identidad de sí mismo - si bien se somete al juego de la causalidad y la posibilidad -, que busca la expresión de la temporalidad en lo eterno, inmutable y universal del arte - y de la vida prolongada de la especie -, siempre que se dominen las contingencias de la vida y se conserven las metas de la ilusión, situándolas por encima de las fugacidades particulares, para encontrar lo imperecedero. Ello nos indica que si la identidad personal aqueja un proceso de individuación y particularidad a través del arte y el amor – obras de arte y rostros procreados e irrepetibles en su singularidad; y “lo que nosotros llamamos la expresión individual”,⁴⁶ que se experimenta cuando se está enamorado y “quiere creer en la realidad única del individuo”⁴⁷-, al moverse en un conjunto de posibilidades de vivencia, las formas culturales de vida y las diversas concepciones culturales también se individualizan, a través de los diversos periodos históricos; y es imposible dar un salto al vacío sin atender tareas urgentes. Pues una vez que se descubre que la vida comienza, como le acontece al personaje de Proust cuando se encuentra en el umbral de la vida, ya no se puede situar “aparte de las contingencias del Tiempo”,⁴⁸ como el poeta tampoco puede hacer abstracción de él en su propio quehacer, pues a veces el único recurso que le queda es “acelerar frenéticamente la marcha de las agujas”⁴⁹ del tiempo, pues está irremediamente instalado allí, como si

⁴⁴ Ibid., 587

⁴⁵ Ibid., 587

⁴⁶ MF, 136

⁴⁷ MF, 136

⁴⁸ MF, 72

⁴⁹ MF, 72

se avocara a un abismo, que le provoca el vértigo de su existencia pasajera, que finalmente soporta como condición de su ser finito. Esta conciencia de la individualidad y la historicidad es la que los hace sopesar y concebir su contingencia, no como surgiendo de un núcleo interior o divino sino, emanando del fluir de asuntos humanos, que se tejen en redes sociales, que hacen que sus anhelos vayan “enredándose unos a otros”,⁵⁰ en medio del gozo y la desesperación, que son los motores que impulsan los sentidos a percibir nuevas formas, sabores, sonidos y movimientos, que terminarán por modificar las penas, amores y temores; pero, que también los impelen a “reparar” sus conocimientos, bajo la mirada absorta de la contemplación del envejecimiento de sus propios rostros.

Si, según el personaje, Albertine se puede reducir a una silueta es porque “todo lo superpuesto a ella”⁵¹ es de su cosecha. Así, se idealiza la mujer amada de acuerdo con una imagen que vive en él, “embellecida con la aureola”⁵² que le presta, en medio de “la calma de una permanente tristeza”.⁵³ Esa imagen ha sido pues retocada por él, ha sido restaurada: pertenece a sus más remotos recuerdos. La elección que hace de su amada se corresponde con un tipo de mujer que está interiorizado como dolor y tristeza: por eso Albertine se parece a Gilberte; a pesar de que la semejanza prototípica ha ido evolucionando de acuerdo con las mujeres de que se va enamorando sucesivamente el personaje. Esa imagen es una proyección idealizada de su sensibilidad, que a lo mejor nunca llega a separarse de él. De esta manera el no conoce el secreto de la mujer prototípica, ni tampoco puede delinear claramente su rostro. Si lo logra, a lo mejor se libera de ella y de la “florida originalidad de la carne”.⁵⁴ Se desprendería intuitivamente

⁵⁰ MF, 80

⁵¹ MF, 532

⁵² MF, 248

⁵³ MF, 249

⁵⁴ MF, 575

de la radiación que representa “la triste y dolorosa universalidad de un esqueleto”.⁵⁵ Sería pues desprenderse de una entidad metafísica, que le oprime haciendo parte de imágenes barrocas de mundo.

El amor idealizado e inalcanzable no se logra captar en el deseo plenamente, en la juventud, pues las flores no se abren sino hasta la “hora del mediodía”;⁵⁶ ya que antes se presentan muy frágiles, “en la desnudez de sus suaves colores”⁵⁷ y son incapaces de desencadenar una catástrofe o provocar un castigo divino. La satisfacción de los deseos sólo aparece cuando la fuerza de la amada llegue a llenar el alma entera y eso es cuestión de artificios que por lo general van unidos al placer, que es el que hace brillar “el íntimo y misterioso esplendor” de los goces. Que no se logra tampoco por las mujeres que pasan fugazmente por la vida, que sólo producen placeres fragmentarios y fugitivos, que no cristalizan en el recuerdo. Por el contrario, los recuerdos imperecederos sólo basta que los suscite un motivo accidental para que provoquen la ansiedad de la belleza. Los signos del amor están cifrados, no en aquello sobre lo cual recae sino, en el arrebato que se desencadena en el sentimiento, que es parecido al “amor de algunos místicos a su Dios”. De tal suerte que la identidad tiene un componente vital en el amor, que se caracteriza “por el conjunto de signos en que solemos reconocer”⁵⁸ el sentimiento, que van desde el estado de júbilo de las palpitations del corazón hasta la cólera, que aflige por un motivo nimio. Con razón se ha dicho que se es por naturaleza histérico, ya que el estado amoroso desvía en diferentes direcciones, sin poder detenerse en la calma. De la misma manera que el

⁵⁵ MF, 575

⁵⁶ MF, 259

⁵⁷ MF, 259

⁵⁸ MF, 598

amor se puede dividir entre diferentes individualidades, según “la multiplicidad de aspectos de cada ser”.⁵⁹

Si ello es así, entonces, no es conveniente edificar la vida centrándose en el amor de una sola persona, pues las circunstancias fortuitas que nos acechan nos hacen prever que es mejor no “vivir prisioneros en la morada que labramos para ella”,⁶⁰ cuando le puede sobrevivir la muerte real o simbólica. En cualquier caso, el amor renace “cual si fuese espontáneo y salido únicamente de nosotros mismos”.⁶¹ Son “muy sabios esos filósofos que nos recomiendan que limitemos nuestros deseos”, pues no sólo se esfuma nuestra mujer amada sino los grupos de mujeres, que desaparecen como las sombras de las muchachas en flor, quienes se diluyen como “tesoros fugitivos del día, regalos del paseo”.

Es conveniente la limitación de los deseos amorosos por lo provechosa que resulta también, cuando no somos correspondidos, y concedemos a las distancias físicas el obrar del tiempo: para bien o para mal. Para que renazca el amor desde los escombros del menosprecio de la mujer amada, o desde cualquier lado de la relación, para que se apague la fuente de tristeza y ansiedad. También la indiferencia es un antídoto que, bien administrado, “afecta tan sólo hacia la persona amada”. Igualmente, el amor tiene que ser oportuno, pues no tiene el signo de la “felicidad tardía”,⁶² no llega cuando ya no se lo puede disfrutar; a menos que nuestro yo lo decida, reavivando en el recuerdo la imagen que lo alimentó; esa imagen siempre retocada de nuestra interioridad, que se proyecta también acompañada de un bien supremo, independientemente de que el objeto amoroso del deseo sea de cualquier naturaleza, aun cuando siempre impulsado por el arrebató místico.

⁵⁹ MF, 599

⁶⁰ MF, 257

⁶¹ MF, 266

⁶² MF, 251

De otra parte, la sobre valoración de la persona amada puede ser parte constitutiva del amor, pues puede haber un desequilibrio o asimetría en la relación amorosa y mantenerse por “la desproporción existente” entre uno y otro. Como le acontece al personaje de Proust, en su relación con Gilberte. Esta dialéctica del amor también se expresa entre el deseo de agradar y el sentimiento que se gesta con el ánimo de equivocar al otro, haciéndole creer que se le puede abandonar, para de esa manera buscar una mayor atracción. El amor así concebido tiene sus tretas sentimentales, en donde se cuenta con el engaño del otro, talvez porque en el juego de los sentimientos hay mucho deseo oculto, no-manifiesto. La novela lacrimógena de color rosa puede ser un modelo de actos fallidos, en el juego del engaño y del autoengaño. “El deseo de no agradar”,⁶³ de ser humildes para no mostrarse indispensables puede, por el contrario, alejar a los seres queridos. Por el contrario, podemos “hacerle creer que podemos pasarnos sin ella”,⁶⁴ para luego desbocarnos apasionadamente en su búsqueda.

Por lo mismo, si el amor corresponde a “*la creación de una persona suplementaria*”,⁶⁵ cuyas coincidencias con nosotros son “tan perfectas, cuando la realidad se repliega y va a aplicarse sobre lo que fue por tanto tiempo objeto de nuestras ilusiones”,⁶⁶ cuando las figuras superpuestas del amor ya no forman más que una; cuando “el pensamiento ni siquiera es capaz de reconstituir el estado anterior para confrontarle con el nuevo”,⁶⁷ cuando la figura de la amada evoca nuestros sueños y recuerdos; entonces aparecen como “follajes colocados, ceñidos y pintados alrededor de ella... toda una primavera de las que antaño no pudo gozar... la sonata de Vinteuil (que) le decía muchas cosas de aquellas bellezas que sintió tantas noches en el Bosque...”.⁶⁸ Lo mismo es decir que la

⁶³ MF, 198

⁶⁴ MF, 198

⁶⁵ MF, 55 (subrayado mío)

⁶⁶ MF, 139

⁶⁷ MF, 139

⁶⁸ MF, 134

música es interior a los recuerdos, pues lo que suscitan es la vivencia a la cual va asociada.

Es decir: con “*la creación de una persona suplementaria*” proyectamos en la persona amada nuestras más repetidas y profundas ilusiones, que nos someten, por la entrega al otro, al peligro de nuestro propio desgarramiento; pues es casi imposible reconstituir el contenido pleno y el auténtico impulso ligado a la creación de esa persona, incluso cuando la entrega amorosa llega a feliz término. No podemos diferenciar claramente la ilusión inicial de lo que se superpone en la persona suplementaria amada, ya que ni siquiera se puede discernir nítidamente el significado de la elección de nuestra amada, entresacado de un mundo social que nos atrae, pues nos hemos pegado a su voz interior y a su habla, casi sin condiciones, que sólo nos permite suspirar y evocar nuestros sueños y recuerdos, pero no nos permite reconstruir la ilusión que los fomentó, que ahora reaparecen reverdecidos como muchachas en flor, en la musicalidad de la fraseología interior a los recuerdos, acompañando tanto su vocinglería como sus silencios; y acompasando, también, las ausencias cotidianas momentáneas que nos hicieron sufrir, que son como pequeños relámpagos, que nos asombran cuando nos sentimos desprotegidos de la cobija del deseo.

Todos estos balbuceos románticos y sentimentales, que terminan anonadando y subyugando nuestra identidad, representan la captura de nuestra individualidad en una red de significaciones, que desnaturalizan todos nuestros actos: desde el comer, vestirse y desvestirse hasta el mismo sexo. La desnaturalización consiste en el vivir en función de una ilusión que se localiza en una persona suplementaria, que corta, o por lo menos trastoca, el sentido del mismo goce. La sexualidad, al separarse mayormente de la procreación, en la modernidad tardía, es un fenómeno de “privatización de la pasión”,⁶⁹

⁶⁹ GIDDENS.*Modernidad e identidad del yo*, Op.Cit., 207

que sirve de medio de realización individual e instrumento de expresión de la intimidad. La relación sexual queda, así, sin referentes sexuales propiamente tales, pues está teñida de antemano por la permanencia de la compulsión de la ilusión. Esta inadecuación, entre el sexo cifrado en el instinto básico y nuestra disposición síquica atravesada por la ilusión originaria, es la más clara manifestación del fracaso del romanticismo y el sentimentalismo, en cuanto rompen la ilusión del sueño, que quiere realizarse plenamente en el acto carnal, es decir, en la misma naturaleza instintiva. Por esta razón es que la identidad, al no realizarse en la sexualidad, ya que solamente le sirve de medio – pues no es un fin perverso, que destruya la identidad, como en la película “Carmen” de Vicente Aranda -, tiene otros caminos en la suplantación de la “persona suplementaria”, que podrían conducir a imágenes especulares narcisistas del propio yo, al rechazar la identidad en el amor, o al goce común que produce la identificación social con los líderes, que inherentemente llevan su propio desfase de frustración, cuando el carisma del líder se rutiniza (como es el caso del personaje de Proust en su relación con Bergotte, Vinteuil y Elstir).

El significado de la expresión “*la creación de una persona suplementaria*”, probablemente, también quiere denotar que el ser amado, que se le asemeja, es el verdadero espejo que define la identidad, después de haber fracasado el yo en las sucesivas identificaciones narcisistas de las imágenes especulares que lo rodean, empezando por la imagen de la madre, que provee el primer intento de introyección de la alteridad (como dramáticamente se describe en la primera novela). En el nacimiento del amor al parecer se libra una lucha a muerte por el reconocimiento de sí mismo, en donde el yo termina claudicando al entregarse al deseo del otro. El amor sería, así, un deseo insaciado, como lo vimos en Hegel, puesto que su falta de cumplimiento sexual se debe ante todo a la mediación del espíritu del otro, que pugna por imponer su propio

deseo. La noción de “persona suplementaria” podría permitir definir el amor como el deseo por lo que otro desea, independientemente de cual sea el lado que tenga el sujeto del amor, si el de amante o amado, o ambos a la vez. Ello quiere decir que la identidad de sí mismo es constituida por la alteridad del otro, en cuanto deseo que es deseado desde la exterioridad. El deseo está en mi persona – en el amor no hay calma: siempre hay un “nuevo punto de partida para más desear”-,⁷⁰ pero me es *ajeno* (desde cualquiera de los lados de la relación); no me pertenece, pues obedece a la creación de otro. El yo del enamorado no está en su propia morada, pues está habitado por el deseo de otro. Es un inmigrante que se siente en casa de otro. Y así, cuando el amor se trastoca en odio es porque se rechaza el goce del otro, que habitaba en nosotros, para encontrar el estado de tranquilidad, seguridad y pasividad de nuestras puras ilusiones, sin buscar su realización en el deseo de otros. Los celos, a su vez, vendrían a ser la desconfianza de que el deseo del otro, que abrigamos como amor, puede llegar a perderse, pues es muy volátil, ya que presentimos que no nos pertenece, en cuanto habita el ser de nuestra morada, para hacernos sentir extrañados, emigrantes en nuestra intimidad, es decir alienados en nuestra propia identidad.

Este camino errático de identificaciones sucesivas no encuentra su propia meta de libertad, porque la autenticidad y sinceridad de nuestra identidad se quiebra, por así decirlo, en la búsqueda de realizaciones efectivas que se muestran siempre, a la larga, fracasadas, en el jardín del amor. Por esto, tal vez, el personaje de Proust nunca logra la realización exitosa del amor y se sublima en la expresividad artística; que conlleva su propia creatividad expresiva en la cristalización de las vivencias, sueños y aspiraciones, más auténticas del autor, en su propia obra poética. Porque tal vez sólo en el arte se puede compaginar la creación de “personas” – la persona del poeta que se inventa así

⁷⁰ MF, 193

mismo y se narra, en el caso de Proust – y personajes con vivencias, pasando, sin las mediaciones de la otredad del deseo, alternativamente de la vivencia a la creación. En un sentido que merece explicitarse, se trata del acto de interpretar poéticamente una vivencia, a través de su expresividad, pero que de nuevo se reinterpreta como vivencia originaria, en un proceso de reactualización, que la internaliza, para comenzar de nuevo la modalidad de la expresión. En el fondo esta hermenéutica se localiza también en la práctica de las Ciencias Sociales, que aplican una doble hermenéutica al interpretar lo ya interpretado por los actores sociales. Lo que hace de diferente el artista o el poeta es interpretar sus propias vivencias, no sólo para orientarse en el mundo social sino, para expresar en otro lenguaje el contenido de sus propias vivencias, sin tratar de imponerlas a otros a través del diálogo o la persuasión sino, simplemente para situarlas en un medio comprensible y sensible a otros, que es el lenguaje expresivo. Pero es evidente que también allí el poeta reactualiza e internaliza lo que considera es el acceso privilegiado a su mundo vital, antes de someter el contenido expresado a la consideración de otros, valiéndose de la escritura y de otros medios adecuados. La escritura es precisamente el vehículo de comunicación casi exclusivo de la expresividad del lenguaje poético. Aún cuando algunos poetas se vean abocados al mutismo o al silencio, por que retienen para sí el fuego contenido de la expresividad poética; y algunas veces se vean impelidos a la locura o el suicidio, por que tal vez el fracaso de la ilusión de la expresividad se vea acompañado del amor desenfrenado sin correspondencia del público - y sus mercaderes - que lo lleva al exceso del delirio.

Mejor dicho: por que, tal vez, el diario competir, en la distribución desigual de oportunidades, cierra la posibilidad de ventajas personales a sensibilidades intemporales, que se mueven en un entorno vital que sólo les permite encontrar el sentido de su existencia en la externalización e internalización de significados

expresivos, que sólo se plasman como un tiempo perdido y recobrado en el recuerdo. Mejor aún: porque la ambición desmedida del poeta –el sueño divino de Hölderlin, que hace del hombre que reflexiona un mendigo - quiere abarcarlo todo con su mirada y pretende como Proust:

*“pintar todas las cosas en su sueño esencial,
un puente en la memoria, un arroyo de infancia,
la sombra de las olas sobre el tiempo, el torrente
rozando los ramajes cansados de la edad”*⁷¹

Si el amor es la superposición de dos personas suplementarias, que surgen alternativamente de la interioridad del otro, entonces los momentos de placer son “lo mismo que decía Leonardo de la pintura, *cosa mentale*”,⁷² que “lo mejor es no intentar comprender, puesto que en lo que tiene de inexorable y como de inesperado parecen regidos más bien por leyes mágicas que por leyes racionales”,⁷³ y cuando se refieren a situaciones de contrariedades, en donde no hay armonía de nuestras imágenes mentales con las de la amada, por que ella se obstina astutamente en ocultarlas, en esas situaciones, no hay soluciones felices, que sólo son pasajeras, pues siempre hay una “dolorosa y característica seducción”,⁷⁴ que emana de la persona amada, ya que las soluciones felices apenas lo parecen, pues el sentimiento venturoso sólo sirve para alojar nuevamente el sitio del dolor. Ocasionalmente aparecen los momentos fugaces del placer, en compañía de la amada, que son como un juego de luces y sombras – “un interior de templo asiático pintado por Rembrant”,⁷⁵ “un cuadro de Rubens colgado encima de la chimenea” –,⁷⁶ que se proyectan sobre espacios que se graban en las huellas de un individuo, conservándose en la memoria y desarrollándose en nosotros mismos, pues “parecen depender, como el universo necesario de Kant, de un acto de

⁷¹ EMMANUEL, PIERRE. *El poeta demente (Cantos a Hölderlin)*, Santander, Árgoma, 1996, 15

⁷² MF, 94

⁷³ MF, 94 - 95

⁷⁴ MF, 97

⁷⁵ MF, 101

libertad”:⁷⁷ como la universalidad y necesidad estricta del orden natural, que dependen de la constitución subjetiva a priori del conocimiento; que desplaza el valor intrínseco de las cosas a la capacidad judicativa. Que, además, puede ser mezclada absurdamente con “un sentimiento particular triste y voluptuoso”,⁷⁸ que es el presagio del desengaño, como le acontece a Swann, cuando desea la muerte de su amada, para hacerla a un lado, bajo el delirio de la “extrema decrepitud”⁷⁹ del yo, es decir, cuando entra la identidad en crisis. Como lo ha establecido Erikson, la crisis de identidad tiene un carácter psíquico y social⁸⁰, en la continuidad de cualidades observables de la persona, que corresponde a determinada imagen de mundo, que provoca estados mentales contradictorios, en donde el individuo no logra reconciliar discontinuidades y ambigüedades, que dependen de modelos paternos y comunitarios, en últimas referidos a su entrelazado con el proceso histórico. Los síntomas neuróticos y psicóticos de la crisis crean una confusión de identidad, que se remite a los primeros años de la vida, que originan el trastorno maligno del carácter, sólo superable en el proceso de maduración que abarca toda la vida. Ello en el plano puramente psicológico.

Pero, en el arte, vale decir en la identidad expresiva, a diferencia del amor, que se limita a atizar el fuego de figuras del pasado, a través de la superposición de imágenes, que se evocan en sueños y recuerdos, hay una producción de lo nuevo, que “difiere terriblemente de todo lo precedente”,⁸¹ ya que “lo que tenemos inmediatamente delante, impresionismo, disonancias rebuscadas, uso exclusivo de la gama china, cubismo y futurismo”,⁸² no se uniformizan con el legado del pasado, donde Víctor Hugo puede estar al lado de Molière, pero sin confundirse; pues siempre se entremezclan elementos

⁷⁶ MF, 143

⁷⁷ MF, 101

⁷⁸ MF, 105

⁷⁹ MF, 123

⁸⁰ ERIKSON, ERIK H. *Historia personal y circunstancia histórica*, Madrid, Alianza, 1978, 19-26

⁸¹ MF, 133

de azar, que denotan de manera diferente la identidad expresiva y hacen a la obra de arte inconfundible en su singularidad. Los grandes escritores son “cada uno un señor de un reino independiente y exclusivamente suyo”⁸³ que, sin embargo, expresan en sus obras la diferencia, por el resultado de su trabajo, “antes que (la) expresión de una diferencia radical de esencia entre las diversas personalidades”.⁸⁴

Según esta versión de la expresividad artística, la individuación de la identidad en el arte no proviene de cualidades geniales, que equiparen a los poetas a los dioses – que son inmortales, únicos e irrepetibles –, sino que participan de una característica común, en cuanto creadores, que manifiestan la misma identidad expresiva. Molière, Hugo, Flaubert y Saint-Simon son inconfundibles, pero en el fondo observan la misma identidad expresiva. La variedad de lo que logran expresar, la singularidad de sus obras, la “verdadera variedad”,⁸⁵ consiste en el acopio de una serie de elementos reales, pero inesperados, en la resonancia puramente formal de la variedad de otros, que hacen de la obra de arte algo singular e irrepetible, y vacío en su uniformidad cuando es simple imitación. Hay en los auténticos escritores entonaciones y acentos, gritos de alegría y murmullos de melancolía, sonoridades acordes y cadencias supremas, que resuenan como el eco de un medio conocido “pero el genio, y aún un gran talento, proviene, más bien que de elementos intelectuales y de refinamientos sociales superiores a los ajenos, de la facultad de trasponerlos y transformarlos... y ocurre igualmente que los productores de obras geniales no son aquellos seres que viven en el más delicado ambiente... la más extensa de las culturas, sino aquellos capaces de cesar bruscamente de vivir para sí

⁸² MF, 132

⁸³ MF, 154

⁸⁴ MF, 154

⁸⁵ MF, 156

mismos... el genio consiste en la potencia de reflexión y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado”.⁸⁶

Si no hay, como dice el narrador, “una diferencia radical de esencia”⁸⁷ en las diversas manifestaciones de la identidad expresiva, y en las obras de los creadores, es porque el lenguaje es completamente figurativo, en la medida en que es la fuente de las fábulas, que se expresan de una manera ficcional y que, al hacerlo, arrastran la verdad a la paradoja de lo ficcional. Ya que si las narraciones están escritas en un lenguaje figurativo, entonces no deberíamos creer en lo que nos dicen. Por tanto, la expresividad del lenguaje figurativo no manifiesta el sentido de una vivencia - a la cual el poeta tiene un acceso privilegiado y decide comunicarlo - sino la ficcionalidad de un conjunto de vivencias, que emanan de su individualidad. Por esa razón, es que la indistinción que establece Proust entre el sueño y la vigilia procede de la indistinción entre ficción narrativa y verdad. Por lo mismo, la esencia identitaria del poeta sucumbe ante esta versión de su *Cogito*, que le impide postular contenidos de verdad acerca de su vida. Por ello, Proust no escribe una biografía sino una ficción de su vida personal, puesto que considera que aún el lenguaje de las biografías es completamente figurativo.

Así, la interioridad del artista cobra un carácter plenamente fenoménico, pues todo lo que nos relata, aún sea bajo la técnica espontánea de asociación de la memoria involuntaria, está previamente arreglado e interpretado y sólo obedece al fantasear de la imaginación, incluso cuando nos habla de causalidades y posibilidades, entre sentimientos y apetencias, como si se tratara de un acercamiento a priori de la experiencia - descrita en un lenguaje ficcional -, hecha por un sujeto que establece sus condiciones libre y autónomamente. Es como si Proust nos dijera: no existe ningún mundo objetivo o social; sólo existen interpretaciones realizadas desde la perspectiva

⁸⁶ MF, 160 -161

⁸⁷ MF, 154

de una vivencia íntima, que anula la distinción entre el sueño y la memoria, entre la ensoñación y el recuerdo. Tanto los hombres que nos han acompañado en nuestro trasegar por el mundo, como sus acciones, son simples ficciones de un sujeto, que también es ficcional. Los placeres y displaceres, a los cuales se ve abocado, son manifestaciones posteriores de un sujeto que, en su creatividad, los alimenta. Los recuerdos llevan el sello de la ficcionalidad, en la cual se sumía, al momento de producirse un hecho, y sufren una constante reelaboración de acuerdo con los cambios que se dan en la identidad expresiva; es decir, las sucesivas identificaciones por las que pasa. El yo que aparece constituyendo el mundo también corre la misma suerte: es posible que no sea más que una simple invención del lenguaje ficcional. Como se pueden crear tantos yos cuantos la imaginación lo permita, entonces la individualidad y singularidad del poeta es multiplicidad de sujetos que pugnan entre sí, en la interioridad que quiere encontrar sus cauces de expresión. La subjetividad y la intersubjetividad se dan en el medio del lenguaje. El lenguaje preexiste al sujeto. El lenguaje estructurado lingüísticamente y compartido por la comunidad lingüística, a través de la competencia del habla, es constitutivo del mundo vital que le precede, como sujeto de comunicación y acción; y que le provee de un contexto de significados implícitos, que son transformados radicalmente por la imaginación poética.

Al mismo tiempo, el mundo vital entendido a través del lenguaje establece conexiones con sus depositarios – a propósito, dice Proust que, en los actos de habla “no somos nosotros los que hablamos”,⁸⁸ pues, al no estar solos, “somos hechura de los extraños”,⁸⁹ quienes moldean nuestro yo, sin dejar de ser, por lo mismo, el “yo, tan diferente de ellos”-,⁹⁰ que son los sujetos hablantes a los cuales se dirige el poeta – aún en los casos del más patético repliegue sobre sí mismos -, para sugerir nuevas

⁸⁸ MF, 590

⁸⁹ MF, 590

composiciones y nuevas variaciones gramaticales, más allá de su utilización meramente pragmática y de su funcionalidad racional.

Igualmente las descripciones y redescrpciones son adecuadas a las interpretaciones y vivencias de una comunidad de comunicación, a la cual se dirige el poeta para modificar la interpretación y comprensión del uso corriente del lenguaje compartido, e invitar a los oyentes a fantasear por un mundo de ilusiones, sueños, recuerdos, transparencias y trasgresiones no acostumbradas y consagradas por la tradición cultural. Y finalmente, el lenguaje ficcional también preexiste al poeta, en el cúmulo de metáforas, imágenes, relatos y creaciones, que no hacen parte de la precomprensión ontológica del mundo circundante, que nos es familiar, a diversos niveles de comprensión, pero que el lenguaje poético sólo toma como referente, para establecer su distancia significativa y crear su propia comprensión de mundo, mejor dicho, su propia fragmentación comprensiva e intuitiva de mundo, valiéndose de los medios del lenguaje expresivo.

Hay pues una relación implícita entre el modelo expresivo - y narrativo- y la concepción trascendental de desvelamiento, que se muestra como ejercicio de escritura. De esta relación, nos parece, fue conciente Proust cuando se propuso interpretar sus vivencias – por ejemplo, los desplazamientos de las muchachas en flor por las playas de Balbec – como experiencias subjetivas de una estructura simbólica y poética, que se reinterpretan con una gramática igualada a su propia concepción estética y poética. Así, la expresividad deja de ser una subjetividad subyacente, para convertirse en auto representación de su propia autenticidad, que abre mundos desde los códigos de interpretación acordados, las estrategias creativas de resolución de tramas y la definición de personajes; que, asimismo, nos proporcionan nuevas señales y nuevas

⁹⁰ MF, 590

pautas de significación, que son a la vez las señales de la identidad del poeta, plasmada en contenidos semánticos expresivos.

3.2 LA VERACIDAD EXPRESIVA Y LA RECTITUD MORAL

Fruto de esta concepción de la identidad expresiva del poeta es la consideración de los significados simbólicos - y el sentido propio- como diferentes, independientes y distanciados de la figuración expresiva y la comunicación a la que pretende, dependiendo, no tanto de la vivencia subjetiva – pues cualquiera puede experimentar una rara sensación en la degustación de la magdalena y enternecerse estremecido a la vista de muchachas en flor - como del refinamiento y originalidad del lenguaje sobre el cual se erigen las imágenes gramaticales.

Tanto los personajes, como las tramas, son descritos y develados a la luz de lenguajes particulares – cuyos trazos se individualiza, como los rasgos faciales y corporales de las muchachas en flor – que, sin embargo, son candidatos a la universalidad de la comprensión del lenguaje poético predominante, que, no lo olvidemos, siempre deja tópicos en desuso y desgasta metáforas consagradas. La universalidad y singularidad de los lenguajes poéticos siempre se asimilan de manera personal, pero tienen la condición de estar abiertos al horizonte de toda gramática reconstructiva – aun cuando pueden albergar, en algunos poetas, un carácter hermético casi indescifrable – y a la espontaneidad creativa de la cotidianidad, de donde proviene la identidad expresiva y la alteridad del sí mismo, sin que por ello nos dobleguemos a sus imperativos de inclusión lingüística.

Los mismos contenidos semánticos creados por la escritura de un poeta no son aceptados naturalmente, sin más, sino que se somete a examen la aspiración de autenticidad y sinceridad identitaria, en función del contexto en que se leen y la propia hermenéutica que elaboran de su historia personal los lectores. Además, es claro que el lenguaje poético no tiene pretensiones de validez y de verdad proposicional, pero los actos de habla expresivos van emparentados con pretensiones de sinceridad, veracidad y autenticidad; y promueven criterios de rectitud normativa, así sea, por lo menos, en el ámbito que hemos denominado una “*prospectiva perversa*”. A este respecto, es conveniente no confundir el modelo pragmático de los procesos de comunicación a través del lenguaje corriente con el modelo que proporciona pautas de análisis para establecer patrones estéticos. Además se requiere discernir lo específico del modelo expresivo de interpretación de las vivencias del artista - que nos indican una manera de entender la identidad de sucesivas identificaciones -, de la configuración de la forma de expresividad adecuada, distinción que nos parece es bien clara, en el caso de Proust, quien correlaciona su proyecto de identidad estética – diferente al estigma de sus probables preferencias sexuales, de su identidad real deteriorada - como la única forma de vida que merece vivirse, acompañándolo con criterios de obligación moral. Una moral regida por normas de veracidad, con exigencias de universalidad, casi próximas a la moral kantiana. Acorde con ciertos criterios de obligación moral es que Proust nos dice que “a menudo los grandes artistas, siendo malos, utilizan sus vicios para llegar a concebir la regla moral de todos los humanos. Y esos vicios (o tan sólo debilidades o ridiculeces) del ambiente en que viven... o sus propios defectos son los que fustigan generalmente los literatos en sus diatribas, sin alterar por eso su modo de vida o el mal tono que reina en su hogar”.⁹¹ Es decir que, si la humanidad es un fin en sí mismo, debe

⁹¹ MF, 165

haber una concordancia entre fines contrapuestos, de tal suerte que se supeditan los fines individuales, que observan los artistas en su comportamiento, a la regla moral en su universalidad, al momento de crear la ficción. Así, pues, la suprema condición limitativa de la libertad no puede derivarse de la experiencia; ni la universalidad de la experiencia milenaria de toda la humanidad sino de la razón pura y práctica⁹²; desde la cual, traspuesta literariamente, fustigan los literatos a sus personajes y con ellos a sus lectores, sin alterar por ello su propia voluntad racional y sus inclinaciones. Esa moralidad racional, que se expresa poéticamente, también lleva a colocar prioritariamente de manera imperativa el “ser mismo”⁹³ del que sufre, cuando se está “delante del dolor ajeno”.⁹⁴ La exigencia de universalidad de la moralidad toca los confines de la discusión argumentativa, al punto que el “valor universal del espíritu”⁹⁵ nos empuja a encontrar pensamientos fronterizos, “de modo que la sentencia final viene a ser obra de las personas que discutían”.⁹⁶ Hay pues una correlación de la conciencia moral y la acción comunicativa, donde se controvierten puntos de vista diferentes de acuerdo con condiciones de racionalidad y transparencia, que imponen el mejor argumento, sintetizado en la “*sentencia final*”, que expresa el acuerdo consensuado, a que se ha llegado. Con ello no queremos decir que la racionalidad comunicativa sea la tesis predominante en una ética discursiva, que se postularía desde el ángulo de un modelo expresivo, que, además, no se propone como valor primordial la moralidad como tema. Los grandes temas de la novelística de Proust siguen siendo los de la memoria, el tiempo y el recuerdo; así como las costumbres de la aristocracia y la burguesía, la técnica de relato, la frase, su relación con la pintura, los modelos posibles

⁹² PATIÑO ÁVILA, JESÚS ERNESTO. *Kant y las Ciencias Sociales*, Tunja, La rana y el águila, 1984, 50-51

⁹³ MF, 166

⁹⁴ MF, 166

⁹⁵ MF, 169

⁹⁶ MF, 169

de los cuadros de Elstir, los cuadernos y la veracidad del relato, las aproximaciones arquitectónicas de los entornos urbanos y los paisajes; y en fin: el amor, los celos, los signos del arte y las imágenes del pensamiento. Y el exclusivamente filosófico, que a nosotros nos preocupa y que denominamos con el término genérico de identidad, y específicamente la identidad expresiva. Todo menos una representación ficcional de la moral kantiana y ni siquiera remotamente una ética discursiva.

Sin embargo, sí se pueden localizar el temas específicos como la benevolencia, como componente imposible del amor, ya que para Proust la benevolencia no tiene un carácter de valor universal, pues la buena voluntad es característica de los “espíritus superiores”,⁹⁷ los hombres de genio o de talento, especie de aristocracia de la inteligencia, cuya bondad “tiene como corolario la incomprensión y la hostilidad de los mediocres”⁹⁸ de quienes se dice, que, en contra partida, valoran a los listos como no siéndolo tanto. “Los placeres de la inteligencia”⁹⁹ van ligados a la observación del bien individual, aún para los talentosos, que consideran mentecatos (tontos) a otros tantos inteligentes. Las “pocas verdades que el corazón puede ganar”, en una persona tan simple como la asistente Françoise, no se corresponden con un mundo amplio de ideas, pero sí con la claridad de la mirada, ligada a la bondad, aún cuando desconozca los conceptos humanos apropiados de la cultura. “Nuestros humildes hermanos, los campesinos”, tienen una superioridad enraizada en su sencillez, que los condena a compartir su simplicidad en la privación de la luz, aún cuando estén más cerca de algunas almas escogidas dentro de la mayoría de los cultos. Esa humildad y sencillez, clavada en la simplicidad, hace de ellos seres extraviados y dispersos, que no han podido salir de su minoría de edad, pero que tienen la condición fundamental del talento que es la bondad y la observación del bien: los cuales permitirían acceder al saber.

⁹⁷ MF, 178

⁹⁸ MF, 178

Lo anterior podría enlazar la moral cristiana con el universalismo moral y racional, pero también Bloch –judío asimilado en los ambientes parisinos –, quien tiene una actitud favorable a la relación del protagonista con Gilberte, muestra rasgos de bondad, que lo distinguen de los insensibles frente a la vida de los demás, diferente de quienes eran como ciertos especímenes impasibles de clases altas, que dan la espalda a los clamores del sentimiento.

En el mismo sentido de reclamo moral, Proust se refiere a la doble moral, tan natural en algunos, que demuestran comprensión, aprecio y ternura, casi hasta el lagrimeo, y que, sin embargo, cuando se les dan las espaldas exhiben cierta crueldad, a costa de otros, pero que son preferibles a los insensibles e impasibles. Con ello, lo que Proust quiere señalar, en el plano moral, es la falta de reciprocidad en la observación del bien, y en la estima que se siente como empatía hacia los otros, pues lo que se observa a menudo es la desigualdad, que sustituye la reciprocidad de lo insustituible: que es la bondad y sinceridad. La desigualdad no proviene en este caso de la debilidad de las personas sencillas sino del sufrimiento, que gustan ocasionar los hombres habituados a la crueldad.

La buena voluntad, es según Proust, “la servidora perseverante e inmutable de nuestras personalidades sucesivas”.¹⁰⁰ Es decir, que la esencia vital del hombre bueno se conserva, a pesar de las contingencias y sufrimientos, en el recorrido por el mundo y en los cambios de perspectivas, toda vez que aquejan el paso del tiempo por sucesivas identificaciones. La esencia idéntica de la moralidad, no obedece a ningún sustrato religioso de la subjetividad sino que, “se oculta en la sombra, desdeñada, incansablemente fiel”¹⁰¹, para alimentar con su fuego el quehacer y las preocupaciones diarias, independientemente de las variaciones sucesivas del yo y de las divagaciones y

⁹⁹ MF, 178

¹⁰⁰ MF, 545

múltiples vacilaciones, que se pasan por la imaginación, alentando los deseos, cuando nos sentamos en el vagón para cuando llegue la hora de emprender nuevos viajes, en la búsqueda de nuevos parajes y horizontes ilimitados. Podrán variar al vaivén de las estaciones climáticas las velas de nuestra embarcación, en la nave planetaria que habitamos, de acuerdo con el tono cambiante de nuestra sensibilidad e inteligencia, pero lo que no oscila y parece quedarse quieto, sin exponer ningún motivo, es la voluntad impostergable e imperecedera de hacer el bien, aún cuando aceche permanentemente la amenaza del cielo de las incertidumbres – cuando navegamos por “esos vastos cielos crudos y preñados de amontonadas amenazas dramáticas”-,¹⁰² a menos que una crisis de identidad profunda nos ahogue, en el espacio sideral de nuestras ilusiones, como un accidente que nos sobreviene “por el lado que menos esperábamos, de dentro, del corazón”.

3.3 LA IDENTIDAD EXPRESIVA Y LA PRETENSÓN DE VERDAD DE LA FILOSOFÍA Y LA SOCIOLOGÍA.

Ya hemos señalado algunos aspectos de la identidad expresiva del novelista, su concepción estética y de su imbricación de poesía y vida. Ahora se trata de precisar mayormente el contenido de la expresividad artística, en relación con algunas figuras y posturas filosóficas que se encuentran en su obra.

La precomprensión lingüística, que nos ofrece el mundo de lo dado, nos la presenta Proust como las impresiones que se despliegan, cuando el poeta se sume en los recuerdos de su memoria involuntaria y voluntaria. La frescura de esas impresiones se debe a “la sensación que nos velan fuerzas enormes en el seno de la naturaleza y de la

¹⁰¹ MF, 545

¹⁰² MF, 269

vida”,¹⁰³ hasta el punto de que podríamos reencarnar en un pez, o en un águila que se pasea oronda en la tempestad, según el autor. El colorido y las sensaciones, que en general tenemos, provienen no de manera caprichosa sino del orden de “necesidad y vida”,¹⁰⁴ a la manera que va cambiando de color el cielo, mientras uno pega los ojos al cristal. No se trata de la causalidad natural que nos determina, sino de un mundo de vida anterior a ella, que reposa en la memoria, como condición de la precomprensión ligüística y poética de lo pensado e imaginado, que recompone “los fragmentos intermitentes y opuestos”¹⁰⁵ de los cuadros mentales, que en conjunto y de manera continua se reconstituyen en nuestra interpretación; y que hacen fluir la “hermosa aurora escarlata y versátil”,¹⁰⁶ y las florcillas domésticas de los caprichos de un pintor. De tal suerte que una catedral con torre rectangular del arte carolingio puede expresarse como una completamente circular, un hombre piadoso como un Charlus desaforado por sus perversidades; la limpieza extraordinaria del aire puede reflejarse en las aguas turbias, o en “la dureza y brillo de la piedra”. Todo ello con el pincel que ejecuta sensaciones particulares deliciosas, que seducen al artista por su gracia, “como si el pintor no hubiese tenido otro papel que descubrirla y observarla”,¹⁰⁷ puesto que se encuentra en la precomprensión ligüística de lo dado de acuerdo con sus vivencias, que se contienen en el mundo de la vida y que el artista se obstina en trasponer, con un significado simbólico, que participa de una semántica original, llevando el sello de lo auténtico. Nos equivocáramos si intentáramos creer en los hechos ya que sólo existen signos a expresar. Nos representamos las cosas “con arreglo al orden de nuestras percepciones”,¹⁰⁸ que es lo que efectivamente hace el pintor, quien no establece un

¹⁰³ MF, 280

¹⁰⁴ MF, 281

¹⁰⁵ MF, 281

¹⁰⁶ MF, 281

¹⁰⁷ MF, 518

¹⁰⁸ MF, 279

orden de acuerdo con relaciones causales sino con percepciones artísticas espontáneas, sumiéndose en la desesperación cuando no se logra expresar la “franja de cielo rosa”,¹⁰⁹ “los fragmentos intermitentes”¹¹⁰ de la aurora escarlata: que podrían llegar a componer un cuadro; al igual que la visión de una moza, que se capta relampagueante, cuando se encamina “hacia la estación con su cántaro de leche por el sendero iluminado”.¹¹¹ También desespera el no poder encontrar en la memoria “el lugar donde parecían haberse escapado”¹¹² los tres árboles de la entrada a un paseo cubierto, pues en ese momento la desesperación proviene de la duda de la existencia misma de las cosas, que imaginamos perdidas en el recuerdo. Allí el tiempo se convierte no en el tiempo que pierde el artista en bagatelas y banalidades de la vida, sino en el tiempo perdido que no encontramos en el recuerdo y que nos lleva a la duda de la existencia de tales cosas, y a la desesperación, y que requieren de un trabajo del pensamiento para replegarse sobre sí mismo, para dar expresión artística a lo que sólo procede como cosa pensada (fruto de la imaginación y del pensamiento sin correspondencia fenoménica con la realidad vivida). El esfuerzo de la búsqueda en la reconstitución de ese recuerdo, que a lo mejor no existe, hace figurar las cosas como situadas en un mundo que depende exclusivamente de nosotros y del cual sería “dable comenzar por fin la verdadera vida”,¹¹³ que nos impulsa a lanzarnos a los árboles en cuya “dirección interior”¹¹⁴ uno los ha visto, y que, a lo mejor, se encuentran aislados del paisaje que los rodeaba, cuya “objetivación en sueños”¹¹⁵ esconde un misterio detrás de las apariencias de un lugar fijo, que no se puede localizar. De esta manera, la realidad se trastoca en ficción que es necesario rescatar de la nada.

¹⁰⁹ MF, 281

¹¹⁰ MF, 281

¹¹¹ MF, 281

¹¹² MF, 359

¹¹³ MF, 360

¹¹⁴ MF, 360

Como se ve, la percepción está jalonada por el deseo, puesto que las condiciones de nuestra sensibilidad son las que hacen establecer las cualidades en el orden de las cosas, como si el deseo fuera el impulso vital de la percepción. Así, cuando la percepción de una muchacha va impulsada por el deseo, terminamos acordándole “cualidades de olor, de tacto y sabor”,¹¹⁶ que se empiezan a gozar anticipadamente sin necesidad del contacto físico, que sólo el “genio de síntesis, en que tanto sobresale el deseo”,¹¹⁷ puede reconstituir en el color de las mejillas, o en los pechos que deseamos al tacto, que son los que, en definitiva, le asignan al cuerpo deseado la “consistencia melosa”¹¹⁸ de las uvas y de las rosas, la cual se nos adhiere a los labios, al pasearnos por una rosaeda o una viña.

Pero, evidentemente, el motivo, que aparece como consecuencia del deseo, no está cifrado en la facultad de descubrir esencias en las cosas, sino que es el arte el que define la perduración de esas cualidades materiales, las cuales se hacen inmateriales en la realización de un cuadro, o de un poema, mientras que su sentido no es puramente sensual, puesto que su finalidad es la creación espiritual. De ahí que Proust afirme de su personaje que la fragilidad de su percepción residía en el deseo de escribir el gran libro de su vida, “cuyo remate es el único motivo de su existencia”.¹¹⁹ Mientras ese deseo no se realiza, lo hace permanecer “apegado a la sensación presente”,¹²⁰ que va unida tanto a la lejanía de los seres queridos, como a la cercanía de la mujer que nos roza al pasar, en la mesa de al lado, al ritmo del son del vals que penetra nuestro cuerpo, que nos inmoviliza como una “abeja adormecida”¹²¹ y que podría ser aplastada accidentalmente.

¹¹⁵ MF, 361

¹¹⁶ MF, 572

¹¹⁷ MF, 572

¹¹⁸ MF, 572

¹¹⁹ MF, 480

¹²⁰ MF, 480

¹²¹ MF, 480

Es gracias a esa embriaguez del espíritu atrapada en el signo del arte, que se nos convierte el mundo en apariencia y nos hace creyentes por unas horas del “fenomenalismo puro”¹²² de la filosofía de raigambre subjetiva, “el idealismo subjetivo”,¹²³ que nos hace pensar que todo “existe únicamente en función de nuestro sublime yo”.¹²⁴ Que aún cuando el amor por la verdad nos posea no quiere decir esto que no podamos subsistir, en esa recaída pasajera, fruto de la embriaguez de nuestro espíritu. Ese amor por la verdad lo podemos ubicar en un “lugar distinto”,¹²⁵ pues lo que nos preocupa es la sensación de vivir el presente - el tener un yo “satisfecho de la sensación que le concede el presente”¹²⁶ -, como si la satisfacción de ello bastara para alejarnos de cualquier interrogante, que no esté orientado exclusivamente a la realización de nuestra creatividad.

Tal apreciación nos remite a considerar la verdad, en sentido proposicional, como ubicada en un “lugar distinto”¹²⁷ al que le pertenece legítimamente, para reubicarlo en la veracidad expresiva, que se manifiesta también en el arte – y no solamente en la acción, tal cual ya lo dijimos. De esta manera, el arte cobra un sentido de verdad que absorbe en sus modalidades y manifestaciones todo lo que se pueda postular y expresar, aún en el mundo objetivo. El mundo proustiano es así un mundo también referido a la verdad proposicional en sentido negativo, puesto que se renuncia, en nombre del arte, a cualquier teorización de la verdad científica, en la misma medida que se renuncia a los enunciados y significados que tienen una pretensión de validez, en un orden de verdad postulado desde cualquier paradigma científico. De ello no se podría deducir que el arte es el lugar adecuado de las formulaciones científicas y filosóficas; tampoco lo es la

¹²² MF, 480

¹²³ MF, 480

¹²⁴ MF, 480

¹²⁵ MF, 481

¹²⁶ MF, 481

¹²⁷ MF, 481

búsqueda de la verdad como investigación que, finalmente, se expresaría en el medio del lenguaje artístico. Brevemente dicho: la búsqueda de la verdad no es el objetivo primordial de la “Recherche” de Proust, como ya lo hemos dicho, que como interpretación vendría a suplantar la interpretación corriente sobre la fábula del tiempo, que no estaría centrada ya en la apuesta sobre el tiempo, sino en la de la verdad, puesto que su exposición de la memoria se fundaría en el aprendizaje de signos. Esta interpretación desvirtúa el carácter mismo de la obra de arte, que no se propone descifrar el sentido de tablas sincrónicas de signos, sino simplemente describir y redescubrir las distintas configuraciones temporales, que marcan la singularidad de la aparición de una novela escrita, que nos habla de la historia de cómo ha sido escrita, a través del carácter descentrado de la obra de arte, en relación con la propia individualidad del artista. Pero, además, el amor a la verdad de que nos habla Proust no se corresponde con un proyecto filosófico de investigación, ya que a su tiempo ya ha quedado claro, a partir de Hegel principalmente, que la filosofía ha dejado de ser simple amor por la verdad, para convertirse en saber real, cuya exposición se da de manera proposicional y requiere justificación y validez.

Por esta razón es que, probablemente, Proust habla, a través de su personaje, “de filosofía con tono de gran indiferencia”,¹²⁸ de manera que el materialismo en ruinas, gracias a los descubrimientos científicos, es considerado por él como errático, en contravía del “idealismo subjetivo”,¹²⁹ al cual él se muestra proclive, pero sin pensar en la “inmortalidad de las almas”,¹³⁰ y cosas, por demás, curiosas, que no necesariamente encajan dentro de lo que se le suele achacar a Proust de agnosticismo cristiano. Por lo mismo, Elstir, el pintor, cree que el “alma tiende al ensueño”¹³¹ y que es necesario

¹²⁸ MF, 372

¹²⁹ MF, 480

¹³⁰ MF, 372

¹³¹ MF, 513

conocer bien “nuestros ensueños para que no nos duelan”.¹³² Es menester la separación de realidad y fantasía, de vida y ensueño, para no caer impunemente en un subjetivismo a ultranza, para evitar preventivamente caer en una especie de “apendicitis”.¹³³

Y en el plano de los fines personales de esta filosofía práctica, también es conveniente no sacrificar nuestra propia individualidad a la búsqueda de la perduración de la gloria, cuando no se es “ya más que polvo”,¹³⁴ pues la idea de gloria es “inseparable de la idea de la muerte”.¹³⁵ A lo mejor, probablemente, lo que piensa e imagina Proust es vivir la actualidad del presente, en un estilo de vida artística cifrada, sí, en la multiplicidad de los signos del arte, pero sin sacrificar la individualidad a los delirios esquizofrénicos de la fama y de la gloria, que tanto martirizan la identidad de algunos auténticos innovadores. Nuestra suposición es que de hecho lo que Proust vivió en la escritura de su novela –queremos decir, su personaje - fue la gloria sin fama, o mejor con una fama muy restringida al círculo de los expertos, por quienes el personaje espera ser descubierto. No vivió la constricción de la gloria inseparable de la muerte, bajo la melancolía orgullosa de la fama. Porque, a lo mejor, lo que buscaba Proust era que “la vida” no estuviese fuera de sí... sino “dentro”¹³⁶: que no le sobrevivieran “las fuerzas eternas de la naturaleza”¹³⁷ con sus “redondas rocas, el claro de luna, el cielo”,¹³⁸ que en un esplendoroso mar lo situaba como un “grano de polvo”,¹³⁹ que se esparcía desapareciendo consumido por la fuerza natural, como si ésta fuese una divinidad exaltada por la filosofía y la poesía romántica.

¹³² MF, 513

¹³³ MF, 513

¹³⁴ MF, 513

¹³⁵ MF, 513

¹³⁶ MF, 619

¹³⁷ MF, 619

¹³⁸ MF, 619

¹³⁹ MF, 619

Frente a esa naturaleza, que quiere ser trascendida por el arte y que, no obstante, se exalta frente a la existencia individual pasajera, se sobrepone el clamor del deseo, que rompe lo indestructible del orden natural, para hacer de la vida algo inmenso e infranqueable, que empequeñece el universo y que lo hace circular, no desde la visión de un lugar alejado de la galaxia, sino, desde un mundo descentrado, el cual, sin embargo, se centra en la propia configuración de la expresividad artística. En otros términos: el tiempo primordial de la creatividad artística envuelve todos los tiempos, y el yo absoluto del poeta se postula englobando todos los yos, sin desconocer la alteridad de la identidad del yo, que se reconstituye desde el sí mismo como otro, que, no por ello, se doblga en la expresión de su autenticidad.

Algunos aforismos nos ayudan a comprender la concepción filosófica de Proust, tal como la acabamos de bosquejar. Dice él: “tan maravillosa es en el género humano la frecuencias de virtudes idénticas para todos”¹⁴⁰(universalismo de la identidad ética), como maravillosa es la multiplicidad de defectos,¹⁴¹ que parecen particulares y característicos de la identidad de una persona, pero que resultan ser propios de la universalidad de la identidad personal. Toda persona tiene sus defectos propios y hay que aprender a convivir con ellos, si queremos seguir queriéndola. Al sopesar los defectos es conveniente equilibrarlos en bien de las cualidades que poseen. Algunos se deleitan escondiendo hábilmente lo que realmente piensan de vosotros, y por eso solamente hablan de “las cosas que puedan seros gratas”.¹⁴² Pero uno puede presentir que hay algunas otras cosas que callan, que permanecen agriándose en su interior, pues sienten tal placer en participar de lo vuestro, que prefieren fatigarse de nosotros antes que quedarse solos. “Los hay que nos molestan con su curiosidad exagerada”,¹⁴³ pero a

¹⁴⁰ MF, 388

¹⁴¹ MF, 388

¹⁴² MF, 389

¹⁴³ MF, 389

veces la molestia proviene de su pasmosa indiferencia y falta de curiosidad, que no les conmueve siquiera los grandes acontecimientos que les tocan directamente, pues no logran comprender el sentido de nuestros comentarios. Hay algunos otros que son lentos para contestar nuestras solicitudes, por que no les importa lo que concierne a nuestros intereses, aún cuando les toque de cerca. “Personas hay que consultan sus deseos y no los ajenos”¹⁴⁴ y por ello hablan sin pausa de cualquier cosa, porque sus motivaciones están centradas en sí mismos, ya que nunca han aprendido a escuchar, aún cuando se muestren muy contentos y con ganas de vernos. De la misma manera que son demasiado fogosos al hablar, pueden caer, sin ningún esfuerzo, en la inercia del mutismo. Muchas veces los más cercanos se obstinan en mostrar sus defectos, debido a la “complaciente obstinación” nuestra en negarnos a reconocer tales defectos, ya sea por ceguera propia o por que los otros nos creen ciegos. Todo hombre prudente debería callar sobre sí mismo, no “hablar nunca de sí mismo”,¹⁴⁵ pues la visión que tenemos de nosotros mismos no coincide nunca con la de los demás. Como, ciertamente, tenemos una visión desproporcionada de nosotros mismos, no deberíamos preocuparnos por irritar a los otros, pues siempre resultará nuestra propia opinión risible, “como esos canturreos de los falsos aficionados a la música”...¹⁴⁶ Es una mala costumbre, pues, hablar de sí mismos: donde se juntan “el placer de confesar y el de absolverse”.¹⁴⁷ Por eso, un hombre mal aseado habla de la ducha que le falta a los demás, o del olor que apesta a su alrededor; ve por todas partes esnobistas, mujeres casquivanas, maridos engañados, invertidos que él descubre fácilmente como invertido, pues cuando habla, siempre muestra lo que es: trátese de un vicio o de una profesión. Creemos a los demás

¹⁴⁴ MF, 390

¹⁴⁵ MF, 390

¹⁴⁶ MF, 391

¹⁴⁷ MF, 391

ciegos, cuando tratamos de engañarlos con nuestra propia imagen desdibujada. Nuestras perlas quieren pasar todas por buenas.

Todos estos aforismos apuntan a la definición de la identidad personal y le subyace una concepción filosófica, que considera la identidad, en cuanto referida a otros, en relación con lo que decimos y hacemos, cuando proyectamos nuestra individualidad, en concordancia con valores morales. En este tema de la identidad ética, más precisamente de las implicaciones éticas del relato de identidad, que se mueve en la interrelación entre describir y prescribir, se concibe la identidad narrativa y expresiva, en su intencionalidad ética, en cuanto orientada por una relación contradictoria de la ipseidad y de la mismidad, que termina resolviéndose a favor de la ipseidad. Pero, las descripciones y prescripciones narrativas y expresivas se postulan orientadas hacia una intencionalidad que corresponde a la “vida buena”, y a la posibilidad de crear instituciones justas.

El grupo de muchachas en flor ofrece un ejemplo de cómo la identidad no solamente se da en el sentido grupal de asociación de afinidades electivas sino, también, en la necesidad de cohesión e intimidad, que despliega todo miembro del grupo, al tomar conciencia de su pertenencia; “formando ‘grupo aparte’”,¹⁴⁸ lazos invisibles y armoniosos, que las interrelacionan en “un todo homogéneo”,¹⁴⁹ diferenciado de la sociedad, como una procesión que se desplaza en la multitud, cual si se tratara de “una misma sombra cálida”,¹⁵⁰ esparcida sobre el asfalto. Como si se tratara de una “pequeña tribu”,¹⁵¹ que se niega a la aceptación de los extraños, que se muestra impenetrable a la acogida de nuestra existencia, pues dispone de sus propias prescripciones normativas, las cuales no son ni pueden ser compartidas por nosotros, mostrando una cohesión

¹⁴⁸ MF, 453

¹⁴⁹ MF, 453

¹⁵⁰ MF, 453

¹⁵¹ MF, 453

intergrupala e intragrupal, que hace rebotar cualquier intruso. La identidad grupal la siente el personaje de la novela cual “inaccesible tierra inc6gnita a la que no llegaría”¹⁵² nunca. Porque su forma de sociabilidad es comunitaria, es decir, guarda unas relaciones afectivas no regidas por la impersonalidad de la prescripci6n 6tica.

Los criterios de diferenciaci6n social son tambi6n criterios de estratificaci6n, seg6n lo alude Proust constantemente en su obra, cuando describe los personajes seg6n los lazos de relaciones familiares, que los ligan entre s6, tr6tase de un hidalgo de una familia muy antigua, como el se6or y la se6ora Stermaria, que condiciona los comportamientos de su hija, a la vez que sus relaciones con la marquesa de Villeparisis, hasta tal punto que su orgullo familiar “los preservaba de toda simpatía humana”,¹⁵³ con una actitud distante, de “aspecto glacial, rudo, precipitado, puntilloso y de mala intenci6n”,¹⁵⁴ que es la característica social de la impasibilidad de la aristocracia y la burguesía. Esas “distancias sociales infinitas”,¹⁵⁵ que llevan el sello de la aristocracia, propias de un mundo social lejano del resto de la sociedad global, eran las que justamente quería franquear el personaje principal de la novela.

Por eso compara a los ricos con peces y moluscos extra6os y monstruosos – en la perspectiva de un vuelco social cimentado por la ilusi6n – que podrían ser devorados por los pobres, que los miran a trav6s de las vidrieras del acuario que los protege. La pregunta de Proust es saber, justamente, “si la pared de cristal protegerá por siempre el festín de esos animales maravillosos”.¹⁵⁶ Pues pueden ser devorados, con la misma avidez que se los mira, cuando penetren al acuario los pobres, en donde se atragantan los monstruos, con sus delicados manjares, desde su remota infancia, por el s6lo hecho

¹⁵² MF, 453

¹⁵³ MF, 311

¹⁵⁴ MF, 311

¹⁵⁵ MF, 318

¹⁵⁶ MF, 312-313

de vivir desde pequeños cultivándose, en la “agua dulce del barrio de Saint-Germain”,¹⁵⁷ simplemente, porque hacen parte de los Stermaria y de los Rochefoucauld. Tal cual lo hemos afirmado, el lado de Méséglise, para Proust, que simboliza la burguesía, no es el mismo lado de Guermantes, que simboliza la aristocracia, puesto que tienen visiones contrapuestas, a pesar de tener una alianza efectiva, en el plano político, que se remite a diferentes imaginarios históricos. Por ello la aristocracia es reticente a aceptar dentro de sus círculos a los burgueses, por el sólo hecho de ser ricos. Por el contrario, la burguesía no solamente se atrae los favores del pueblo, sino aún a los aristócratas arruinados. Quiere y envidia, a su vez, pues quiere pertenecer a las clases aristocráticas y desvalorizarlas, por eso también “esos dos sectores del mundo tienen el uno del otro una visión igualmente quimérica”.¹⁵⁸ Las magnificencias aristocráticas, por ejemplo, preservan la cautela de su invisibilidad. La intención de Proust es justamente la de mostrar desde dentro, la de hacer visibles, los vicios, usos y costumbres, no solamente de los salones aristocráticos, en donde se reúne el gran mundo sino, la vida oculta de la fauna del poder y del prestigio y el dinero.

La intencionalidad ética de la identidad social se percibe como un problema de grupos de pertenencia y adscripción, de estratos sociales y aún de clases. Por lo mismo, las muchachas en flor, como conjunto armonioso, son “incapaces de sentirse atraídas por ninguna belleza de orden intelectual o moral”,¹⁵⁹ ya que estos valores no son típicos de su inscripción burguesa, pues lo que allí importa es revestirse de “un carácter franco y seductor”,¹⁶⁰ que valora la vida buena en términos escuetos de “gracia, de agilidad y belleza física”,¹⁶¹ adoleciendo de una cultura intelectual, cuya carencia es muy propia,

¹⁵⁷ MF, 313

¹⁵⁸ MF, 340

¹⁵⁹ MF, 449

¹⁶⁰ MF, 449

¹⁶¹ MF, 449

según el narrador, de “la clase social a que pertenecían”.¹⁶² El concepto de clase social, en sí mismo contradictorio, sirve, también, a Proust, para describir las solidaridades, que se entretajan entre las componentes del grupo de las muchachas en flor, que se explica por el “interés de clase”¹⁶³ por el cual “los ricos se defienden unos a otros”.¹⁶⁴ Que también hace que su abuela defienda los encantos de la señora Villeparisis, frente al descrédito que le prestaba a su belleza la asistente Françoise, unida a la imparcialidad con que trasmitía los encargos procedentes de tal señora, que se trasmitían como si fueran citas textuales, sin deformarse, como hacia “Platón las de Sócrates o San Juan las de Jesús”.¹⁶⁵

Esta dialéctica del amo y el esclavo, donde predomina la obediencia antes que la rebeldía, la entiende Proust como la pertenencia a sectores sociales, que viven en pugna por su propio reconocimiento de acuerdo con cosmovisiones, que se expresan éticamente en valores discordantes. Asimismo, entiende Proust que los tipos humanos proceden de la definición de roles institucionalizados, en el marco de la acción, desde el punto de vista práctico, “porque estéticamente hablando, el número de tipos humanos es harto limitado”.¹⁶⁶ La solidaridad recíproca que se presenta en la sociedad facilita notoriamente el acercamiento a los otros, “como hacía Swann con los cuadros antiguos”.

3.4 LA INTERIORIDAD DE LA EXISTENCIA ESTÉTICA Y LAS MARCAS CORPORALES

¹⁶² MF, 449

¹⁶³ MF, 332

¹⁶⁴ MF, 332

¹⁶⁵ MF, 332

¹⁶⁶ MF, 317

Todas estas precisiones sociológicas sobre la identidad narrativa que nos hacen pensar en la dimensión social de la identidad, y en las ilusiones de la identidad como un concepto equívoco de la hermenéutica del sí mismo, y de la narratividad, a través del desplazamiento del problema desde la hermenéutica de la acción a la hermenéutica del sí mismo, que considera, además, al sujeto como una ilusión del *Cogito* quebrado, en el contexto del primado ontológico del otro sobre el sí, se resuelve al tenor del sentido de la evitación de la derivación solipsista del yo, es decir, de la constitución desde la alteridad de la ipseidad, en el medio del lenguaje expresivo, que proviene de la afirmación de la existencia estética.

Ello es posible a través de la confianza que nos comunica la novela – y en general toda la creatividad estética orientada al problema de la identidad personal – para poder narrar el hacer, poder reconocer inconfundiblemente los personajes de la narración y poder descubrir finalmente las cualidades de todo orden del sujeto que habla, se describe y redescubre así mismo. La literatura es justamente el medio que nos permite una comprensión verbalizada y articulada de todos los sentimientos, afectos, pasiones, motivos y razones de la acción humana, que nos permite una reinterpretación de la existencia, de la propia imagen y las concepciones de mundo.

Siempre al final de las estrategias argumentativas del relato de ficción encontraremos un sujeto lógico gramatical, al cual le atribuimos significados psicológicos, filosóficos y sociológicos, diferentes del modelo de predicación lingüística del mundo objetivo, el cual se refiere a predicados físicos. Podemos agrupar otro conjunto de predicados, que se refieren exclusivamente al mundo social, que, por su contenido, pertenecen a un mundo diferente a los otros dos mundos. El mundo del sujeto es el que alberga los predicados de la expresividad de un lenguaje verbalizado y articulado, cuyo contenido se refiere a intenciones y motivos, que se trasponen figurativamente a un lenguaje

ficcional. La estructura narrativa de nuestra propia identidad real también se interpreta en el marco de la acción de nuestro propio agente que somos nosotros, como constructores de las tramas de la vida. Ello no implica caer en una egología autoreferencial y autopoyética, puesto que el yo está referido a una dimensión temporal y espacial, que toma en cuenta la mismidad emanada de la ipseidad, en su relación de intersubjetividad, en el médium del lenguaje poético y común.

La concepción de la identidad en Proust no establece una continuidad fluida entre historia personal y ficción, que reduzca la poesía al entrecruzamiento de estas dos clases de narración, ya que la temporalidad de la novela obedece a su propio ritmo del recuerdo y establece sus propios signos de autenticidad, esquivando el auto relato de la biografía. “Nuestra vida es muy poco cronológica y entrevera tantos anacronismos en el sucederse de los días”.¹⁶⁷ Uno puede vivir las horas arquetípicas del dinosaurio del sentir reptílico de la existencia estética, en el ayer o el anteayer, que mañana ya no recordaremos. Pues la costumbre es el gran antídoto que todo lo debilita. La ley de la memoria nos gobierna para dejar de lado lo que no encaja en nuestra habituación permanente. La identidad expresiva no puede ser histórica porque la historia tiende a hacer un balance de todo lo acontecido para preservar algunos olvidos voluntarios. Si muchas veces la historia relega al olvido hechos cruciales es porque los testimonios se han apagado con la misma crueldad que los inspiró. En cambio la identidad narrativa y expresiva tiene una evidente incapacidad natural para recordar todo lo sucedido.

Según Proust, el yo narrativo y expresivo no se transforma en un ideal del yo, o en un inconsciente que fluye a todo momento, para constituir la identidad, sino en una especie de impersonal otro, en una tercera persona, en un “*lui*”, que no es ni yo ni nosotros, pero puede ser un “ellos”. La “mejor parte de nuestra memoria está fuera de

¹⁶⁷ MF, 266

nosotros”¹⁶⁸ - es decir, en la externalidad del poeta. Es una reserva del pasado que se refiere a “la brizna húmeda de lluvia”,¹⁶⁹ al olor de un cuarto o un perfume que nos penetra, para ocultarse en la interioridad del poeta, en la interioridad de la existencia estética, pero que aparece sorpresivamente en la memoria involuntaria, sin ningún requerimiento testimonial. La sensibilidad estética está precedida de las sensaciones olvidadas que nos hacen “sufrir de nuevo, porque ya no somos nosotros, sino él”¹⁷⁰ (“*lui*”). Ese “*lui*” es el aliento que impulsa los poetas a no ser indiferentes al recuerdo: a no dejar palidecer la memoria habitual que requiere encontrar ese sustrato infalible de su identidad expresiva.

Por esa característica de la sensibilidad estética es que “los datos reales de la vida no tienen valor para el artista”.¹⁷¹ Sirven solamente como ocasión para remitirlos al ello (“*lui*”) de la memoria involuntaria. Vale decir, a las sensaciones olvidadas, a las cuales debe casi todo la expresividad del poeta, quien no se declara deudor de la vida sino de las más profundas emociones perdidas en el tiempo. Por esa razón, el pintor Elstir sólo ve recobrar la primacía de la vida en sus retratos, después de haber visto recavar en diez retratos la imagen de su propia persona, que perdura en cuanto “fórmula de su inconsciente don artístico”.¹⁷² La vida no alberga su propia belleza: sólo cobra significación en el signo del arte. “El genio creador”¹⁷³ – la identidad expresiva del artista- idolatra las formas que le han favorecido, porque allí están plasmadas plásticamente las sensaciones originarias, que nos hacen sufrir y amar.

Los mismos rostros humanos son como caras yuxtapuestas de las impresiones sucesivas que nos provocaron. Nunca son idénticos así mismos, porque se colocan en las

¹⁶⁸ MF, 267

¹⁶⁹ MF, 267

¹⁷⁰ MF, 267

¹⁷¹ MF, 523

¹⁷² MF, 523

¹⁷³ MF, 524

sensaciones situadas en el eje del tiempo, que el artista se obstina en captar, llevándolas a una actualización intemporal. Así, pues, que identidad ipse es lo mismo que decir retrato de sucesivas identificaciones de imágenes y recuerdos perdurables, y yuxtapuestos.

Y uno es libre de moldear su propio rostro, su “fisonomía personal”,¹⁷⁴ como Odette puede inmortalizar su juventud, sin sujetarla a los caprichos de la carne, para encontrar “un rostro disperso, diario, informe y delicioso”.¹⁷⁵

Por su parte, el cuerpo de que somos conscientes no es más que el conjunto de sensaciones, que se forman en nosotros y que no podemos, en sus marcas identitarias, modificar fácilmente a voluntad (en la época de Proust se desconocían los avances de la biotecnología y de la cirugía estética corporal y facial) y cuya sintomatología, muy frecuentemente, nos engaña, pues requiere la asistencia de un especialista. El cuidado del cuerpo hace parte ciertamente del cuidado de la identidad de sí mismo, que reacciona extrañada cuando cambiamos del lugar del descanso nocturno, al punto que se puede llegar a sentir cierto espanto, en medio de la habituación a nuevos espacios, pues nos rompe las fórmulas que nos proyectan al porvenir de manera monótona, humilde y orgánica. Asimismo, los cambios corporales pueden llegar a un grado de senectud, en donde ya no hay más sorpresas, pues parecen “hojas muertas en los árboles de estío”, cuando se cae nuestro cabello, o se encanece, cuando aparece el gesto del soldado derrotado, o “la cara de lobo de mar”.¹⁷⁶ Esa plasticidad parece definitiva y sólo promueve la evocación de los muertos y “las ilusiones de la locura”¹⁷⁷: “la iluminación sucesiva y errante de las zonas en sombra de mi pasado”,¹⁷⁸ que aparecen en el sueño

¹⁷⁴ MF, 236

¹⁷⁵ MF, 236

¹⁷⁶ MF, 587

¹⁷⁷ MF, 485

¹⁷⁸ MF, 485

haciéndonos remontar los años pasados, como una fuerza ascensional comprimida en el recuerdo.

Sea como fuere, independientemente de los cambios de nuestra corporeidad, atravesamos diversos caminos de nuestra comunicación interior, “por todas esas imágenes sin salir de la misma persona”,¹⁷⁹ ya que la “cobertura de identidad”¹⁸⁰ (la identidad *idem*), la cual es la que en definitiva prevalece, en la permanente sincronización actualizada del presente, promueve momentos de estructuración sincrónica de las imágenes sucesivas que, retrospectivamente, se fueron sucediendo unas a otras: “una identidad que no tenía”¹⁸¹ (identidad *ipse*), como la que fue variando en la personalidad de Albertine; y que el personaje se obstinaba en “volver a ver”,¹⁸² porque lo que ahora encuentra es un “segundo amor”,¹⁸³ más acorde con su “realidad interior y puramente subjetiva”.¹⁸⁴ Es decir, con su existencia estética.

Antes que los cambios de las marcas corporales lo que importa al poeta es “la variabilidad de determinados estados de espíritu”,¹⁸⁵ que se acompañan “de creencias invisibles”,¹⁸⁶ las cuales dependen de nuestra facultad de pensar y de la sensibilidad. La identidad sustancial (*idem*) es de herencia psicológica y genética, pero, al igual que las señales particulares del rostro, está sujeta a la variabilidad de sucesivas identificaciones. Es lo que posee nuestra alma “por anticipado”,¹⁸⁷ “una naturaleza anterior al individuo mismo”.¹⁸⁸ Es la herencia genética que nos trasmite nuestra familia y que influye en nuestros dispositivos psicológicos, pero que vive y evoluciona de acuerdo con la influencia del medio, para fortificarla o hacer variar el sentido de su esencialidad. Son

¹⁷⁹ MF, 516

¹⁸⁰ MF, 516

¹⁸¹ MF, 516

¹⁸² MF, 517

¹⁸³ MF, 517

¹⁸⁴ MF, 517

¹⁸⁵ MF, 530

¹⁸⁶ MF, 530

¹⁸⁷ MF, 571

como la simiente de las “plantas mariposadas”, que a veces nos lleva a la tumba por la marca fuerte de la herencia, a la cual no podemos renunciar voluntariamente. Este presupuesto de lo congénito de la herencia familiar – que hoy provoca encendidos debates en la bioética y la biopolítica, un “bios” de la ética y la política, por lo general, reducido a mera corporeidad, que por lo mismo despierta muchas sospechas – es el que hace decir al personaje: “yo me acostumbré más adelante a convertirme yo mismo en distintos personajes”,¹⁸⁹ que fueron adaptándose a los estados de ánimo de las diversas Albertinas. Es decir, que la identidad ipse es no solamente un recurso narrativo y expresivo para cambiar a voluntad los personajes, de acuerdo con los caprichos de la gracia del pincel, sino, además, una característica de la identidad concebida como sucesivas identificaciones del poeta. La fuerza de la creencia juega un papel primordial para reorientar su propia individualidad, en concordancia con diversos fines éticos subjetivos, que pueden llevar al poeta, en las cuestiones del amor, a la exasperación, la melancolía o la voluptuosidad.

Todos estos presupuestos normativos son los que hacen, al parecer, coagular la identidad del poeta en una cierta peculiaridad, en una singularidad, que aparece dibujada en la obra con trazos perceptibles, directos o indirectos, “ese carácter peculiar de la dicha y de la belleza”,¹⁹⁰ que son siempre individuales y renacen en el poeta como “deseo de vivir”;¹⁹¹ como el aire que los hace respirar más profundamente, al recobrar la conciencia de su propia inventiva, que es el derrotero que han vislumbrado libremente, por encima de determinaciones familiares y congénitas. Esa impresión de frescura, que proporciona el descanso es la peculiaridad, que encarna el poeta, y no simplemente el tinte doloroso que se le suele acordar.

¹⁸⁸ MF, 571

¹⁸⁹ MF, 635

¹⁹⁰ MF, 282

¹⁹¹ MF, 282

A lo mejor, también, son los espacios que no penetra el ser amado, y que sólo se hacen accesibles a través de la voz del poeta, que se exteriorizan y que son equiparables al placer que se experimenta meditando en Florencia o en Venecia, que son la “expresión de excelsas verdades”,¹⁹² de una misma raigambre, presentes en el preludio de *Lohengrin*, la obertura de *Tannhauser* de Wagner, escuchado por la marquesa de Villeparisis, o los cuadros del Greco, contemplados por el padre del narrador. En fin, la descripción de caracteres de Dostoiewski, que gustan al mismo narrador.

Las señales de identidad y autenticidad del artista son como “florcillas domésticas”- firma de cuadros antiguos - que se coligen con los recuerdos “formando toda una nebulosa”. Son señales inconfundibles de la peculiaridad de la forma, del “rico conjunto decorativo que formaba el desfile magnífico de las vírgenes”, que se paseaban por Balbec provocando “la esperanza del placer”,¹⁹³ paseándose como cadenas de flores impulsadas por la gratitud del mar azul. A la espera de la fructificación de las carnes, bajo la mirada expectante de un jardinero, quien quería colarse “en medio de un bosquecillo de rosas”.¹⁹⁴ En donde el poeta no pierde el sabor de “los placeres de la inteligencia”,¹⁹⁵ porque el deseo más fuerte es “realizar la obra que acaso llevaba”¹⁹⁶ en sí. Dejando de lado los temores de la enfermedad y de la muerte para supeditarlos al deseo de escribir.

¹⁹² MF, 333

¹⁹³ MF, 570

¹⁹⁴ MF, 586

¹⁹⁵ MF, 471

¹⁹⁶ MF, 472

4. DE LA FRIALDAD A LO INCANJEABLE

La *Recherche* de Proust no es propiamente una novela sino una ficticia redescipción autobiográfica, que penetra siempre los ámbitos domésticos de un medio social artificial, que no representa la Francia democrática de hoy. El mundo de los Guermantes se ofrece como la etapa de la historia de un poeta, que todavía se comporta como un adolescente, descubriendo los refinamientos y los artificios de un mundo social que se le escapa. Con el cual no logra identificarse plenamente, puesto que se coloca de espaldas a la autenticidad y originalidad del artista; después de haberlo sentido como “un paisaje imaginario que me costaba trabajo representarme y que, por lo mismo, sentía mas deseos de descubrir, enclavado en medio de tierras y de caminos reales que de pronto se impregnarían de particularidades heráldicas”.¹ Pero que termina en una “actitud normal”,² que “tornaba posibles una amabilidad, una amistad que ya no me importaban”.³ Sin embargo, las quimeras que él descubre tienen la forma y el color de aquellas que están pintadas sobre los blasones (escudos de armas). Es decir, que detrás del esnobismo, el poder simbólico y la cursilería de la aristocracia se esconde una cierta poesía, que le mueve a proseguir su indagación literaria. “Mas allá del desencanto de los personajes, el autor encuentra una auténtica poesía”.⁴ Pues, según él, o mejor según el narrador, “a mi me importaba poco lo que fuese el ‘abolengo’ para el señor de Guermantes y para el de Beuserfeuil; lo único que yo buscaba en las conversaciones

¹ PROUST, MARCEL. *En busca del tiempo perdido.3.El mundo de Guermantes*. Madrid, Alianza, 2002, 17. En adelante se citará por la abreviación MG.

² MG, 467

³ MG, 467

que sobre este punto sostenían era un placer poético. Sin que ellos lo supiesen, me lo procuraban como lo hubieran hecho unos labriegos o unos marineros que hablasen de cultivos y de mareas”.⁵ Con lo cual quiere decir el narrador que hubiese podido escoger otro grupo social diferente al de la aristocracia y la burguesía, que le procurase un interés poético y no simplemente sociológico. La desvalorización del sentido sociológico e histórico de la Recherche se expone explícitamente así: “por lo demás, mi curiosidad histórica resultaba débil en comparación del placer estético”.⁶ Su decepción, su desencanto por la aristocracia proviene de la “impresión de vulgaridad ramplona”,⁷ que exhalan sus personajes, “de un cuerpo y de una inteligencia semejantes o inferiores a los de todas las personas a quienes conocía yo”.⁸ Efectivamente, “a todo lo largo de la Recherche, las más bellas emociones, las más importantes revelaciones artísticas tienen lugar a la orilla de grandes escenas mundanas, en lugares en donde no reina ni la inteligencia ni la verdad, sino la tontería y el embuste de las apariencias”.⁹ Pues la cultura más parece un artificio ornamental, vedado también a algunos medios aristocráticos, como la descendencia de los Courvoisier, negados para los refinamientos artísticos, pero altivos en lo común que tienen con los Guermantes: la frialdad aristocrática. Es esta frialdad y artificiosidad la que interesa desde el punto de vista psicológico a la pintura proustiana, desprovista de demostraciones de mecanismos sociales bien ensamblados, pero indisociable de una crítica del mundo de las apariencias nobiliarias. El recorrido narrativo va de diferentes recepciones, comidas, fiestas, introduciéndose en un universo que le parecía al protagonista inaccesible; pero que, sin embargo, pasa del mediocre salón de la señora de Villeparisis -advenediza, pintora y tía

⁴ LAGET, THIERRY. *Prefacio a: À la recherche du temps perdu, III, Le côté de Guermantes*, París, Gallimard, 2001, XI

⁵ MG, 663

⁶ MG, 671

⁷ MG, 659

⁸ MG, 659

de la duquesa de Guermantes, que se siente muy orgullosa de ello al hablar de “mi sobrina la duquesa de Guermantes”,¹⁰ que siempre ha “vivido en el campo”,¹¹ pero que se jacta, de manera cursi, de haber tenido “nociones un poco más serias que las de los demás niños del campo”,¹² debido a la influencia de Schlegel –, a las comidas refinadas de la duquesa y las recepciones deslumbrantes de la princesa. Sin perder, el narrador, el encanto de la risa y desdibujar sus recetas tomadas de Molière.¹³ Como por ejemplo, los revuelos solícitos de Saint-Loup como un caballo de carreras saltando obstáculos, para atender con gracia al protagonista, en un espacio que provoca “aplausos discretos” desde “el fondo de la sala”.¹⁴ O el retruécano de “Tarquino, el Soberbio”, rey de Roma, por “Taquino el Soberbio”, varón de Charlus¹⁵, para hacer alusión a la terquedad de éste, que hostiga y pincha.

El relato de Proust recurre al motivo de los recuerdos voluntarios, que son el tejemaneje de sus “quimeras”,¹⁶ ligándolos al sueño, que, según el narrador, le “basta una modificación introducida en nuestras costumbres para tornarlo poético”.¹⁷ Y requiere la identidad expresiva del soñar para describir bien la vida de los hombres, que se describe haciéndola “bañarse en el sueño en que se sumerge y que noche tras noche la rodea como península está cercada por el mar”.¹⁸ Esa atmósfera casi surrealista hace que se represente la narración “en tenues sombras sobre la pantalla de mi sueño, los diversos espectáculos que ese sueño me vedaba, pero a los que me hacía la ilusión de asistir”.¹⁹ En cuanto realización de deseos vedados o reprimidos por el super ego, los sueños

⁹ LAGET, *Prefacio*, Op. Cit., XIV

¹⁰ MG, 248

¹¹ MG, 343

¹² MG, 343

¹³ LAGET, *Prefacio*, Op. Cit., XXIII

¹⁴ MG, 514

¹⁵ MG, 579

¹⁶ MG, 104

¹⁷ MG, 104

¹⁸ MG, 104-105

¹⁹ MG, 105

afloran como un ingrediente de la poesía onírica, que se liga al recuerdo de la memoria ordinaria. Son deseos que sólo se realizan en sueños de escritura “conforme a la curva del adormecimiento, siguiendo otro camino que el que se ha recorrido despierto”.²⁰ En este contexto, propuesto por el narrador, es que se debe entender la descripción doméstica de la aristocracia, cuyo símbolo es la duquesa de Guermantes, “superior por el nacimiento y las riquezas”,²¹ con abuelos príncipes desde el año 647; y que por designio divino “ha querido en su bondad que poseyeses tú sola casi todas las acciones del canal de Suez y tres veces tanto de la Royal Dutch como Edmundo de Rothschild”.²² Es un linaje que se remonta por los genealogistas hasta el año 63. Pero lo que al narrador llama la atención, en su visión doméstica y acrítica de la aristocracia, son ante todo las maneras refinadas, que describe como un arte que le producen “un goce intelectual y desinteresado, un a modo de deleite de arte”.²³ Que él sitúa más allá de sí mismo, ambientado en los espacios de “los divanes de púrpura efectiva y simbólicamente hollados, semejantes a un camino suntuoso”.²⁴ Por donde se pasean orondos “jinetes esculpidos en un friso”,²⁵ despertando la simpatía del poeta cuando tiene “una individualidad particular para un zoólogo (caracterizada por cierta asexualidad)”,²⁶ con su angelical regocijo de impresiones fugitivas, que buscan “detener el movimiento de las horas en ese instante luminoso”²⁷ del arte. Desde esas rutas diamantinas la duquesa de Guermantes emerge de los recuerdos, como si fuera un sueño juvenil, “tocada con un sombrero de paja florido de acianos, y los que estos me evocaban no eran los soles de los años remotos... era el olor y el polvo del

²⁰ MG, 105

²¹ MG, 533

²² MG, 533

²³ MG, 517

²⁴ MG, 517

²⁵ MG, 517

²⁶ MG, 526

²⁷ MG, 526

crepúsculo”,²⁸ envuelto por una sonrisa “desdeñosa y vaga”,²⁹ aguijoneada por la punta de su sombrilla. Ante la cual quiere postrarse el narrador, aquejado por “el silencio de la soledad, semejante al de una hermosa noche”,³⁰ y que le desatan prejuicios de sobrevaloración e idealización, cuando la ve deambular a través de “su camino por el cielo a una distancia infinita”,³¹ dejando a su paso la polvareda de las fuerzas aristocráticas del Antiguo Régimen, con sus flatulencias de cortesía auténtica, que descubren “tesoros de sencillez hospitalaria”.³² Donde se cuele uno que otro “vulgar abejorro”,³³ haciendo piruetas para saludar “con una pesada desenvoltura que creía elegante”,³⁴ sin dejar “ni un átomo de encanto que extraer de este pariente de los Guermantes”³⁵ (el príncipe de Agrigento). Por el contrario, en el polo opuesto de la frialdad del gran mundo se experimenta la presencia de la duquesa de Guermantes, como si fuera “el género de alivio que se siente al leer a Kant cuando, después de la demostración más rigurosa del determinismo, se descubre que por cima del mundo de la necesidad hay el de la libertad”.³⁶ De esta manera, con esta metáfora descriptiva del comportamiento de la duquesa de Guermantes, se quiere dar a entender que el ámbito de la libertad pertenece a aquellos que se colocan en la cima de las jerarquías de los rangos aristocráticos y burgueses, que no están supeditados a la determinación en la coseidad, como el caso de la constante alegórica de la servidumbre representada en Françoise.

4.1 LOS DIFERENTES YOS SUCESIVOS A TRAVÉS DEL TIEMPO Y EL STATUS DE PRESTIGIO DE LOS PRIVILEGIADOS

²⁸ MG, 255

²⁹ MG, 255

³⁰ MG, 472

³¹ MG, 472

³² MG, 543

³³ MG, 540

³⁴ MG, 540

³⁵ MG, 540

³⁶ MG, 595

La identidad expresiva en Marcel Proust se desdobra a partir de las redescpciones del gran mundo postulando un tipo de identidad *ipse*, que algunas veces se mueve en contextos de pilatunas y desviaciones perversas, pero que constituyen la clave del “carácter general de algunas verdades”³⁷ – clave compartida, al parecer, por el propio autor, en la vida real – cuando afirma que: “es necesaria una gran vitalidad para mantener y hacer vivir intacto el ‘yo’ de hace algunas semanas. Su amigo, el pobre Alfredo, no lo ha olvidado. El lo ha reencontrado en la muerte y su heredero, el yo de hoy, ama a Alfredo, pero no lo ha conocido más que por los relatos del otro. Es una ternura de segunda mano”.³⁸ Quiere decir Proust que se debe distinguir entre diferentes yos, que cambian sucesivamente a través del tiempo, que basta unas semanas para que el yo cambie, y que éste se identifica en los auto-relatos, que se recuenta el mismo yo. Ante estos diferentes yos nos mostramos “tan sorprendidos y divertidos al enterarnos por nuestra memoria de lo que su nombre significó de original para el otro ser que hemos sido antaño”.³⁹ En el ejemplo, tomado de la correspondencia de Proust, la identidad *ipse* arrasa en su perversidad la identidad *idem* del autor. Y ello se postula como un presupuesto cobijado por una verdad de carácter general, que, sin embargo, sabemos no se traspone de manera mecánica, en el texto del relato, con sus implicaciones morales, ni en su teoría de la narratividad. Este aspecto de la identidad expresiva en Proust – la distinción entre yos sucesivos - ha sido destacado por Parfit, tal como lo hemos señalado ya, al hablar de la distinción en términos analíticos, aún cuando Parfit entiende la sucesión de la identidad como si se tratara de seres inmortales. Pero lo que sobresale, en el personaje-narrador, es una actitud moralizante de tipo asistemático y una concepción de la identidad *ipse*, que se recombina con la identidad

³⁷ PROUST. *Correspondance*, tomo XIV, Op.Cit., 358

³⁸ *Ibid.*, 358

idem. Efectivamente, lo que interesa al narrador es una “perfección interior”,⁴⁰ que él une al destino espiritual del pueblo francés, independientemente de la pertenencia o adscripción a los estratos privilegiados, ya que “las cualidades intelectuales y morales las poseen también, desde luego, los demás, y, si es menester primeramente atravesar lo que desagrada y lo que choca y lo que hace sonreír, no son menos preciosas”.⁴¹ Pero, según el narrador de Proust, lo que probablemente “sea cosa exclusivamente francesa, que lo que es hermoso a juicio de la equidad, lo que vale según el espíritu y el corazón sea primero encantador para los ojos, esté coloreado con gracia, cincelado con justeza, realice también en su materia y en su forma la perfección interior”.⁴² Al narrador, de otra parte, le repele la doble moral que exhiben algunos de sus personajes, como, por ejemplo, el señor de Guermantes, a quien se le tolera por parte de su esposa su infidelidad – contravalor moral aristocrático –, y a quien Proust retrata como “esclavo de las obligaciones más insignificantes”,⁴³ personificando “esa desviación peculiar de la vida de corte en tiempos de Luis XIV”,⁴⁴ desprovista de los escrúpulos de conciencia, en el plano de la moralidad y los afectos, que los reduce a “cuestiones de pura forma”.⁴⁵ Más allá de las apetencias del cuerpo, debe haber una búsqueda de la interioridad con prescripciones normativas, que se resaltan en una dimensión estética expresiva, que llama a desprenderse del orgullo nobiliario, en la dirección de una “auténtica humildad moral”⁴⁶ - acuciada por la “distinción espiritual”⁴⁷ -, al asimilar la gloria del artista a su comunión con Dios. Pero que “encuentra la creación bastante perfecta para pasarse sin

³⁹ MG, 484

⁴⁰ MG, 511

⁴¹ MG, 511

⁴² MG, 511

⁴³ MG, 545

⁴⁴ MG, 545

⁴⁵ MG, 545

⁴⁶ MG, 519

⁴⁷ MG, 518

creador”,⁴⁸ elevándose así mismo hacia el reino de la “libertad soberana”,⁴⁹ que correlaciona estética y moral, pues lo que interesa es ante todo “disolver el conglomerado de razonamientos que llamamos visión”⁵⁰ - apelando a la geometría del simbolismo expresivo -, en un proyecto de identidad que se plasma en el “sincero retorno a la raíz misma de la impresión” de Elstir. No es el caso de la identidad expresiva de Ingres – pintor clasicista de un estilo *Popier*, falso y ostentoso, continuado por la *Olimpia* de Manet, según el narrador: “ese cuadro que no me acaba de gustar”⁵¹ – sino de las escenas populares de lo que parece ser Georges Seurat, que también participa, según nuestra suposición, del “relámpago de una ilusión primera”.⁵² El impresionismo en pintura sería incuestionable en éste caso, a pesar de la errónea evaluación del cuadro de Manet .

Sea como fuere, lo cierto es que el retorno a las raíces mismas de la impresión, a los destellos originales de las primeras impresiones, provoca la expresión de la identidad, pudiendo ir acompañadas de una ausencia de reconocimiento de la obra, al ofrecerse “de una manera un tanto nueva”.⁵³ Cuando ello acontece la identidad expresiva del artista muestra “un individuo dotado de un género de *sentido* que no posee en su época la especie humana”.⁵⁴ “Es algo así como un primer individuo aislado de una especie que todavía no existe”.⁵⁵ La originalidad no reconocida de la identidad expresiva del narrador, por eso, se vuelca a las reminiscencias que ofrecen una avenida de árboles, la exaltación que en un momento provocó en el poniente los campanarios de Martinville, las flores en retoño de un soliloquio, ante unos espinos blancos, y, desde luego, el sabor de la magdalena, o la resonancia interior de las historias escuchadas en la casa de la

⁴⁸ MG, 518

⁴⁹ MG, 518

⁵⁰ MG, 524

⁵¹ MG, 647

⁵² MG, 524

⁵³ MG, 646

señora de Guermites; que, según el narrador, estaban “dotadas de una naturaleza social y no individual”,⁵⁶ que pugnaban, en cuanto impresiones relampagueantes e impacientes, por salir de la pluma del narrador.

Que esas reminiscencias tengan una “naturaleza social” no significa que la identidad expresiva, en Proust, no se contraponga a la identidad social, puesto que ese torrente de emociones que “se alza de nosotros mismos, emana de nuestras impresiones profundas”;⁵⁷ mientras que la identidad social nos llega de fuera, e intenta internalizar en el yo “el movimiento que agita a unas personas exteriores”,⁵⁸ va desprovista de alegría, de placer y exhala el semblante de la melancolía, que acompaña a tantos rostros mundanos. Desde el punto de vista estoico del narrador, es evidente que la vida de los creadores se forja en la interioridad y que las circunstancias de la identidad social, aún las más patéticas, no promueven, por sí solas, la originalidad que lleva el sello de las grandes obras, creadas casi siempre en medio de una aturdida soledad. Sin embargo, muchas veces, lo que parece impresión profunda y raíz enclavada en la memoria y el recuerdo individual, no es más que la expresión de una manera particular de captar el espíritu de los tiempos. “El poético dominio en que aquella altiva raza de Guermites”⁵⁹ vivía, marca el espíritu de una época ya pasada, donde surge victorioso un nuevo amanecer, que sólo deja tras de sí el recuerdo del pasado, en un tiempo que no se puede recobrar, puesto que representa “un paisaje imaginario”,⁶⁰ que no se puede recuperar, dado que estaba erigido sobre la base antidemocrática de la división estamental. Hoy ya se ha derrumbado, por fortuna, ese “torreón sin espesor, que no era más que una faja de luz anaranjada desde lo alto del cual el señor y su dama decidían de la vida y de la

⁵⁴ MG, 646

⁵⁵ MG, 646

⁵⁶ MG, 682-683

⁵⁷ MG, 677

⁵⁸ MG, 677

⁵⁹ MG, 16

muerte de sus vasallos”.⁶¹ Ya se ha erosionado, también, esa “tierra torrentosa en que la duquesa me enseñaba a pescar truchas y ha conocer el nombre de las flores”.⁶² Y el cielo esta vacío sin el resplandor de los racimos de violetas. Así parece que lo siente también el narrador de Proust, cuando dice que “esos años de mi primera infancia ya no están en mi, me son exteriores”,⁶³ pues, al parecer, con los grupos históricos pasa, según el narrador, como acontece con “las relaciones de amistad, de familia, no tienen nada de fijo”.⁶⁴ “Son tan eternamente móviles como el mar”.⁶⁵ El tiempo arrasa las infamias de los amigos, los dramas del divorcio y las separaciones, al igual que “tantas alianzas desechas en tampoco tiempo entre los pueblos”.⁶⁶ Por lo mismo, también se resquebraja “el carácter genérico de una clase”⁶⁷ aristocrática, que se obstina en desconocer a los rivales y hacer dichosos a algunos pocos, y sólo pervive “la huella inconsciente”⁶⁸ de su vocabulario y su gesticulación, pues su papel protagónico ha quedado desplazado por un poder simbólico y realmente compartido. De los nombres de la aristocracia sólo perdura “la simple tarjeta fotográfica de identidad”.⁶⁹ La identidad social de la aristocracia, en contravía de la identidad expresiva, en Proust, ha perdido incluso los matices relucientes de sus nombres – pues, al varón de Charlus lo asociamos con lo grotesco- bajo el desgaste del cambio permanente a que son arrastrados sus personajes, que terminan por borrar su propia identidad: “los nombres han perdido todo color como una peonza prismática que gira demasiado aprisa”.⁷⁰ Por mucho que el narrador quiera “suspender

⁶⁰ MG, 17

⁶¹ MG, 16

⁶² MG, 16

⁶³ MG, 16

⁶⁴ MG, 336

⁶⁵ MG, 336

⁶⁶ MG, 336

⁶⁷ MG, 535

⁶⁸ MG, 535

⁶⁹ MG, 14

⁷⁰ MG, 15

el movimiento perpetuo en que somos arrastrados”,⁷¹ pues le cautiva el “universo social”,⁷² que envuelve las damas y las hadas, los palacios y los castillos, los hoteles y los salones; que tienen como los bosques sus genios y como las aguas sus divinidades, impregnadas “de la espumosa humedad de los torrentes”.⁷³ Pero le atraen en cuanto motivos de narración, pues no siente hacia ellos ni siquiera un vago sentimiento de amistad, que pudiese estropear la soledad de la gloria del poeta, ya que él quiere que el “brillo de su nombre”⁷⁴ sólo se detenga en “la piedra de la sepultura”.⁷⁵ Pues concibe “la sordera del sueño eterno”⁷⁶ sin el acompañamiento inoportuno de los otros, en el goce de la gloria. Por eso es que el narrador le reprocha a Nietzsche su concepción de la amistad y el que haya “tenido el candor de atribuirle cierto valor intelectual y en consecuencia esquivarse a amistades a que la estimación intelectual no fuese unida”.⁷⁷ La amistad es, para el narrador, un “enternecimiento confuso”,⁷⁸ que se alberga en una individualidad ajena, buscando el calor que no se encuentra en sí mismo. Las otras personas son como sombras, “en que jamás podremos penetrar... una sombra en la que podemos alternativamente imaginarnos con tanta verosimilitud que brillan el odio como el amor”.⁷⁹ La mirada del otro no nos ofrece ninguna garantía de transparencia, pues puede ser engañosa; en especial las miradas de los aristócratas son correspondientes con sus modales, sus ademanes familiares, gracia y bondad, encerrando “en un esmalte azul igualmente regio gloriosas imágenes, la reliquia misteriosa, clara y superviviente de la mirada”.⁸⁰

⁷¹ MG, 15

⁷² MG, 13

⁷³ MG, 13

⁷⁴ MG, 407

⁷⁵ MG, 407

⁷⁶ MG, 407

⁷⁷ MG, 493

⁷⁸ MG, 493

⁷⁹ MG, 83

⁸⁰ MG, 163

En relación con la burguesía, la frialdad del gran mundo llega a unos puntos de coincidencia sorprendentes, ya que ella va a la saga de la aristocracia, en los modos, gestos y maneras, que se reclaman de una tradición premoderna. La sobreestimación de los comportamientos domésticos es igualmente parecida. “En las familias burguesas se ve a las veces nacer celillos si la hermana más pequeña se casa antes que la mayor. Parejamente, el mundo aristocrático, sobre todo el de los Courvoisier, pero también el de los Guermantes, reducía su grandeza nobiliaria a simples superioridades domésticas, en virtud de una puerilidad que había conocido yo primeramente (ése era para mí su único encanto) en los libros”.⁸¹ Proust suele contrastar esa superioridad doméstica con el desdén por el arte y los escritores de su preferencia. El gran mundo se muestra tímido frente al Louvre.⁸² Por eso dice, a través de su personaje Legradin – un escritor amigo, al igual que Bergotte-, en un tono sarcástico: “¡Ah, los aristócratas! ¡Cuánta culpa ha tenido el Terror en no cortarles el pescuezo ha todos ellos! No son mas que unos siniestros juerguistas, cuando no simplemente unos tétricos idiotas”.⁸³ Es obvio que se refiere con sentido burgués al periodo del Régimen del terror, durante la Revolución francesa.

De otra parte, en los gustos artísticos de la aristocracia sólo se consumen “golosinas manidas para paladares estragados de refinados catadores”.⁸⁴ No gustan, desde luego, de las narraciones sobre “la vida del pueblo”,⁸⁵ que puedan tener una intención democrático-liberal. Los burgueses son, a su vez, hombres de “*corazones ligeros*”.⁸⁶ “Ése es el vacío de la burguesía contemporánea”.⁸⁷ Sin embargo, hay algunas

⁸¹ MG, 660

⁸² MG, 660

⁸³ MG, 190

⁸⁴ MG, 191

⁸⁵ MG, 191

⁸⁶ MG, 190

⁸⁷ MG, 190

diferencias entre la “clase social”⁸⁸ aristocrática, a que pertenece Charlus, y la burguesía, “porque, a pesar de las particularidades individuales, aun había en aquella época entre cada hombre gomoso y rico de esta parte de aristocracia y cualquier hombre gomoso y rico del mundo de la Bolsa o de la alta industria, una diferencia marcadísima”.⁸⁹ Estas diferencias se resaltan, sobretudo, en relación con la afectación de humildad y paciencia, y la sonrisa amable de la buena educación aristocrática. La caridad con los desdichados también es una de sus características distintivas, ya que como fruto de su “bondad celestial”,⁹⁰ concede socorros en dinero, y hasta cuidados de enfermera, conservando siempre la distancia de su distinción. A pesar de que Proust se muestra conservador por boca de sus personajes, cuando afirma que “nada puede cambiarse de la antigüedad de la casta, y siempre habrá necesidad de petróleo”,⁹¹ poniéndose, así, del lado de los “grandes privilegios”⁹² heredados de “la administración francesa y la iglesia católica”.⁹³ Es decir, de las fuerzas espirituales y burocráticas del Antiguo Régimen. Pero, no por ello – o precisamente por ello-, dejan manifestar una cierta deshumanización egocéntrica, como el caso del duque de Guermantes, quien “no sentía el menor empacho en hablar de los achaques de su mujer y de los suyos a un moribundo, porque como los primeros le interesaban más, le parecían más importantes”.⁹⁴ Igualmente, las buenas maneras y la urbanidad aristocrática llevan también el sello de la distinción de clase, que se contrapone a un cierto ideal igualitario, pues “parece que en una sociedad igualitaria desaparecería la urbanidad, no, como se cree, porque faltase la educación, sino porque en los unos desaparecería la diferencia debida al prestigio que debe ser imaginario para ser eficaz, y, sobre todo, en los otros la

⁸⁸ MG, 45

⁸⁹ MG, 46

⁹⁰ MG, 534

⁹¹ MG, 534

⁹² MG, 534

⁹³ MG, 543

amabilidad que se prodiga y afina cuando que se siente que tiene para el que la recibe un valor infinito, que en un mundo fundado en la igualdad se reduciría súbitamente a nada como todo lo que no tuviera mas valor que el fiduciario”.⁹⁵ Es decir, que el estatus de prestigio se diferencia del status del poder y el dinero, y no es más que un elemento del imaginario colectivo, debido a la urbanidad y buenas maneras del gran mundo. *Un mundo fundado en la igualdad* es un ideal que, sin embargo, arroja el interrogante de si, a lo mejor, la jerarquización social también puede provenir del proceso de democratización: “¿No se iría jerarquizando secretamente una sociedad a medida que fuese de hecho más democrática?”.⁹⁶ De su parte, los grandes privilegios no son connaturales a la distribución desigual de la inteligencia y el talento, pues, por ejemplo, el mecenazgo no se compagina unívocamente con la comprensión del arte de los artistas protegidos. La señora Villeparisis tiene una inteligencia burguesa - “no hay inteligencia más burguesa”,⁹⁷ convertida posteriormente ella misma en duquesa de Guermantes – pero, a pesar de ello, su protegido “no ha podido nunca hacerle comprender lo que era un cuadro”.⁹⁸ A la inteligencia de la aristocracia y la burguesía Proust opone la aristocracia de la inteligencia – expresión no muy afortunada, pues la inteligencia no es un grupo homogéneo -, que es el semillero donde surge la identidad expresiva del artista. Ese semillero es como “los filones cuya rubiez vetean el jaspe y el ónice”,⁹⁹ que Proust le acuerda a lo reconocible de la distinción de los Guermantes. Efectivamente, el narrador parecía a los ojos de los Guermantes como “de otra raza”¹⁰⁰ y le profesaban una fe, no del todo sincera, debida a sus méritos intelectuales, que terminaban

⁹⁴ MG, 737

⁹⁵ MG, 567

⁹⁶ MG, 567

⁹⁷ MG, 628

⁹⁸ MG, 628

⁹⁹ MG, 547

¹⁰⁰ MG, 547

provocando “el desdén o el asombro”,¹⁰¹ en coexistencia con “la admiración y la envidia”.¹⁰² Cuando no mostrando su cursilería, como el caso de la duquesa viuda de Gallardón, de la descendencia de los Courvoisier, quien confundía a Aristóteles con Aristófanes.¹⁰³ Al parecer, el aspecto negativo de la intelectualidad de la aristocracia y la burguesía se puede esquematizar, según Proust, con una relación inversamente proporcional entre el coeficiente de inteligencia y el rango social. El coeficiente de inteligencia “iba descendiendo a medida que se elevaba el rango de la persona”,¹⁰⁴ según el criterio establecido en casa de la princesa Guermantes. Hasta tal punto era precisa esta proporcionalidad, que acercándose “al cero cuando se trataba de las principales testas coronadas, en cambio, cuanto más se descendía por debajo de ese nivel regio, más subía el coeficiente”.¹⁰⁵ No obstante, la duquesa de Guermantes, de manera individual, profesaba teorías que “ponían hasta tal punto por encima de todo la inteligencia y eran en política tan socialistas, que uno se preguntaba dónde se escondía en su palacio el genio encargado de asegurar la conservación de la vida aristocrática”.¹⁰⁶ Sin embargo, la inteligencia se supeditaba al “valor mundano, actual o futuro”,¹⁰⁷ pues, en verdad, lo que apreciaba era “el ingenio”.¹⁰⁸ Tal vez en estos ambientes sociales, donde no brilla la inteligencia sino el esnobismo – hay una “incompatibilidad absoluta entre el esnobismo y la inteligencia”¹⁰⁹ –, es donde se desfigura mayormente la necesidad de reconocimiento que tiene la aristocracia de la inteligencia, ya que allí sólo se encuentra la visualización permanente de las “muecas, espantosas imágenes”,¹¹⁰ que suplantán la imagen del rostro del artista. Por ello, dice Proust, que hay una divergencia

¹⁰¹ MG, 547

¹⁰² MG, 547

¹⁰³ MG, 558

¹⁰⁴ MG, 563-564

¹⁰⁵ MG, 564

¹⁰⁶ MG, 548

¹⁰⁷ MG, 563

¹⁰⁸ MG, 574

¹⁰⁹ MG. 645

entre la imagen que está dibujada por el sí mismo, o por los otros, mientras que en torno a ellos sólo aparece una “colección de fotografías”,¹¹¹ que los torpes habían tomado de sí mismos, en correspondencia con su recortada visibilidad social, es decir “habitualmente invisibles para ellos mismos”.¹¹² Parafraseando a Hegel, tal vez podríamos decir: a los ojos del atontado el artista le es su igual. Esta dinámica de la construcción de la identidad social obedece a “la imagen que los demás se forman de nuestros hechos y gestos (que) se parece tan poco a la que de ellos nos formamos nosotros mismos como se parece a un dibujo un calco mal hecho”.¹¹³ Ello explica por qué, muchas veces, lo que hemos olvidado haber dicho, o lo que jamás recordamos haber dicho, porque lo dijo otro, que se superpone a nuestra imagen del recuerdo, o porque imaginamos que lo dijo otro que se confunde con nuestra propia imagen, termine por “provocar a risa hasta en otro planeta”.¹¹⁴ En un análisis sobre la imaginación y el yo, Bernard Williams, después de haber afirmado que se puede “visualizar incluso lo no visto”,¹¹⁵ habiendo aclarado que “no podemos visualizar un árbol no visto; aún que podemos imaginarlo, y posiblemente por medio de la visualización”,¹¹⁶ como el caso ya mencionado de la avenida de árboles de Proust; y llega a la conclusión que podemos distinguir diferentes clases de representaciones visuales, en relación con uno mismo: cuando se visualiza algo mentalmente “sin que yo forme parte para nada del mundo visualizado”,¹¹⁷ cuando me imagino a mi mismo haciendo o viendo ciertas cosas y cuando visualizo mentalmente una figura que se equipara a mi mismo haciendo cosas. En el segundo caso - cuando un se imagina haciendo cosas -, agregamos nosotros, otra persona lo pudiera a

¹¹⁰ MG, 340

¹¹¹ MG, 340

¹¹² MG, 340

¹¹³ MG, 339

¹¹⁴ MG, 339

¹¹⁵ WILLIAMS, BERNARD. *Problemas del yo*, México, Dirección General de Publicaciones de la UNAM, 1986, 57

¹¹⁶ *Ibid.*, 51

¹¹⁷ *Ibid.*, 58

uno imaginar haciéndolas, desfigurando así la identidad. Todas estas posibilidades de la imaginación se refieren al yo empírico, pero cuando el yo ficticio participa de eventos lleva, precisamente, a la eliminación de las características reales. Tal es el caso de la biografía ficticia de Proust, donde el relato se atiene a la memoria y al carácter en términos de cierta imaginaria. Por ese camino, Proust hubiera podido llegar incluso a imaginarse hijo de padres completamente diferentes. Por eso Williams afirma que “por lo que respecta al yo, la imaginación es demasiado engañosa para proporcionar un camino digno de confianza hacia la comprensión de lo que es lógicamente posible”.¹¹⁸ Es claro que, para Proust, se trata de resolver esa dificultad lógica en términos narrativos, pues para su identidad expresiva es muy fácil imaginar un árbol no visto o un “yo real en las escenas de mi fantasía”.¹¹⁹

4.2 ACERCA DE LOS ARTIFICIOS DE LAS MÁSCARAS DE LA IDENTIDAD

Al hacer una aproximación general al lenguaje expresivo de la *Recherche*, nos hemos valido de la unificación de la metáfora del espejo y la metáfora de la máscara (cfr.11.4), especialmente, cuando las máscaras nos colocan un espejo para que se proyecte nuestra identidad, que resulta ser, así, desde luego, virtual. Aun cuando la acción dramática no lo es todo, en la vida real, es muy difícil deshacerse de su protección y ocultamiento, pues normalmente surgen de los roles establecidos en los grupos de pertenencia. En el caso de Proust, la máscara es una de las tantas contraposiciones entre la identidad expresiva del personaje-narrador. Éste no se acomoda ninguna máscara para asumir su rol y se distancia del juego de máscaras al que asiste, en los medios sociales que frecuenta. El balance de su actividad social es, a este respecto, bien claro: “he conocido,

¹¹⁸ Ibid., 66

¹¹⁹ Ibid., 59

como se verá, Altezas y Majestades de otra índole, reinas que juegan a la reina y que hablan, no conforme a los usos de sus congéneres, sino como las reinas del teatro de Sardou”.¹²⁰ El ambiente teatral de los salones aristocráticos se percibe incluso cuando se pone la mesa, pues las cosas se hacen “como si la comida de celebrara en un teatro de *pupazzi* hábilmente montado y en el que la tardía llegada del joven invitado ponía, a una seña del amo de la casa, todos los rodajes en acción”.¹²¹ Todo se sucede en estos salones aristocráticos con un cálculo milimétrico de la acción, como si se tratara de expertos en protocolos de comportamiento que buscan fríamente cierto tipo de reacción, pues la expresión gestual y verbal de los actores está calculada para provocar, en los espectadores, una reacción de simpatía para que la majestuosidad de la acción teatral se imponga con los efectos deseados. Todo se dispone bajo la dirección escénica de un soberano y director, que bajo una seña desata un “vasto, ingenioso, obediente y fastuoso aparato de relojería, mecánico y humano”;¹²² que no da lugar a la improvisación, como en las obras de Daniel de Foe. Es más: en ese medio se encuentran actores experimentados, como la señora de Guermantes, proclive a “ ‘hacer imitaciones’ ”¹²³ de las maneras de expresarse y de juzgar, caricaturizando a los demás. Esta teatralidad hacía parte del ingenio y de la forma de asimilación de los más allegados. El teatro, en este caso, es familiaridad y mecanismo de socialización, que se utiliza como recurso, en un medio caracterizado por la artificialidad. Por ello, muchos actos del gran mundo cobran un “placer más, arbitrariamente teatral, el que experimentaba la señora de Guermantes al emitir sobre ellos aquellos juicios imprevistos que fustigaban con sorpresas incesantes y deliciosas a la princesa de Parma”.¹²⁴ La teatralidad de los actos mundanos apuntaba también a la política y la crónica parlamentaria, haciendo de ellos

¹²⁰ MG, 531

¹²¹ MG, 542

¹²² MG, 542

¹²³ MG, 575

algo poco serio, tiñendo de emociones y deberes alambicados el “deseo de emociones artificiales”.¹²⁵ Las artes escénicas tocaban a los políticos con cierta “perversión de cierta agudeza de interpretación”,¹²⁶ montada en la lectura entre líneas de los actos públicos. La ritualidad de las palabras de los ministros tiene “un efecto de teatro”,¹²⁷ y cuando la interpretación teatral es sobresaliente las gentes se empeñan en alabarlos como verdaderos hombres de Estado”.¹²⁸ La farsa de los políticos tiene cierta complicidad con los auditorios que la aceptan como tal, complacidos del talento de los actores. Sólo así se explica porque “la señora de Guermites no se cohibía para cambiar con su marido miradas de irónica inteligencia”,¹²⁹ en ciertos momentos de teatralidad de los salones. Allí pervive la comedia y sólo algunos pocos se rehúsan a representar un personaje, lo cual les lleva al hastío y el tedio de la vida, ya que lo normal es precisamente la irrealidad de la acción dramática: “para aquellos que no están representando una comedia, el hastío de vivir siempre dentro del mismo personaje se disipa por un instante como si subiera uno a las tablas, cuando otra persona se forma una idea falsa de nosotros”.¹³⁰ Por ejemplo, dice Proust, uno se ve obligado a representar un papel cuando alguien insiste en que se ha trabado amistad en un viaje, del cual uno está seguro de no haberlo realizado.¹³¹

Proust llega incluso a afirmar que la identidad se pierde cuando se lleva una máscara, donde no importa a quien se represente, pues, en este caso, no hay una correspondencia entre lo que se es interiormente y lo que se quiere ser en el ámbito de las relaciones sociales. Hay una encarnación de la individualidad de otro – como si se tratara de encarnar un personaje de teatro -, cuando el papel que se representa es el de un hombre

¹²⁴ MG, 589

¹²⁵ MG, 591

¹²⁶ MG, 591

¹²⁷ MG, 592

¹²⁸ MG, 592

¹²⁹ MG, 601

cualesquiera. En palabras de Williams, poco importa “que pudiera haber existido un mundo que contuviera a un Napoleón idéntico al Napoleón que nuestro mundo contuvo, excepto en que él habría sido yo”.¹³² Basta que a ese mundo se le aporte la conciencia cartesiana, es decir un yo sin cuerpo, sin pasado y sin carácter, para que se cumpla la condición del trueque de la identidad, bajo el “efecto de desencarnar”,¹³³ diría Proust. Por ello, dice el narrador, pensando en el desdoblamiento de la personalidad, que con ciertos invitados de la duquesa, “de nada servía que se llamasen el príncipe de Agrimento o de Cystira, pues su máscara de carne y de ininteligencia o de inteligencia comunes los había trocado en unos hombres cualesquiera”.¹³⁴ Lo cual lleva a que el narrador se sienta arrojado a un espacio artificial, que lo coloca “en la extrema linde del mundo encantado de los sueños”,¹³⁵ muy alejado de su aspiración de autenticidad, cuan artista que se asume con sentido de transparencia, en el medio del lenguaje de la fantasía.

El mundo de Guermantes termina con la descripción de las intenciones voluptuosas del varón de Charlus. Proust nos muestra cómo “el señor de Charlus bramaba”.¹³⁶ Cómo “se crispaban las lívidas serpientes espumosas de su cara”.¹³⁷ De qué manera el ingenio maligno recurría a metáforas, como la que señalaba la imposibilidad de franquear la distancia afectiva con el narrador, que tenía una “saliva envenenada de quinientos hominicos amigos suyos encaramados unos sobre otros”,¹³⁸ que no llegaban “a babear siquiera hasta los augustos dedos”¹³⁹ de los pies del varón. Pero todos estos recursos de gestualidad, expresión verbal y corporal no son más que el repertorio teatral de una

¹³⁰ MG, 618

¹³¹ MG, 618

¹³² WILLIAMS, *Problemas del yo*, Op. Cit., 63

¹³³ MG, 671

¹³⁴ MG, 671

¹³⁵ MG, 671

¹³⁶ MG, 690

¹³⁷ MG; 690

¹³⁸ MG, 690

escena “preparada y representada”,¹⁴⁰ no ciertamente por simple amor al espectáculo sino, tras la búsqueda del fraudulento y perverso provecho de aquel engendro de la aristocracia.

De otra parte, ese medio artificial mira con recelo los judíos que tratan de asimilarse. Lo que cuenta es la pertenencia al linaje. Se sabe que los criterios de descendencia de linajes, que deciden sobre la pertenencia a la aristocracia, son criterios racistas, que pueden deformarse en un sentido político. Por ello, Proust se pregunta sobre el papel de los judíos en los medios aristocráticos, teniendo en cuenta que ya la lucha por una sociedad de una misma base sanguínea se había incubado, en los protocolos de los sabios de Sión, algunos aristócratas como el conde Joseph A Gobineau, Houston S. Chamberlain, la ocultista Blavatsky y los ariósofos.¹⁴¹ Según el narrador – y recuérdese que Proust era de origen judío por parte de la madre –, “por lo que a los judíos en particular se refiere, pocos había cuyos padres no tuviesen una generosidad de corazón, una amplitud de espíritu, una sinceridad, al lado de las cuales la madre de Saint-Loup y el duque de Guermantes no hicieran un triste papel moral... y su apología de un cristiano que conducía infaliblemente (por los caminos imprevistos de la inteligencia estimada únicamente) a un colosal matrimonio de conveniencia”.¹⁴² Es decir lo mismo que la superioridad moral de los judíos no era tomada en cuenta, para efectos de compromisos matrimoniales con la aristocracia, muchos de los cuales se hacían por conveniencia, sino que se los excluía de acuerdo con criterios religiosos de una “religiosidad superficial”.¹⁴³ No se le acordaba una dignidad igual a todas las almas, sino que se las discriminaba, dependiendo de la condición material o social de la identidad de las

¹³⁹ MG, 690

¹⁴⁰ MG, 692

¹⁴¹ Cfr. VIDAL, CÉSAR. *Los Incubadores de la serpiente*, Madrid, Editorial Anaya & Mario Muchnik, 1997

¹⁴² MG, 510

¹⁴³ MG, 510

personas, justificándolo con criterios de cultura religiosa. De esta manera la aristocracia no era ilustrada, puesto que la Ilustración ya había fijado la libertad en la autonomía de la voluntad y no en la participación en relación con la gracia. Como lo destaca Lévinas, la dignidad igual de todas las almas no depende de la condición social o material de las personas, sino que “se debe al poder otorgado al alma de liberarse de *lo que ha sido*, de todo lo que la ha atado, de todo lo que la ha comprometido, para reencontrar su primera virginidad”.¹⁴⁴ Al excluir y discriminar a los judíos por supuestos defectos del alma se está escondiendo la naturaleza del “alma en ese linaje de materializaciones”,¹⁴⁵ que se valoran positivamente en su cultura. La “malignidad antisemítica”¹⁴⁶ recurre a una “imagen de Israel, tan turbadora porque no parece emanar de la humanidad”,¹⁴⁷ que reduce el alma a una simple mímica teatral, ya que no ve en “el alma de los antiguos griegos, de los antiguos judíos, arrancada a la vez a una vida a la vez insignificante y trascendental, la que parece ejecutar ante nosotros esa mímica desconcertante”.¹⁴⁸ Tanto Albertina como el varón de origen germánico Charlus eran antisemitas, que habían aprendido de sus padres las oraciones, y a aquella “se las había hecho aprender la señora de Bontemps al mismo tiempo que a odiar a los judíos y a tener en estima a los negros”,¹⁴⁹ cuestiones que se transmitían a las “crías recién salidas del cascarón”,¹⁵⁰ cuando apenas estaban entrenando sus primeros gorjeos. Efectivamente, el señor de Charlus profería, de acuerdo con esta pedagogía de valores aristocráticos, “palabras terribles y poco menos que de loco”,¹⁵¹ pues, según él, vapulear a un judío, un Bloch

¹⁴⁴ LÉVINAS, EMMANUEL. *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*, in BELTRÁN, M. y otros. *Judaísmo y límites de la modernidad*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1998, 67

¹⁴⁵ MG, 237

¹⁴⁶ MG, 236

¹⁴⁷ MG, 237

¹⁴⁸ MG, 237

¹⁴⁹ MG, 446

¹⁵⁰ MG, 446

¹⁵¹ MG, 360

calificado como “criatura extraeuropea”¹⁵² y “espantoso hominico”,¹⁵³ sería cual “aplicar un merecido correctivo a un camello viejo”.¹⁵⁴ Así, pues, a la monstruosidad perversa, éste engendro de la aristocracia, le añadía su crueldad racista y xenófoba, o talvez, precisamente a causa de éstas, se deleitaba en la truculencia del horror sexual.

¹⁵² MG, 360

¹⁵³ MG, 361

¹⁵⁴ MG, 360

5. LA NOVELA DE ALBERTINA Y EL SILENCIO

“Mais l’enseignement le plus profond de Proust – si toutefois la poésie comporte des enseignements - consiste à situer le réel dans une relation avec ce qui à jamais demeure autre, avec autrui comme absence et mystère, à la retrouver dans l’intimité même du “Je”, à inaugurer une dialectique qui rompt définitivement avec Parménide.”¹

“Sodoma y Gomorra” toma la forma de una novela de costumbres, que se continúa en las dos siguientes novelas, centrándose el relato en el personaje de Albertina. Por ello, preferimos tratar estas tres novelas como si fueran una sola, debido a su continuidad temática, que se inscribe en la oposición de la homosexualidad masculina y femenina – representadas principalmente por el varón de Charlus y el violinista Morel, y Albertina y sus compañeras gomorrianas –, que se puede correlacionar como una mediación de la propia biografía de Proust en el descubrimiento de su sexualidad². Tal parece que la filiación sexual de Proust, se da bajo la influencia psicológica de Oscar Wilde y la tutela del poeta modernista Baudelaire, y con una construcción rigurosa del tema de la inversión, inspirándose para el modelo de Albertina, según algunos, en Alfred Agostinelli, su secretario. El contexto social de la creación literaria es el de la primera guerra mundial, que coincide con un relajamiento de las costumbres morales y con cierto afán de provocar el escándalo. No obstante, “Sodoma y Gomorra podría en verdad leerse como una condenación de la inversión”.³ Lo cierto es que las consecuencias éticas de depuración de la estética de la novela son explícitas por boca del relator. Así, el motivo del matrimonio del personaje narrador y Albertina – que no se realiza, mostrando, de otra parte, su fracaso como institución - es el de alejarla de los

¹ LÉVINAS, EMMANUEL. *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, 1976, 155-156

² COMPAGNON, ANTOINE. Prefacio a Marcel Proust, “*Sodome et Gomorrhe*”, Paris, Gallimard, 2000, IX

vicios a los cuales está propensa y expuesta: pues “calculando el futuro”,⁴ y en virtud de que Albertina “había nacido con la predisposición al vicio”,⁵ el personaje principal llega a la conclusión de que “es absolutamente necesario que me case con Albertina”⁶. Una decisión inesperada,

contradictoria, insólita, pues está al tanto de que su prometida es lesbiana. De otra parte, se sabe que Gide le reclamó a Proust su estigmatización de lo genital (“uranisme”). En definitiva, la novela respira el deseo de rechazar el estigma de la inversión, a tal punto que la familia Guermantes no sale del todo mal librada, a pesar de aquejar “el mal hereditario”⁷ de la perversión y reflejarlo con “estigmas exteriores”;⁸ pero también la novela puede interpretarse como un reclamo moral para evitar las desviaciones sexuales: el narrador dice, “por ejemplo, yo compadecía a monsieur de Charlus por vivir con Morel”.⁹

A mi modo de entender, los últimos tiempos no favorecen la lectura de Proust, si se la reduce a estas simples interpretaciones, ya que ha habido una aceptabilidad, tolerancia y socialización de gays y lesbianas. El llamado renacimiento de la homosexualidad, practicada en Grecia, al parecer, no se ha dado en Francia, talvez debido al debilitamiento de la revolución sexual de la década del sesenta y a la moralización del sida. Lo que se percibe, en la mayoría de los países desarrollados, es el auge de una industria cultural del sexo, la pornografía y la estética sexualizada del consumo. La familia ha desplazado el sexo dándole mayor importancia a las relaciones de solidaridad y compañerismo; y el comentario picante sobre sexo frenético y perverso más parece corresponder a relaciones agrarias, que también le dan vigencia al chiste morboso.

³ Ibid., XXXI

⁴ SG, 642

⁵ SG, 642

⁶ SG, 642

⁷ F, 314

⁸ F, 314

En “La prisionera” el narrador comunica la idea de terminar siendo el mismo prisionero del enclaustramiento de su amada y víctima de los celos (que según él, son la base del amor). Aboga por la libertad del solitario contra la mutua esclavitud de las parejas. Albertina –“la pobre cautiva (a la que le gustaban las mujeres)”-¹⁰ expresa la identidad personal de Proust: su alma de mujer que oculta su vicio invertido en la gomorrista, según interpretaciones objetivistas – hemos dicho simplistas - de expresión de la identidad.

“*La prisionera*” es una novela inacabada, según la crítica, pero no una obra incompleta.¹¹ Es, según el narrador califica el arte de Vinteuil y de Wagner, incompleta, como todas las grandes obras del siglo XIX, que sólo se unifican gracias a una mirada retrospectiva. Desde el punto de vista de la identidad expresiva, en la acción de los personajes de la novela no hay más que nombres, es decir, que en los personajes se diluye la identidad, como es natural, en una pendiente de “descendencia sin fin en la noche de la interioridad”.¹² Es significativo que la figura alegórica de Vinteuil se resalte a través de Albertina, la amiga de su hija, y que el narrador escuche “*El septeto*”, que sobrepasa la sonata, que se reconoce gracias al desciframiento de las notaciones de una obra póstuma. La obra de “*El septeto*”, al proyectar una cierta esperanza mística, es la misma que, en definitiva, alberga Proust, según la premonición del alcance post mortem de su obra. La manera de escribir de Proust, no solamente no se fija en los detalles, pues, como él la obra se acerca al fin,¹³ sino, remite al carácter de la escritura como analogía musical. Pero, se trata ante todo de una novela psicológica, sin ningún

⁹ P, 200

¹⁰ P, 107

¹¹ TADIÉ, JEAN-YVES, Introducción general a *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, 1987, CIII

¹² Ibid., CIV

¹³ Ibid., CVI

asomo de circunstancias de la intriga,¹⁴ donde todo lo cubre la angustia del personaje, alejado de sus amigos Bloch y Saint-Loup. El despertar de las mañanas, que constituye el cuadro cronológico y temático de las estaciones del año y de los días de la “*Recherche*”, constituye, en “*La prisionera*”, un punto decisivo de la arquitectura de la novela, que es, al decir de los críticos, la más compleja y tal vez la más rigurosa, sobre todo en cuanto al manejo del tema de los celos, que es cíclico en su representación.¹⁵ La imagen de Albertina tocando en la pianola las obras de Vinteuil se vuelve perenne. Se sabe que aún en la noche de su muerte, el 18 de noviembre de 1922, Proust agonizando dictaba adiciones relativas a la muerte de Bergote y Albertina.¹⁶ La novela termina con el tácito acuerdo de la necesidad de la separación entre el personaje y Albertina, tras la cual se sucederá la separación atroz, dramática y definitiva que constituye el tema de “*La fugitiva*”.

En relación con “*La fugitiva*”, quisiéramos destacar que el personaje de Albertina cobra mayor fuerza, en el relato de Proust, tan pronto desaparece en la acción dramática. El relator habla de ella como se habla de un naufrago entrañable, en la vida real. Pero la diferencia es que Albertina encarna a Gomorra, y sus compañeras signadas por la perversión. Ella provoca como nadie el tormento de las tinieblas, y hace que el narrador llegue al extremo de su delirio, replegándose interiormente con sus monólogos palpitantes y recabados en la memoria y la imaginación, ahora, desmedidamente exaltadas. La llamarada interna y dolorosa sólo se empieza a extinguir cuando el personaje decide viajar a Venecia, para reencontrar sosiego en la concreción externa de la experiencia estética. En las prolongadas reflexiones sobre la significación de la fugitiva, que ya no regresará jamás (precipitando así la muerte del yo del narrador), debido a su muerte accidental, destaca la inquietud por conocer la justificación del

¹⁴ ROBERT, PIERRE-EDMOND. Prefacio a *La prisionière*, Paris , Gallimard, 2003, XIII

¹⁵ Ibid., XVI

comportamiento lésbico de la protagonista. Lo cual se mueve en un plano no tanto moral y psicológico como “aquel de la experiencia misma del sufrimiento”,¹⁷ de la adoración perpetua, que sume al protagonista en una depresión insoportable.

La interpretación psicológica tal vez haga hincapié en la figura de la madre ausente y profanada, en ésta que es una novela también póstuma, recompuesta a base de un montaje de fragmentos dispersos, que el autor no pudo reorganizar totalmente para la redacción del manuscrito. La interpretación objetivista se detendría, entre otros aspectos, en los datos biográficos de Cecilia y María de Madrazo, emparentadas con el sucesor sentimental de Agostinelli: Reynaldo Hahn. La estrictamente literaria se remitiría a “*La muchacha de los ojos de oro*” de Balzac, “*Los ojos azules*” de Tomas Hardy y “*Silvia*” de Gérard de Nerval, como antecedentes temáticos de la sensibilidad de Proust.¹⁸ Él mismo lo reconoce así: “una de las obras maestras de la literatura francesa, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, tiene, lo mismo que el libro de las *Mémoires d’outre-tombe* relativo a Combourg, una sensación del mismo género que el gusto de la magdalena y ‘el canto del tordo’. También en Baudelaire...”¹⁹

“*La fugitiva*” – y con ella la “*Recherche*” – no tiene un final feliz que sería el matrimonio del héroe. Desprovisto del amor y la fortuna, tampoco buscará la inmortalidad sino la recuperación de la memoria, para poder reiniciar su novela. La novela no se ha escrito todavía (este es un aspecto decisivo de la identidad expresiva en M. Proust). Como lo dice, él mismo, en una carta: “*En busca del tiempo perdido* apenas comienza”.²⁰ Proust no pudo legar a la humanidad la novela que anuncia, reiteradamente, dentro de la novela. Sólo ha construido una novela dentro de la novela. La identidad expresiva en M. Proust es, por tanto, muy moderna, en todo lo

¹⁶ Ibid., XVIII

¹⁷ CHEVALIER, ANNE. Prefacio a *Albertine disparue*, París, Gallimard, 2001, XI

¹⁸ Ibid., XXVII

¹⁹ TR, 273

fragmentaria que es, inacabada, fugaz y, en cierto modo, indescifrable. Nos deja a la espera de algo que, finalmente, no llega, como en la obra de Becket.

Después de haber hecho alusión al *Génesis*, en donde se inspira el título de la primera novela de Albertina (es decir, “Sodoma y Gomorra”), el comentario de Proust no puede ser más contundente a cerca de los habitantes de la ciudad sobre los cuales cayó “la lluvia de fuego y azufre”:²¹ “los veremos con más detenimiento en las páginas siguientes; hemos querido, provisionalmente, prevenir el funesto error que consistiría... en crear un movimiento sodomita y en reconstruir Sodoma”,²² ciudad que simboliza a París, como representación de la modernidad en descomposición apoteósica. Mucho más adelante dirá que la relación que mantenía con Albertina era casi diabólica y alegórica, debido a su tendencia sexual gomorrana, pues “había tomado ante mí la forma alegórica y fatal de una muchacha”.²³ Sin embargo, hay una cierta exaltación de los homosexuales al ponderar su más delineado personaje, que es Charlus, ya que dice de él que “era precisamente por su vicio por lo que le encontraban más inteligente que a los demás”,²⁴ y su encanto era “debido a la experiencia singular, secreta, refinada y monstruoso”,²⁵ de donde sacaba sus máximas este “personaje pintarrajeado, panzudo y hermético”.²⁶ Pero, también, lo reprueba: “debemos añadir que, en general, monsieur de Charlus podía ser increíblemente insoportable, cominero y, siendo tan listo, hasta tonto, en todas las ocasiones en que entraban en juego los defectos de su carácter”.²⁷ Pero Charlus era ante todo latoso, irritante, antipático, “fijo como un maniático”²⁸ e

²⁰ Citado por Anne Chevalier, Op Cit., XXXIV

²¹ SG, 45

²² SG, 45

²³ SG, 512

²⁴ SG, 536

²⁵ SG, 536

²⁶ SG, 536

²⁷ SG, 594

²⁸ P, 341

imprudente. Su “aire afeminado”²⁹provenía de las particularidades de la familia Guermites, que recreaban las porcelanas de Sajonia.

Si desde un punto de vista sociológico estas parecen ser las características de los dos principales personajes simbólicos de la novela de Albertina, la definición teórica de la identidad no sigue ese curso sino se sitúa en la abstracción conceptual – o mejor dicho: mi interés no es tanto la interpretación de la filosofía de la novela, sino la interpretación de los supuestos filosóficos en los cuales se apoya, o aparecen, en el relato de la novela - , no englobando estos atisbos sobre la identidad novelesca de los personajes. Los múltiples yos que conciernen a la identidad expresiva de Proust – tal como la hemos delimitado - tienen que ver con la regularidad en las variaciones, que envuelven diversas fases de la vida de los astros. Es decir, es una identidad *ipse en idem*, explora una “regularidad en la variación que daba cierta poesía casi astronómica a las diversas fases de la vida...”³⁰ Que es como la multiplicación de criaturas distintas, en un mismo yo, debido a diversas aptitudes, que son como la variedad de los vestidos. La identidad expresiva está “ilusoriamente multiplicada en criaturas diferentes por la diferencia de aptitudes y la variedad de los vestidos”³¹ Ya que lo que cambia no es tanto el mundo social –aun cuando, en otro lugar, precisará que las sociedades y las pasiones cambian, como cambia el carácter “no menos que ellas”³² -, en el cual se dan, por ejemplo, los procesos de enriquecimiento o empobrecimiento, sino la identidad. Este extremado egocentrismo, que denota la identidad expresiva en M. Proust, es explícitamente confeso: “hasta ahora yo sólo me había imaginado los diferentes aspectos que el mundo toma para una misma persona suponiendo que el mundo no cambia”. Pues, hay que poner de relieve que cuando el mundo social no cambia (cuando el sistema social se

²⁹ F,314

³⁰ SG, 60

³¹ SG, 65

³² P, 366

petrifica en estructuras sólidas), las personas sí modifican su estatus, y así el estatus es, en éste caso, simplemente, una característica individual, pues la identidad no es social – tal como lo dice el narrador “ el hombre es el ser que no puede salir de sí mismo, que sólo en sí mismo conoce a los demás, y, al decir lo contrario miente”,³³ sin embargo, sí aqueja la influencia del medio ambiente, ya que “los cambios de la atmósfera provocan otros en el hombre interior, despiertan yos olvidados”³⁴-. También cambian, desde luego, según Proust, los caracteres distintivos de las personas, sucintamente su personalidad y mentalidad, pues, por ejemplo, “cada época se encuentra así personificada en mujeres nuevas”.³⁵ Es más: el cuerpo es el depositario de la identidad *idem* que se transforma en *ipse*. Nuestro nuestros cuerpos son “bienes interiores”³⁶ que cambian a través del tiempo. Pero, aparentemente no cambia un yo, que de repente reaparece, en la multiplicidad de los yos de la misma persona, en un contexto social que parece idéntico. Así, por ejemplo, el relator reconoce que, al revivir la experiencia de Balbec, lo que su conciencia experimentaba era la reaparición de un yo anterior, a quien le reverdecían las vivencias a la sombra de muchachas en flor. “El yo que yo era entonces, y que por tanto tiempo había desaparecido, estaba de nuevo tan cerca de mí que me parecía estar oyendo las palabras inmediatamente anteriores”.³⁷ Si la identidad *idem* es la continua aparición de un yo idéntico, la identidad *ipse* son esos momentos del pasado que no son inmóviles y “conservan en nuestra memoria el movimiento que los lleva hacia el futuro”;³⁸ tal como acontece con las innumerables Albertinas, pues no se podría hablar de ella, ni de nadie, en singular, porque caeríamos en el error muy frecuente de asimilar a las personas a un nombre en singular, de acuerdo con una

³³ F, 45

³⁴ F, 91

³⁵ SG, 179

³⁶ SG; 196

³⁷ SG, 196

³⁸ F, 89

fotografía y una psicología que ofrecería una “noción inmóvil”.³⁹ La identidad *ipse* – así provoque incertidumbre y dolor los cambios de identidad, que son como “esos yos de recambio que el destino tiene en reserva para nosotros”,⁴⁰ que modifican al “yo verdaderamente demasiado maltrecho”,⁴¹ porque “ya no somos nosotros”.⁴² Porque, por ejemplo, “el ser que amaba ya no existe”⁴³ - es aquella que se recompone a través del tiempo, borrando las huellas indelebles de la identidad. Por eso, para el personaje, llega un momento en el cual, su madurez le impulsa a no refugiarse más en los brazos de su abuela, para llegar a ser “nada más que aquel que cuando yo era uno u otro de los que se habían sucedido en mi desde algún tiempo”⁴⁴ (identificación con la madre y la abuela, pero no con la virilidad del padre, lo que permite un espacio a la interpretación psicoanalítica, sin que Proust pretenda tematizarla). Probablemente la radicalidad de la identidad *ipse* pueda llegar, en Proust, a la postulación de la misma en cuanto disolución por la continuidad psicológica. Ya que pudo haber habido (y puede haber) una trascendencia del yo en la continuidad psicológica de la prole, que se sucedió cuando “ese yo no estaba ya en la vida”,⁴⁵ de los padres, sino en las reservas legadas a través del instinto de conservación (de la especie, en la reproducción); esta noción de la continuidad psicológica, siempre limitada genéticamente, se podría ligar conceptualmente a la ya comentada de “superposición de nuestros estados sucesivos”,⁴⁶ que hemos denominado “la expresividad suplementaria y superpuesta del arte y el amor” (cfr. 13.1). Algunas afirmaciones de Proust darían pie a la interpretación de la filosofía analítica sobre la disolución de la identidad, en la continuidad psicológica (cfr. 6.3). “El muerto se apodera del vivo, que pasa a ser su sucesor semejante, el

³⁹ F, 184

⁴⁰ F, 209

⁴¹ F, 209

⁴² F, 218

⁴³ F, 218

⁴⁴ SG, 196

continuador de su vida interrumpida”.⁴⁷ Somos deudores de la herencia genética de nuestros padres, pero también heredamos al parecer algunas características de nuestro yo; a su vez, ellos quisieron perpetuarse en nosotros, y nosotros somos continuados en nuestros proyectos, algunas veces, por nuestros hijos. Aun cuando, otras veces, se quiere “romper más pronto la crisálida, apresurar la metamorfosis”.⁴⁸ Pero “el muerto sigue actuando sobre nosotros”.⁴⁹ El problema, entonces, es cómo solucionar “ese culto de la añoranza de nuestros muertos”.⁵⁰ Tal vez la perpetuación psicológica, que se busca en los hijos, no sea más que el mismo sentido de la existencia. Son ellos los continuadores de un proyecto, que necesariamente se interrumpe, como si esa fuera la solución escénica a la representación continua de una tragedia. Los hijos son aquellos que objetivizan, no sólo el narciso de todas las imágenes especulares sino, también, el ser en el cual se concreta la reflexividad del yo. Pues el yo, que tiene la característica de reflejarse en sí mismo, por procesos fisiológicos complejos, analizados por Rodolfo Llinás, es, sobre todo, “ese compañero en el que uno se ve así mismo”.⁵¹ La herencia paternal genética y psicológica es fragmentaria y obviamente nada tiene que ver con la continuidad de la fortuna, de los éxitos, de las posiciones alcanzadas; ya que, en definitiva, lo que se busca y siempre se encuentra es, en buena medida, el acoso de los fantasmas, según el relator. Pero, ciertamente, esto no es un valor generalizable para la sociedad moderna, ni para un gran número de sensibilidades. Sin embargo, para Proust, lo que cuenta no es lo que tiene un “valor fijo, comprobable por otros – la fortuna, el éxito, las altas posiciones -”;⁵² sino los fantasmas que se forjan en la interioridad, y que son nuestro delirio persecutorio, pues, toda vez que desaparecen, “corremos detrás de

⁴⁵ F, 99

⁴⁶ F, 151

⁴⁷ SG, 210

⁴⁸ SG, 210

⁴⁹ SG, 211

⁵⁰ SG, 211

otro, sin perjuicio de volver después al primero”.⁵³ Por que, en definitiva, esos fantasmas imborrables hacen parte de la continuidad psicológica del yo, y parecen no dar lugar a la mismidad que se anula a través de suplantaciones sucesivas. Es lo que acontecía “generalmente cuando algún antiguo yo rebosante de deseo de vivir con alegría, remplazaba por un momento al yo actual”.⁵⁴ Esa mismidad anulada a través de suplantaciones sucesivas – que el relator de Proust aduce como conclusión de sus reflexiones: “yo saqué la conclusión de que es difícil presentar una imagen fija, lo mismo de un carácter que de las sociedades y de las pasiones. Pues el carácter cambia *no menos que ellas...*”⁵⁵ - es tan fugaz, y por lo mismo es anulada, como “la apariencia de individualidad real que dan las obras de arte”.⁵⁶ A pesar de que la dimensión de la expresividad artística mas parece una “patria interior” y “desconocida”,⁵⁷ que no se deja plasmar plenamente, donde el artista intenta permanecer idéntico a sí mismo, proyectando una apariencia de individualidad que es su propio universo, que no se reconocería si no fuera por la “fijeza de los elementos que componen su alma”.⁵⁸ Aun cuando, esos elementos vayan dirigidos a la multiplicidad de voces, que le imprimen a la comunicación un aspecto celestial, pues se trata de cierta “armoniosa y multisonora salutación de todas las Voces”.⁵⁹ Dicha multiplicidad de voces – que en concreto son “los seres contradictorios, el malo, el sensible, el delicado, el grosero, el desinteresado, el ambicioso que se es sucesivamente cada día”⁶⁰ - se presenta, a veces, en Proust, como la condición de la identidad del otro, que es el medio en el cual se hace factible la objetivación de la expresión artística (cfr. 2.3). La identidad del otro es “ese sentido de

⁵¹ SG, 477

⁵² SG, 502

⁵³ SG, 502

⁵⁴ SG, 521

⁵⁵ P, 366 (subrayado mío)

⁵⁶ P, 219

⁵⁷ P, 285

⁵⁸ P, 286

⁵⁹ P, 111

la vida en virtud del cual nos aproximamos a los seres, a las existencias”.⁶¹ Ese acercamiento existencial es el correspondiente a la identidad expresiva del artista, que, como en el caso de Dostoyevski, se manifiesta en su obsesión⁶² por el crimen, que no lo delata como criminal, desde un punto de vista literario. Pero las obsesiones de Marcel sí muestran las preferencias sexuales del escritor de la “*Recherche*”. Muestran, o nos permiten sospechar, por decirlo así, la variable afeminada y homosexual de la identidad del autor, que no es la del personaje, ni la del narrador, que es de sexo masculino. A pesar de las exculpaciones de Marcel, de un confeso talante moral: “no soy novelista; es posible que a los creadores les tientes ciertas formas de vida que no han experimentado personalmente”.⁶³ Pero, ante todo, lo que interesa al narrador es la expresión de sí mismo, a través del otro – acosado por la tentación del solipsismo: “el hombre es el ser que no puede salir de sí mismo, que sólo en sí mismo conoce a los demás, y, al decir lo contrario, miente”⁶⁴ –, es decir, importa la expresión de un artista que llega a realizar su prodigio en el otro, en cuanto comunica lo que es incomunicable por definición, vale decir su lenguaje expresivo. Se resalta, así, la “singularidad subjetiva de la experiencia”,⁶⁵ una interioridad que propugna la intención de hacer que los otros piensen según el propio y exclusivo modo de pensar “para hacerles pensar a mi gusto, para agradarles, para ser recibido en su corazón”,⁶⁶ cuando ello significa el escribir y redescubrir la interioridad “mi placer ya no estaría en el mundo, sino en la literatura”.⁶⁷ Lo que interesa a Proust, en esta perspectiva, es “ la expresión de ciertos estados de alma análogos al que yo sentí saboreando la magdalena en la taza de té”.⁶⁸ Lo cual

⁶⁰ F, 263

⁶¹ P, 333

⁶² P, 424

⁶³ P, 424

⁶⁴ F, 45

⁶⁵ DESCOMBES, VICENT. *Proust .Philosophie du roman*. París, Les Éditions de Minuit, 1987, 16

⁶⁶ F, 182

⁶⁷ F, 182

⁶⁸ P, 426

significa que no hay una elaboración racional de la experiencia artística (como es natural), que por analogía se condensa típicamente en la creatividad musical. “La belleza de una frase de música parece fácilmente la imagen, o al menos, la pariente de una impresión inintelectual que hemos tenido, pero simplemente porque es inintelectual”.⁶⁹ Que para el personaje narrador es la misma identidad de Albertina, que surge expresivamente de la intuición de las profundidades del creador – a lo mejor trastocada en la identidad sexual del transvertido -, pero de todas maneras “saliendo de las profundidades de mí mismo, cargada de recuerdos y ardiente de deseo”;⁷⁰ y proyectando “tal brillantez, tal intensidad de vida, que su relieve parecía alzarse y girar con la misma fuerza casi mágica”.⁷¹ Es el alma de mujer que se expresa a través de la identidad expresiva de Proust, no del personaje histórico, y, por ello, tal vez diga, más adelante, en una aparente contradicción, que Albertina era “una obra de arte más valiosa que todas”.⁷² Para agregar seguidamente que: “Albertina no era en modo alguno para mí una obra de arte”;⁷³ por que, a lo mejor, lo que quiere replicarse es que no es más que la transposición literaria de la propia identidad personal e histórica - se sabe que Proust era homosexual -, en el giro emblemático que va de la intuición a la expresión, y que parece escapársele de la prisión de su intimidad, como expresión de sí, con el sello del mito de la interioridad.

Las aporías sobre el carácter general de la sociedad y sobre la naturaleza viril, oculta en la definición del personaje de Albertina, le hacen proclamar al narrador que “sólo amamos aquello en que buscamos algo inasequible”,⁷⁴ es decir, en la obra de arte simbolizada por Albertina y la intensidad de vida del propio escritor real. Sólo se ama lo

⁶⁹ P, 427

⁷⁰ P, 428

⁷¹ P, 428

⁷² P, 427

⁷³ P, 429

⁷⁴ P, 429

que no se posee plenamente, pues en la posesión se colma el disfrute del deseo. Tiene que haber, como lo dice Hegel (cfr. 4.2), un deseo insaciado de una tensión no resuelta. Por eso, dice el narrador, cuando Albertina ha emprendido la fuga, y empieza a declinar el deseo, que “la mujer que se ha marchado ya no es la misma que la que estaba aquí”.⁷⁵ Pues, la que se ha marchado, adquiere una nueva identidad – deja de ser la prisionera para convertirse en la fugitiva; donde, además, el narrador ama sobre todo el recuento que hace de la amada, pues tiene por convicción que la identidad es más relevante que la misma belleza de la amada, cuando dice: “no nos engañamos sobre la identidad, mucho más importante que la belleza para los que aman”⁷⁶ -, que corresponde a la multiplicidad del yo de los otros seres, que son “los innumerables y humildes yos de los que estamos hechos”,⁷⁷ que, en el caso del personaje, requería ser notificado por el narrador, quién precisamente se fusiona en una sola identidad *ipse*. Y que se reanima con la “reviviscencia intermitente e involuntaria de una impresión específica, venida de fuera y que no hemos elegido”.⁷⁸

5.1. IDENTIDAD NARRATIVA VS. IDENTIDAD EXPRESIVA

Si, en el curso de esta disertación, hemos hecho énfasis en la identidad expresiva (cfr. 2.3) es porque consideramos que la identidad narrativa es un concepto demasiado general, que tiende a confundirse con el relato de cualquier orden, cualesquiera que sea el género del discurso. Por ello creemos conveniente delimitar, o diferenciar, la identidad narrativa de la expresiva, en la medida que también esta diferencia se encuentra localizada en el mismo texto de la novela de Proust. Así, según nuestro autor,

⁷⁵ F, 17

⁷⁶ F, 34

⁷⁷ F, 22

⁷⁸ F, 22

la “vida es un ensayo de sicología subjetiva espontáneamente seguido”.⁷⁹ Lo cual quiere decir que ensayamos nuestras posibilidades vitales de la misma manera que ensayamos la mejor acción dramática, que conviene a una novela, para desarrollar el tema que nos proponemos. Es decir que, la vida “proporciona su acción a la novela”,⁸⁰ pero somos nosotros los que la interpretamos, o hacemos el relato de la misma. Del relato que nosotros hacemos de nuestra propia vida depende la orientación vital de nuestra existencia. Pero de la misma manera que encontramos imágenes sin consistencia en el recuento que hacemos de una novela después de haberla leído, así mismo, la novela de la vida es asimilable a los recuerdos todavía frágiles de ciertas experiencias.⁸¹ Como es claro, el recuerdo y la memoria son los elementos sobre los cuales se erige la posibilidad del relato vital. La pérdida de identidad es la pérdida de la memoria. Sobre la base del recuento de nuestra vida construimos nuestra propia versión de identidad narrativa. Por ello, dice Proust, es necesario acoplar los recuerdos, como se acoplan las armonías en la música. Los diferentes recuerdos se intercambian, superponen y recomponen entre sí, para que suene la melodía de nuestra existencia. Por eso, dice de la fugitiva, que “sentía la necesidad de armónicas de ella que fuesen intercambiables con mi recuerdo, el cual iba siendo poco a poco menos exclusivo”.⁸² Pero además, el recuerdo es selectivo y tiende a diluirse con el paso del tiempo. Justamente el sentido de la novela es buscar el tiempo perdido en el recuerdo, actualizándolo de manera estética, y no simplemente porque se halla perdido el tiempo en experiencias baladíes.

La concepción de la identidad narrativa, ya en los tiempos de Proust, se consideraba como una aporía de la filosofía de la identidad personal. El autor lo dice de manera explícita: “dicen algunos filósofos que el mundo exterior no existe y que es en nosotros

⁷⁹ F, 101

⁸⁰ F, 101

⁸¹ F, 111

⁸² F, 162

mismos donde transcurre nuestra vida. Como quiera que sea, el amor, aún en sus más humildes comienzos, es un ejemplo decisivo de lo poco que la realidad es para nosotros”.⁸³ Por que, de acuerdo con este soterrado solipsismo, lo que importa en definitiva, es la manera como construimos el relato de la vida. Como si todos estuviéramos obligados de alguna manera a ser novelistas de nuestro propio pasado individual. Esta es precisamente una limitación del concepto de identidad narrativa, pues, estrictamente hablando, sólo el género autobiográfico y las historias de vida se corresponden cabalmente con su concepto. Pero, además, la identidad narrativa supone el conocimiento de técnicas de relato que, en su formalidad, sobre todo hoy, son muy complejas para contarnos nuestra propia historia, de manera análoga al requerimiento de Proust, que va en la dirección de la creatividad musical. Si Proust recurre al concepto de identidad narrativa es porque su expresividad va acorde con la autobiografía ficticia, que es su novela. Por eso, dice que, su nuevo yo “iba creciendo a la sombra del antiguo”;⁸⁴ que, a medida que se esfumaba la figura de Albertina, ella iba convirtiéndose en una fugitiva, y lo rescatable iba apareciendo un nuevo yo, que se recomponía al compás de sus propios recursos narrativos. El “creía reconocerla, le era simpática, la amaba; pero no era más que un cariño de segunda mano”.⁸⁵ Se le aparecía simplemente “a través de los relatos”.⁸⁶ De modo casi concluyente, dice el relator, probablemente parafraseando a Goethe, que el hombre puede, con los recursos de su imaginación, borrar el paso de los años, es decir, revivir su edad juvenil. Por ello “el hombre es ese ser sin edad fija, ese ser que tiene la facultad de tornarse en unos segundos muchos años más joven, y que, rodeado por las paredes del tiempo en que ha vivido, flota en él, pero como en un estanque cuyo nivel cambiara constantemente y le

⁸³ F, 176

⁸⁴ F, 210

⁸⁵ F, 210

⁸⁶ F, 210

pusiera al alcance ya de una época, ya de otra”.⁸⁷ Esta trasposición idealista de la identidad choca con las fuertes barreras de la realidad, pues muchas veces la fatiga de los años acosa con premura. Pero, además el cúmulo experiencias y saberes cotidianos modifica la propia perspectiva vital, de tal suerte que la mirada apagada del anciano no puede proyectar la vivacidad del colorido juvenil. Asimismo, la transparencia de la adultez se aleja en mucho de la confusión, gracia e inseguridad juvenil. Es evidente que, perdida la pureza y candor de la pubertad, sólo logramos ver con los ojos del zorro la fugacidad imborrable de aquellos recuerdos, tal como le acontece al narrador de las muchachas en flor (cfr. 13), que siente y recrea como un adulto el calor veraniego de la juventud.

Por el contrario la identidad expresiva significa una reconstrucción del tiempo perdido, que lo recupera bajo la condición de su elaboración estética, sin ajustarse a las connotaciones trazadas por la determinabilidad del discurrir de la existencia. Mientras la identidad narrativa hace fluir de manera espontánea la corriente vital, la identidad expresiva moldea artificialmente la experiencia humana, de acuerdo con normas que desdican la veracidad del relato personal. Por ello, nos parece más conveniente la interpretación que enfatiza el carácter ficticio de la biografía de Proust, independientemente de motivos de inspiración y transposiciones ocultas de una segunda lectura, puesto que no se trata de un recuento escueto de su historia personal si no de un relato de ficción, en donde el relator habla, sí, en primera persona, pero no es el mismo Proust histórico quien habla. Quien habla es otro escritor, un escritor llamado Marcel, que tiene grandes diferencias con los rasgos identitarios del autor de las novelas. En este contexto se entiende la recuperación del tiempo perdido de la novela. No se concierne en el relato el tiempo perdido del escritor real, si no el tiempo perdido de un escritor

⁸⁷ F, 231

ficticio, el cual nos dice que “la persistencia en mí de una antigua veleidad de trabajar, de recuperar el tiempo perdido, de cambiar de vida o más bien de empezar a vivir, me daba la ilusión de que seguía siendo joven”.⁸⁸ La afirmación del personaje relator es explícita y de una manera casi concluyente; si ello fuese así se podría volver a ser joven, rescatando las imágenes del recuerdo y traspasando las barreras del tiempo, pero sólo como un recurso de la expresividad, puesto que, en la vida, chocamos con la realidad espacio-temporal. Sólo así “ya no quedarían trazas de mi amor a Albertina, como ya no quedaban, en el tiempo perdido que acababa de atravesar de mi amor por mi abuela”⁸⁹ – cuando se borra para el relator y su abuela la “mutua predestinación... ya no era nada, no sería nada”;⁹⁰ que significa el desprendimiento del apego maternal y la superación y madurez simbólica de la identidad del escritor de la novela -. En este sentido se debe entender la identidad expresiva, en cuanto apoyada en un “soporte de un yo individual idéntico y permanente... tan inútil en el futuro como largo en el pasado”.⁹¹ Ya que la expresión remite a la intuición de la experiencia sensible, en el largo periodo de la existencia, que se inquieta por salir al mundo de la representación, que es lo más importa al personaje. Esto es justamente lo decisivo para el relator y lo que lo diferencia de sus propios personajes de su creación. A pesar de su fuerte identificación con Swann lo diferencia el impulso y la intención de la identidad expresiva. Pues a pesar de la simetría y el paralelismo con Swann, el relator reclama que, la diferencia, “la principal oposición (el arte) no era todavía manifiesta”.⁹² Si el arte es lo que diferencia la identidad del relator, de las de los personajes, es porque “los seres tienen un desarrollo en nosotros, pero otro fuera de nosotros”.⁹³ Hay un desarrollo en la interioridad y otro

⁸⁸ F, 207

⁸⁹ F, 208

⁹⁰ SG, 197

⁹¹ F, 208

⁹² F, 100

⁹³ F, 100

en la exterioridad del ser. Hay uno que exalta la expresión artística y otro que se relaciona con nosotros. El que se relaciona con nosotros, en el relato, es justamente un personaje que actúa, pero que también narra; por lo tanto el yo, también en Proust, es un nosotros. El misterio y encanto de lo diferente, la distancia existencial de todo ser como existente, se percibe desde la interioridad de sí mismo, que reduce la experiencia del otro en la propia interioridad. En otras palabras, el yo constituye al otro, la subjetividad constituye la intersubjetividad, a la manera de Husserl (cfr. 6.3), aún cuando, para la identidad expresiva de Proust, es evidente que poco se resuelve en la intersubjetividad comunicativa del modo propio al lenguaje expresivo, debido a que no es del interés del personaje narrador la comunicación transparente y racional. Por ello, dice que, en relación con Albertina, él estaba “obedeciendo sólo a la necesidad de reducir por la experiencia a elementos mezquinamente semejantes a los de nuestro yo el misterio de todo ser”.⁹⁴ En otras palabras, quiso reducir la intersubjetividad (misteriosa) al mundo del sujeto.

El desarrollo fuera nosotros de nuestra propia interioridad es, para el relator de Proust, una proyección fuera de sí del universo. Es el modo según el cual se oye la voz interior y se proyecta “fuera de sí el universo”.⁹⁵ Es un mundo único que ningún otro gran músico puede crear. Y que constituye “la prueba más auténtica del genio”⁹⁶ Lo que interesa subrayar a éste propósito no es tanto la controvertida noción de genio, que todavía Hegel defendía (cfr. 2.3), sino la definición de la expresión, como proyección fuera de sí del universo intuitivo, con “la fragancia de geranio de su música”,⁹⁷ que despide el mismo aroma de “los grandes literatos”,⁹⁸ que no han hecho más que expresar su identidad, en una sola obra, la cual lleva una característica común en toda su

⁹⁴ F, 101

⁹⁵ P, 420

⁹⁶ P, 420

⁹⁷ P, 419

producción - “los grandes literatos no han hecho nunca más que una sola obra”⁹⁹ – y que proyecta como un rayo diáfano de luz la misma identidad, o “demostraría la misma identidad”¹⁰⁰ que, por ejemplo, mueve a Vinteuil.

5.2. SOBRE LA IMPOSIBILIDAD DE LA COMUNICACIÓN EXPRESIVA, LA MÚSICA Y LA PINTURA

A pesar de la extensión de la novela, cuyo móvil principal es la necesidad de expresar lo inefable, tal parece que la inquietud más profunda de Proust es demostrar que la comunicación casi se agota en el proyecto de la escritura. El terror expresado simbólicamente por la diversidad de lenguas de la torre de Babel también traspasa la identidad expresiva de Proust. Steiner lo dice así: “ La influencia de Wagner en la estética literaria desde Baudelaire hasta Proust y en la filosofía del lenguaje desde Nietzsche hasta el primer Valéry fue inmensa. Llevaba consigo dos temas distintos pero relacionados: la exultación del poeta al ser *casi* un músico (una visión del yo creador perceptible igual en Mallarmé que en Auden); pero también una condescendencia triste hacia su medio verbal, una desesperación de sentirse restringido a una forma de expresión más escueta, más angosta, más cercana a la superficie de la mente creadora que la de la música”.¹⁰¹ El propósito de Proust es justamente el de reformar las estructuras heredadas de la tradición literaria, valiéndose de la analogía musical, que con tanta frecuencia había sido una recurrencia en la poesía, empezando un nuevo impulso con su narratividad.¹⁰²

⁹⁸ P, 420

⁹⁹ P, 420

¹⁰⁰ P, 420

¹⁰¹ STEINER. Op. Cit., 73

¹⁰² Ibid., 75

Cuando Proust habla de crisis ocasionada por la enfermedad, a través del narrador, al parecer se refiere también a una crisis generada por el afán de comunicarse, a través de un medio tan diáfano como el arte musical. “Cuando alguna crisis me obligaba a quedarme varios días y varias noches seguidas no sólo sin dormir sino sin acostarme, sin beber y sin comer...perdía la esperanza de salir nunca de aquel trance, pensaba en algún viajero abandonado arrojado a la arena, envenenado con hierbas malsanas, tiritando de fiebre en sus ropas mojadas por el mar...”¹⁰³ La crisis es también una crisis de comunicación con el otro, que se superaría a través de imágenes expresivas por encima de cualquier adherencia social, es decir, buscando la universalidad de la comunicación con interlocutores válidos capaces de comprender la dimensión estética de la novela. Tal como lo dice Lèvinas, “el tema de la soledad, de la incomunicabilidad ingénita de la persona, se ofrece al pensamiento y a la literatura moderna como el obstáculo fundamental al cual se adhiere el impulso de la fraternidad. El pathos del socialismo se destroza contra la Bastilla eterna, donde cada cual permanece cautivo de sí mismo, y donde se reencuentra cuando la fiesta termina, las antorchas se apagan y la muchedumbre se retira”.¹⁰⁴ Por eso, el protagonista se reclama sin ambages de su pertenencia a la clase burguesa, puesto que encuentra cierta duplicidad, que enturbia la comunicación, en “ciertas clases del pueblo”,¹⁰⁵ aparte del rechazo, no siempre circunstancial, al genérico “tío ordinario”.¹⁰⁶ Por lo mismo, rechaza a Morel debido a su “índole vil”,¹⁰⁷ que no “retrocedía ante ninguna bajeza”;¹⁰⁸ ignorando la gratitud y asimilándose “a la generalidad de los hombres”,¹⁰⁹ que, como sabemos, actúan con una comunicación distorsionada. Lo cual nos indica que las implicaciones éticas de la

¹⁰³ SG, 17

¹⁰⁴ LÈVINAS, EMMANUEL, *Noms propres*, Op. Cit., 154

¹⁰⁵ SG, 277

¹⁰⁶ SG, 277

¹⁰⁷ SG, 378

¹⁰⁸ SG, 378

comunicación, en la estética de la expresión, parten de un reconocimiento no cristiano de la bondad humana, a pesar de que Proust comparte algunos valores del agnosticismo cristiano.

La convicción del narrador sobre la imposibilidad de la comunicación se manifiesta en la igualdad entre narrador y autor, que es como el grito del silencio del lenguaje expresivo moderno, pues narra las “aventuras” de un escritor en ciernes, que finaliza, como la Sinfonía Fantástica de Berlioz, con un código de significación que es el relato mortuario e inconcluso de un artista. Por ello dice el personaje narrador que surgiendo del drama del silencio de repente recuperaba la palabra, como si fuera el mismo autor el que narrara (sabemos que el narrador es ficticio). “Al recuperar la palabra, decía: ‘mi’ o ‘mi querido’, seguidos uno y otro de mi nombre de pila, lo que, dando al narrador el mismo nombre que al autor de este libro hubiera sido: ‘mi Marcelo’, ‘mi querido Marcelo’”.¹¹⁰ Pero este aparente acoplamiento entre narrador ficticio y autor sin apellido está traspasado por las contradicciones a la ley de la vida, que dictamina que no siempre lo que dice aquél es lo que piensa éste. Y que incluso cuando la obra se parece mucho a la vida del autor, el narrador termina alejándose de sí mismo como autor. “Habitualmente detestamos lo que se nos parece, y nuestros propios defectos vistos desde fuera, nos exasperan”.¹¹¹ A pesar del afecto que produce la imagen especular del propio yo, de todas maneras la excesiva semejanza crea también la división entre autor y narrador. Como quiera que sea, Proust optó porque el narrador no manifestara su proclividad a la identidad personal de él mismo como escritor, pues, si así fuera, Charlus hubiese sido probablemente el relator, o a lo mejor la misma Albertina, pues él mismo se declara un segundo hombre, que no se encuentra tan fácilmente en la primera lectura de la novela. “Acaso en mí y en muchos, el segundo hombre que yo había

¹⁰⁹ SG, 378

¹¹⁰ P, 81

llegado a ser era simplemente una parte del primero, exaltado y sensible para sí mismo, severo Mentor para los demás”.¹¹² Este doble aspecto de la personalidad del escritor real que es Proust, genera, ciertamente, “incesantes y secretas tempestades”.¹¹³ No se trata de una novela escrita en clave por un invertido, para intentar descifrarlo y descubrirlo por la lectura, para discernir qué corresponde a Proust como relator y qué como autor, pues, según el criterio adoptado en la estética moderna, que él mismo defendió, la creación literaria no se explica por los rasgos identitarios personales del autor. Con lo cual se quiere decir que no hay identidad narrativa en Proust, pues el autor no hace el recuento de su vida en la novela, ya que se trata, como hemos insistido, de una autobiografía ficticia. Y aun cuando la interpretación psicoanalítica está siempre abierta, no es la investigación sobre los aspectos biográficos, ni del autor ni del personaje relator, lo que queremos promover. Hemos optado por una perspectiva original, lo hemos venido sosteniendo (cfr 15.1), que se interesa por descubrir la tematización teórica de fondo de la identidad expresiva, tal como lo permite la formación filosófica de Proust y la interpretación filosófica de su novela.

La afirmación escueta de la imposibilidad de la comunicación se muestra vacilante, achacándola a la misma capacidad expresiva, que oscila entre los dispositivos naturales extremos del bruto y del genio, que como todos los extremos llegan un momento a juntarse. “Hube de vacilar entre diversas suposiciones: o bien había sido, en realidad, durante muchos años el bruto que parecía y un cataclismo fisiológico había despertado en él el genio dormido, como en la Bella durmiente del bosque”,¹¹⁴ que requiere del beso del príncipe para despertar. Requiere que despierte “el pequeño imbécil”,¹¹⁵ como se autocalifica el personaje narrador. Cuando el genio aparece con su conciencia

¹¹¹ P, 118

¹¹² P, 118

¹¹³ P, 119

¹¹⁴ F, 221

despierta y lúcida – después de una horrenda migraña en el caso de Nietzsche -, sin embargo, y esto define con mucha claridad la identidad expresiva de Marcel Proust, “el poeta es de compadecer por tener que atravesar, y sin que le guíe ningún Virgilio, los círculos de un infierno de azufre y pez y arrojarse al fuego que cae del cielo, para salvar a algunos habitantes de Sodoma”.¹¹⁶ Ligado a la figura anacrónica del genio incomprendido, en los procesos de comunicación del lenguaje expresivo, está el moralista, que esgrime “un refinamiento de las cualidades morales”,¹¹⁷ propio del “universo de los poetas y de los músicos”.¹¹⁸ Pero este podría no ser completamente el caso de la identidad expresiva en M. Proust, quien, la desdice en este punto, o mejor dicho, liga el refinamiento moral a la trasgresión de la ley moral, al declarar, a través del personaje, que “el sentimiento de justicia me era desconocido hasta una absoluta carencia de sentido moral. Yo era por entero, en el fondo de mi corazón, del más débil, del más desdichado. No tenía ninguna opinión sobre la medida en que el bien y el mal podían entrar en las relaciones de Morel y monsieur de Charlus”.¹¹⁹ Tal vez sea esta indistinción entre el bien y el mal lo que, con un acusado sentido del erotismo perverso, le que le haga pronunciar al narrador estas palabras estrambóticas (que más parecen la confesión de la inclinación sexual del escritor real): “no hay manera de resistirse a besar un hombre desnudo que se está mirando desde hace mucho tiempo y sobre el que caen los labios como el pájaro sobre la serpiente”.¹²⁰ Esto que podría ser una imagen truculenta, mirada desde el lenguaje simbólico, tiene su contrapartida en la calificación del estigma de Charlus, por boca de la señora Verdurin, cuando dice que el vicio de éste es lo que “hace a un hombre ridículísimo, el hazmerreír de todo el mundo para toda la

¹¹⁵ P, 221

¹¹⁶ P, 228

¹¹⁷ P, 227

¹¹⁸ P, 227

¹¹⁹ P, 325

¹²⁰ P, 345

vida”.¹²¹ Pero, independientemente de cómo se interpreten estas afirmaciones, lo cierto es que a la concepción de multiplicidad del yo se conecta un cierto relativismo moral, que es “como la curvatura de los vidrios de colores”.¹²² Una postura moral que va en contra del esencialismo ya que “cada uno de nosotros no es uno, sino que contiene numerosas personas no todas del mismo valor moral”.¹²³

Hemos dicho que el gozo lírico, la exultación del poeta, le aproxima, en el caso de Proust, al lenguaje musical. En palabras del propio autor la música es más verdadera que todos los libros conocidos. La música permitiría romper el silencio de las palabras. La analogía musical sería la búsqueda principal de Proust. La que permitiría la comunicación fluida y la instauración de una reformulación de la teoría kantiana del conocimiento, si el propósito de Proust fuera la búsqueda de la verdad, como lo recalca Deleuze (cfr.12.3). De esta manera las categorías kantianas de la estética trascendental serían convenientes tornarlas hacia la música, abriendo una ventana a la esencia de las cosas, a través de la impresión y la reminiscencia del lenguaje musical.¹²⁴ A pesar de que, para un personaje como el profesor Brichtot, la filosofía de Kant, en el aspecto sobretodo moral, es cuestión de “los cafés teosóficos y las cervecerías kantianas”,¹²⁵ pues no ve, en la filosofía práctica, más que “al gran enclaustrado del protestantismo”,¹²⁶ que con un “misticismo pomeriano”,¹²⁷ recrea “*El banquete*” de Platón, en Koenigsberg, y lo convierte en un “indigesto y casto, con *chucrut* y sin niños bonitos”.¹²⁸ Y en donde, agregamos nosotros, hay un acercamiento al empirismo de Hume, cuando afirma: “de la misma manera que la costumbre da a la simple asociación

¹²¹ P, 349

¹²² F, 134

¹²³ F, 134-135

¹²⁴ SAUVIGNET, ROLAND. *Proust, lecteur de Kant ou le problème de la connaissance dans A la recherche du temps perdu*, in *Bulletin d'informations proustiennes*, N° 28, 1997, 127 - 136

¹²⁵ P, 314

¹²⁶ P, 315

¹²⁷ P, 315

¹²⁸ P, 315

de ideas entre dos fenómenos, según pretende cierta escuela filosófica, la fuerza, la necesidad ilusoria de una ley de causalidad”,¹²⁹ asimismo, describe el relator, el apego a la costumbre de los sentimientos por Albertina.

Si el lenguaje musical pretende sustituir la filosofía, proponiendo así una especie de plataforma giratoria de la modernidad estética, inaugurada por Nietzsche, es porque “la vida bulliciosa”¹³⁰ de la atmósfera urbana “hacia pensar en la declamación apenas lírica de Musorgski”;¹³¹ que se asocia con el ruido acompasado de una paseante callejera. Es porque la frase del músico Vinteuil era lo primero que se disgregaba, cuando el amor se convertía en un vago impulso del recuerdo: “en la pequeña frase dispersa, me parecía ver disgregarse ante mí”¹³² todo el significado del amor.

Se pretende reconstituir y suplantar la filosofía porque se han roto los cánones de comunicación racional del “puro conocimiento”¹³³ y el “ascetismo espiritual”;¹³⁴ que se intercambian por la partitura de “*Tristán*” de Wagner,¹³⁵ o las de Bach, Debussy, Fauré y Franck; que sólo provocan “innumerables neuralgias”¹³⁶ en frentes, como las de la señora Verdurin, tan insignificantes “como casi todas las personas de la alta sociedad”,¹³⁷ incapaces del deleite del “*Tannhäuser*”.

No se trata de preferencias musicales exclusivas sino del don estético para escuchar “un pianista delicioso”,¹³⁸ o apreciar “un pintor aficionado”,¹³⁹ ya que, en los salones aristocráticos (y en las salas de concierto), y en los talleres de los pintores impresionistas, simbolizados en Elstir, el narrador aprende a mirar el mundo

¹²⁹ F, 105

¹³⁰ P, 138

¹³¹ P, 128

¹³² F, 169

¹³³ P, 175

¹³⁴ P, 175

¹³⁵ P, 175

¹³⁶ SG, 372

¹³⁷ SG, 166

¹³⁸ SG, 430

¹³⁹ SG, 430

poéticamente, cuando su inteligencia, o entendimiento, no ha reordenado todavía los elementos de la impresión, es decir, cuando no se ha pasado, según la construcción kantiana, de la sensibilidad al entendimiento:¹⁴⁰ deteniéndose, o permaneciendo, en la percepción íntima, sin bosquejar siquiera la explicación fenoménica de las cosas en sí. Este velado kantismo, es el precio del silencio de la comunicación, que implica el esfuerzo de la pluralidad de los interlocutores en igualdad de condiciones, a la cual Proust parece renunciar como ideal al poner en crisis el mismo acto de la escritura, y acogiendo el modelo de la analogía musical y pictórica. El permanecer en la percepción sensible es el reto de buscar expresar lo inefable, anteponiendo los recursos narrativos de la expresión a la capacidad del lenguaje transparente y racional. Por ello, no colocándose por encima o al margen de los que están llamados a leerle, manifiesta puntos de vista sobre las cosas, que simplemente expresan los cuadros, yendo mas allá de la fenomenología de percepción, que se limita a describir la apariencia de las cosas en un juego de lenguaje complejo. Las impresiones valederas son las que ponen por condición la soberanía del lenguaje de los pintores – que de hecho renuncian a la comunicación literaria –, que establecen un vínculo con el mundo, que los preserva de representar las cosas mismas, es decir, que proceden de manera negativa frente al mundo real. “La pintura impresionista procede a una redistribución de los objetos en el interior de la división formal, acordándole un valor inestimable, un valor útil y un valor negativo”.¹⁴¹

También Proust quiere hacer fracasar, o pretende descartar, al igual que el típico lenguaje racional de la filosofía, el lenguaje de la vida corriente, pues aún los humildes que fueron sus sirvientes, como Celeste y María, “aplicaban a su rostro”,¹⁴² el rostro de

¹⁴⁰ SAUVIGNET. Op.Cit., 134

¹⁴¹ DESCOMBES. Op.Cit., 277

¹⁴² SG, 304

un extranjero notable, encarnando “aquellas admirables máscaras de teatro”.¹⁴³ Es decir, que la comunicación cotidiana no permite la transparencia y la verdad propocional pues se encaja dentro de una discordante rectitud normativa que no tiene veracidad expresiva, debido a la preeminencia en las relaciones sociales del gran teatro del mundo. El teatro mundanal, en el cual todos juegan un papel, no tiene barreras sociales ni exige un talento especial, por ello es característico de una sociedad abierta, que ya, en los tiempos de Proust, en la III República francesa, se empieza a perfilar con su espiritualismo sin Dios, que funda la moral republicana. En términos generales, la acción dramática se generaliza, desconociendo la acción estratégica, instrumental y comunicativa, a la condición humana, como en la sociología de Goffman (cfr.11.4). Este error de Goffman es matizado por Proust, en una dimensión expresiva, así: “el teatro del mundo dispone de menos decorados que de actores y de menos actores que de ‘situaciones’”.¹⁴⁴ Los escenarios montados en los salones aristocráticos y las situaciones de la acción dramática son los que el narrador presencia, y donde ve representados los tantos vericuetos por los que penetra ese reconocido “*voyeur*” que es Proust.

Hemos dicho que la analogía musical, ligada a la pintura, sirve a Proust para intentar salvar el escollo de la función expresiva del lenguaje, pero esta constatación merece una mayor aclaración. Efectivamente, “Elstir da a Marcel una lección de sabiduría. La enseñanza de su pintura es que siempre es posible reconciliarse con el mundo visible.”¹⁴⁵ Que tiene un carácter inocente y si se quiere prosaico. Y que resuelve el problema de las relaciones humanas del héroe, pertrechadas en la incomunicación, bajo la necesidad de ser traspasadas por la dimensión de la conciencia estética, es decir, bajo la forma de problemas de expresividad del lenguaje. Esta visión esteticista de Proust parte de su fijación en los gritos del silencio, toda vez que ha abandonado su ideal

¹⁴³ SG, 304

¹⁴⁴ SG, 318

político socialista, relegado en “*Jean Santeuil*”, donde la figura de Jaurès se presenta bajo el nombre de Couzon – “ahora sabemos lo que sin la publicación de Jean Santeuil seguiríamos ignorando: que Proust, en su juventud, se inclinó por el socialismo”,¹⁴⁶ dice Bataille, en 1957 - debido a su progresiva conciencia de pertenencia a la burguesía y, probablemente también, a sus obsesiones sexuales, que se podrían interpretar como un debilitamiento y envilecimiento del carácter, que abandona la justicia y la verdad, para entregarse a la trasgresión de la madre profanada, simbolizada en el músico Vinteuil – “la hija de Vinteuil personifica a Marcel y Vinteuil es la madre de Marcel”¹⁴⁷ - y convertirse en el artista del mal, que se deleita con placeres sacrílegos, situando la moral decadente al nivel de la sensibilidad. Ciertamente “la pintura impresionista opera revirtiendo los valores, que comprende, como se debe, dos tiempos: el tiempo nihilista de la igualdad de toda cosa... y el tiempo creador de la imposición de una nueva tabla de valores”.¹⁴⁸ Ahora, no se requiere apreciar el interés social del arte sino de suspender la jerarquía de valores, para reconocer sólo aquello que está en la mirada del pintor. Hay una especie de neutralización de las formas elementales de la conciencia colectiva, de la vida plegada hacia la necesidad de la inmediatez, que permite una liberación de la subjetividad artística, donde lo que importa es la expresión individual por sí sola, y su recepción en el espectador. En este cambio de perspectiva, el impresionismo ejerce su soberanía, que sólo reconoce el lenguaje expresivo de tipo pictórico, a espaldas de la conciencia común, al escoger el silencio de la representación visual. El silencio que reina en la pintura impresionista es, al parecer, el valor supremo, en la jerarquía de valores, no sólo de la creación estética sino del mundo real, que se subsume bajo su experiencia en brumas misteriosas y sublimes tempestades. Lo que importa no es

¹⁴⁵ DESCOMBES. *Opc.Ct.*, 272

¹⁴⁶ BATAILLE, GEORGE. *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1981, 102

¹⁴⁷ *Ibid*, 106

¹⁴⁸ DESCOMBES. *Op.Cit.*, 276

tampoco la destreza de la mano del artista, o de su paleta, sino, ante todo, el reconocer el mundo enteramente en la visión objetiva del silencio. Elstir “ofrece la solución de un problema de lenguaje que se posa en los mismos términos, según Proust, al pintor y al escritor”.¹⁴⁹ Hay problemas comunes a la pintura y a la poesía, que se pueden correlacionar con la fenomenología de la percepción, toda vez que se ha suspendido la capacidad expositiva del lenguaje; por ello, Proust opone frecuentemente las impresiones de la sensibilidad a las nociones de la inteligencia. Igualmente, en el mismo relato de la novela, la condición de la incomunicabilidad aparece, en la acción, como un obstáculo para establecer la verdadera identidad de los personajes. Así, por ejemplo, hay dos versiones encontradas de Raquel, la compañera de Saint- Loup: la de éste y la de Marcel. De esta manera lo real representado poéticamente es esquivo, pues, más vale el silencio de la poesía, que se ofrece como una noble ilusión, en un mundo habitado por el sujeto interno de la experiencia, que se describe con los retoques de la impresión del silencio de una novela en gestación, que nunca se escribirá.

¹⁴⁹ Ibid, 281

6. RECOBRADO LA IDENTIDAD EXPRESIVA: LA COMPLEMENTARIEDAD ENTRE LA IDENTIDAD “IPSE” E “IDEM”

El tema de “*El tiempo recobrado*” es la conciencia interna del tiempo y su vivencia, que Proust se propone dilucidar “porque lo que yo debía procurar esclarecer es la verdad, la verdad que todos sospechan”,¹ es decir, “la noción del tiempo evaporado, de los años transcurridos no separados de nosotros”.² El ambiente de la novela es posterior a la primera Guerra Mundial, y es de destacar el incidente del protagonista a punto de ser arrollado por un coche, que le obliga a guarecerse en el andén, trastabillando en un solo pie, que le provoca una impresión de vértigo frente a la muerte, y desencadena el proceso creativo por el cual finalmente encuentra su vocación de escritor, para poder realizar el gran proyecto de su vida. Que se queda en el camino – el mito de la interioridad fracasa, pues Marcel no logra escribir “el libro interior” que intentó durante toda su vida -, la novela dentro de la novela no se llega a escribir; ya que “el espíritu tiene sus paisajes para cuya contemplación sólo se da un tiempo”.³ Pues, al escritor le pasa como al pintor cuando “se acerca ya la noche y no puede pintar”.⁴ Es de resaltar la larga reflexión sobre el oficio de escritor y su concepción estética de la vida – “que explica el éxito de toda obra de arte: la de poder servir como ilustración”⁵ -, que reposa en el recurso a la memoria del yo íntimo, visto en una dimensión artística, que entrelaza con la música, la pintura y la arquitectura. El descubrimiento de esta búsqueda tan prolongada hay que impedirle que se escape. Apura el momento de empezar a trabajar para recuperar el tiempo perdido, pero la noche se acerca. Pero, además, para un burgués aristocrático, acostumbrado a los salones, la vida mundana sigue ejerciendo su atractivo, pues ofrece, por ejemplo, el espectáculo de las decisiones políticas acerca de

¹ TR, 418

² TR, 418

³ TR, 405-406

⁴ TR, 406

la guerra y el juego de máscaras envejecidas, que son rastreados por el ojo avizor de un observador atento. Las máscaras del montaje teatral ocultan, desde luego, la verdadera identidad, en la cual ha dejado sus huellas el paso del tiempo, que solamente confunde a quien no conozca los rostros del pasado, que son inconfundibles en la memoria voluntaria. También el protagonista ha envejecido, pero se dispone a apostar trágicamente por una desesperada carrera contra el tiempo, para lograr finalmente volcar su identidad en el arte, tras el proyecto de escribir la gran novela de su vida. Sin embargo, encuentra dos obstáculos insalvables: la muerte que asecha, como la noche fría de nuestro planeta cuando se apague el sol, opacando y destruyendo la externalidad del cuerpo y el debilitamiento natural de la memoria, que ya no resiste el paso ineluctable del tiempo, por que “la memoria, al retirarse, se lleva también aquel yo”⁶ de la identidad expresiva. El triunfo de la muerte – “esta idea de la muerte se instaló definitivamente en mí como un amor. No es que yo amase a la muerte, la detestaba”⁷ - se presenta como el desenlace final que impedirá escribir la novela, aún cuando hay una que hemos estado leyendo, que, casi siempre, ha borrado la diferencia entre el protagonista de la vocación literaria y el mismo relator. El toque final de este relato cíclico, cuando el narrador imaginario encuentra realizada su vocación de escritor, manifestada desde su infancia, pero teniendo por meta inaplazable la novela que no se ha escrito todavía – que se cierra desde el tiempo perdido al tiempo recobrado e interrumpido -, lo presenta Proust en la atmósfera de las tensiones entre la responsabilidad del sí mismo como otro y la búsqueda de realizar su propio proyecto – con el interrogante de si lo puede hacer: “¿tenía todavía tiempo y me encontraba además en estado de hacerla?”⁸ -, que, de paso, arroja enseñanzas sobre el tiempo y espacio de

⁵ TODOROT, TZVETAN. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975, 27

⁶ TR, 408

⁷ TR, 414

⁸ TR, 405

nuestra identidad personal: ocupamos un pequeño espacio con nuestra corporeidad, que es desbordado por la inmensidad del tiempo que se prolonga en el pasado, en infinitos entrelaces del recuerdo y la posibilidad de expresarlos artísticamente. El tiempo de nuestra conciencia interna nos lo representamos como un pasado recuperado por el presente en su pureza. Vemos el presente como resultado del pasado revivido, en la experiencia estética, que por ese mismo camino se eterniza en la obra de arte, pues lo hacemos imperecedero, perenne; trascendiendo de esta manera la personalidad y las limitaciones del autor, es decir, disgregando identidad y narratividad en la forma de expresión artística, que cobra, así, autonomía y soberanía frente a cualquier esfera de racionalidad en la época moderna.

Proust realiza su obra tratando el tiempo con la técnica característica de los impresionistas, cuando intentan dominar el espacio: la iluminación momentánea, que se impone a una mirada, de rasgos radiantes dados por una visión personal. Sin embargo, la espontaneidad se somete a unas simetrías de construcción gramatical, de acuerdo con el tiempo de la narración, que se caracteriza por largos comentarios morales, a propósito de hechos puntuales (novelescos). Pero, como siempre, el conflicto entre el comportamiento ético de algunos personajes y la concepción de la estética proustiana se resuelve siempre de manera plástica. Proust fue un católico de nacimiento y tradición, que sintió siempre culpabilidad, como todo cristiano imbuido por la pasión de Jesucristo. Profesó creencias agnósticas, pero su ideal es simplemente artístico. Su reflexión filosófica es, ante todo, una meditación estética bajo una forma novelada. Lo notorio de esta meditación es que parece predominar sobre los mismos acontecimientos, al punto de pugnar por desplazarlos, a un segundo plano; a pesar de lo cual, aún en el último tomo de su novela, arroja dudas sobre la identidad expresiva del autor.

El yo múltiple que compone esta obra es, al igual que en las otras novelas, un yo profundo, que, en su variabilidad, no tiene conexión fenomenológica con el que observamos en el comportamiento social, pues, entre otras cosas, choca con la acción dramaturgica generalizada. La identidad expresiva del artista radica en la grandeza de la obra de arte, que tampoco proviene de la circunstancia social, ni de hechos extraordinarios, que pueda haber experimentado el autor, sino del talento y genio del artista para servirse de las revelaciones de su yo profundo, expresándolas en la obra de arte. El tiempo vive en el autor y no es el autor quien vive en el tiempo. El tiempo recobrado se interrumpe, en el fluir de la conciencia, cuando la muerte se impone con su radicalidad ontológica. Pero es un tiempo que perdura como en las composiciones de Vinteuil, tras quien que se esconde Wagner; el de la Berma, quien personifica a la actriz Sarah Bernhardt – “la vida de Sarah... es una ficción que ha ocupado el lugar de la realidad”, como dice José Pascual, el director español de la puesta en escena de la obra “Las memorias de Sarah Bernhardt” de John Murrel, en el programa impreso, de Mayo de 2004 - o el tiempo que vive en Bergotte, que posiblemente sea el que perdura en Anatole France. Lo que el autor personaje encuentra en el tiempo recobrado no es solamente su vocación de escritor, sino la misma unidad y sentido de su vida pasada. El personaje autor ha vivido en función del arte, tiene una identidad plenamente expresiva, que no pone el arte al servicio de la sociedad, como en su tiempo lo pregonaba afirmativamente Romain Rolland. Por eso, cuando el narrador se apresta a escribir el relato de su vida, no importa mayormente los condicionamientos de su vida social, ni la historia personal real, sino la construcción e invención de una autobiografía ficticia. Tal como lo dice el narrador, a propósito del libro del mismo tenor que quiere finalizar: “en este libro donde no hay ni un solo hecho que no sea ficticio, donde no hay un solo personaje ‘con clave’, donde todo ha sido inventado por mí según las necesidades de mi

demostración...”⁹ Asimismo, los errores del narrador, que no son errores en el juego de la vida, contribuirán indirectamente al éxito del escritor, pero, insistimos, es una obra que hasta ahora empieza. Sin embargo, y esta señal es definitiva, esta pretensión de perfectibilidad de la escritura, se ahoga en la única alternativa que le queda al lector, que no puede acceder a tal escritura del silencio, y tiene que optar por el escritor protagonista de la novela, por el narrador que nunca escribirá su obra, en últimas, por el autor de las siete novelas. Su aspecto autobiográfico se suele relacionar, como lo hemos dicho, con las memorias de Saint Simon (cfr. 11.1) y las “Mil y una noches”, que no tienen propiamente una definición novelesca. La lección es clara, según la propuesta de identidad expresiva en M. Proust, la única vida que merece vivirse plenamente es la de la literatura. Esta concepción esteticista de la vida traduce la voz interior del escritor en la propia novela que se escribe, sin que ello quiera decir que se trate simplemente de una “*Bildungsroman*”. “*En busca del tiempo perdido*” invita a cada lector a descender a su yo profundo, tras la búsqueda de esencias e intuiciones que permitan llevar una vida creativa. Pero no es una vida que se permita reconocer la realidad de las esencias, como Platón, porque, en definitiva, lo que predomina e importa es la analogía musical, la musicalidad de las palabras, la representación pictórica del espacio y el dominio de la intuición a priori del espacio y el tiempo, como si fuera una construcción arquitectónica que antecede al mismo fenómeno, y que no se sintetiza analíticamente en el entendimiento y la comunicación racional. El texto narrativo fluye así de una historia de identidad personal, que ha surgido poéticamente del yo profundo, que tiene la característica de aparecer y reaparecer bajo la multiplicidad de diferentes yos sucesivos (identidad “*ipse*”), y que sólo es idéntica a sí misma (identidad “*idem*”, yo permanente y

⁹ TR, 188

sustancial), en cuanto entidad que se manifiesta en la continuidad temporal y sus fragmentaciones, que es a la vez psicológica, moral y artística.

Veamos, pues, las principales de las numerosas constelaciones de la definición de la identidad “*idem*”, que no se presenta como síntesis de la multiplicidad de los yos, pero que requiere ser remitida a su complementariedad con la identidad “*ipse*”. Esta definición de la identidad narrativa tiene que acoger varias posibilidades: el aspecto de la identidad “*idem*” que permanece inmodificado(1); el aspecto de la identidad “*idem*” que cambia a “*ipse*” parcialmente(2), debido a los sacudimientos provocados por las experiencias dramáticas de la vida; los cambios operados en la identidad “*ipse*”(3), a través de secuencias temporales que solamente se conectan en largos espacios de tiempo; la identidad transitoria que combina diferentes momentos pasados del yo(4), que aparecen en la memoria, que siempre es discontinua y fragmentaria; y finalmente, el intercambio y la complementariedad reversible entre un “*idem*” inmodificado y un “*ipse*” transitorio(5). Es evidente que la identidad narrativa, que surge de esta definición y sus posibilidades, configura la condición primordial de la identidad expresiva de los artistas y los poetas, según Proust.

1.El “*idem*” inmodificado y sustancial parte “de la idea de que las personas siguen siendo las mismas y las encontramos viejas. Pero si partimos de la idea de que son viejas, volvemos a encontrarlas, ya no nos parecen tan mal”.¹⁰ Esta noción de identidad narrativa es la que define un personaje como Charlus “que no hace más que girar en el mismo círculo vicioso”¹¹(de su vicio, de su perversión). Conciérne a algo así como una confusión de pasado y presente, donde la vida es un fluir de la existencia del sí mismo, que se sitúa “fuera del tiempo”,¹² y que el mismo narrador experimenta, cuando dice que “el ser que yo había sido era un ser extratemporal, despreocupado por lo tanto de las

¹⁰ TR, 305

¹¹TR, 166

vicisitudes del futuro”.¹³ Eran las mismas impresiones que el narrador “sentía a la vez en el momento actual y en el momento lejano, hasta casi confundir el pasado con el presente”.¹⁴ Incluso lo que el sabio y el escritor encuentran es producto de una interioridad sustancial, pues “sólo viene de nosotros mismos lo que nosotros sacamos de la oscuridad que está en nosotros y que los demás no conocen”,¹⁵ como un rayo oblicuo del poniente que viene de sí, y que, en primer lugar, deslumbra el yo, antes de reflejarse en la montaña. Según Proust, para escribir un libro “un gran escritor no tiene que inventarlo en el sentido corriente, porque existe ya en cada uno de nosotros, no tiene más que traducirlo. El deber y trabajo de un escritor son el deber y el trabajo de un traductor”.¹⁶ Como se ve, la identidad “*idem*” la liga Proust a la expresividad del lenguaje creativo, de acuerdo con una estética de la intuición, que no hace más que “enderezar el oblicuo discurso interior”.¹⁷ De lo que se trata es, entonces, de tomar la decisión de entregarse “a esa contemplación de la esencia de las cosas”,¹⁸ que se encuentra o rescata del fondo de sí mismo.

2. *La identidad “idem”, sin embargo, puede ser interrumpida*, en la corriente vital, al ocasionarse una fractura del yo, un drama de identidad, generando así una situación de identificaciones sucesivas, que oscilan sin salirse del campo de la multiplicidad del yo. Es lo que acontece cuando se pasa de la identidad “*idem*” a la identidad “*ipse*” en su pura expresión. Cuando afloran ciertas afecciones nerviosas que atenúan progresivamente las capacidades expresivas es no debido tanto a “nuestro yo permanente, que se prolonga tanto como dura nuestra vida, sino en cuanto a todos

¹² TR, 217

¹³ TR, 217

¹⁴ TR, 217

¹⁵ TR, 227

¹⁶ TR, 239

¹⁷ TR, 239

¹⁸ TR, 222

nuestros yos sucesivos, que, en suma, le componen en parte”.¹⁹ Esta causalidad de tipo fisiológico puede no ser muy consistente, pero muestra la necesidad de captar lo nuevo de la existencia, cuando la sacuden los dramas del vivir y se requiere de “hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos... que es muy posible que muramos sin haberla conocido y que es ni más ni menos que nuestra vida”.²⁰ La fractura de la identidad sustancial puede ser tan profunda que se volatilice, hasta el punto de no conocer “el nombre y la afirmación de la identidad”²¹ de otros. Es la completa enajenación mental, que como mucho testigos, para evitar ser implicados al declarar frente a un juez sobre un delincuente, se dicen: “ ‘no... no le reconozco’ ”.²² La identidad “*idem*” se convierte en “*ipse*”, aún cuando en parte quede algo en “*idem*”. Es la identidad “*ipse*” de “*idem*”, que ahora se muestra desbordado, “pues a muchas de esas personas las identificamos inmediatamente, pero como unos retratos de ellos mismos bastante malos, reunidos en la exposición en que un artista inexacto y mal intencionado endurece los rasgos de uno, le quita la lozanía de la tez o la esbeltez del talle a otra, ensombrece la mirada”.²³ Como se ve, Proust pasa de la identidad “*idem*” a la identidad “*ipse*”, en términos expresivos, incluso cuando se vale de metáforas para explicarnos el paso que describe la complementación. Pero es de anotar también que, en algunos casos, la “*ipseidad*” aparece con la mirada del otro, es decir, de acuerdo con la rectitud normativa de tipo social. Sin que ello signifique que la identidad sea social. “Pero también había personas que yo no podía reconocer por la razón de que no las había conocido, pues en aquel salón el tiempo había ejercido su química sobre la sociedad, lo mismo que sobre los seres”.²⁴ Esto, que le acontecía al narrador en uno de los salones

¹⁹ TR, 13

²⁰ TR, 245

²¹ TR, 286

²² TR, 286

²³ TR, 291

²⁴ TR, 315

aristocráticos de los Guermantes, nos indica que Proust, ciertamente, reconoce la identidad social en relación con la identidad personal, pero ello no indica que lo social preceda lo íntimo, personal y sustancial; como tampoco precede lo social la multiplicidad de facetas del yo, que aflora cuando se disloca y diluye la identidad “*idem*”.

3. Por lo contrario, *la identidad “ipse” se trastoca en “idem”* cuando hay una discontinuidad temporal del yo, haciendo que “*ipse*” cambie en largo periodo, para finalmente recobrase la discontinuidad en algo idéntico de la identidad, que tiende a permanecer. Esta gramática compleja del yo es la que, probablemente, Benjamin tomó de Proust, dándole un impulso diferente. “En este marco de discontinuidad temporal o, dicho de otro modo, de simultaneidad de lo que podría ser y lo que ha sido, describe Benjamin la acción y el efecto del carácter destructivo”.²⁵ Es lo que acontece con Gilberta, que es el ser más sucesivo, por todo lo proyecta como imagen maternal en el yo del narrador, que es el mantenimiento de una promesa, que no se quiere incumplir, constituyendo un acto perlocusionario, que se trasmite de manera reiterativa. “La memoria del ser más sucesivo establece en él una especie de identidad y le hace no querer faltar a unas promesas que recuerda, aún en el caso de no haberlas firmado”.²⁶ La memoria del ser más sucesivo, que es Gilberta, está retocada con la figura de la madre profanada, que se personifica en el músico Vinteuil, según Bataille (cfr.15.2); y se continúa en Albertina, quien, a su vez, es la imagen invertida de Alfred Agostinelli (cfr.15), el secretario de Proust muerto en un accidente aéreo. Gilberta, amante de Marcel, hija de la “cocotte” Odette, termina casándose con Saint Loup, lo cual sobresalta el pudor de la madre del narrador: “¡la hija de una mujer a la que tu padre nunca me hubiera permitido saludar, casarse con el sobrino de madame de Villeparisis,

²⁵ GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL, *Aproximaciones*, Bogotá, Procultura, 1986, 107

²⁶ TR, 9

a la que tu padre al principio no me permitía visitar, porque le parecía de un mundo demasiado brillante para mí!”.²⁷ Estas metamorfosis de sucesivas identificaciones y reidentificaciones del yo múltiple es la forma que los seres en el tiempo cobran, para representárselos en su discontinuidad, sin predicar, por ello, ningún tipo de rigorismo moral; lo cual acaba siendo una denuncia sutil a la aristocracia y la burguesía. Este sería el caso típico de variación y conversión de la identidad “*ipse*” en “*idem*”, puesto que las sucesivas modificaciones de la imagen, que se tiene de la figura de la madre profanada, se conservan en la memoria, guardándoles fidelidad, sin modificar su verdad sustancial. Sin embargo, el reconocer diversas identidades en el tiempo perturba la propia emotividad, pues, “las metamorfosis que se habían producido en todas aquellas personas”,²⁸ terminaban por alterar la propia percepción de sí mismo, al suscitar la nostalgia traumática perdida en el recuerdo (necesitada de terapia). Ya que con el paso de los años, “al envejecer, estas cualidades parecían tener una personalidad diferente, como esos árboles en que el otoño variando sus colores parece cambiar su especie: en estas personas la de la vejez se manifestaba verdaderamente, pero como una cosa moral”.²⁹ Con ello se quiere decir que el paso de la identidad “*ipse*” a “*idem*” se da preferentemente en el plano moral, que la jerarquía de valores cambia de acuerdo con la maduración psicológica del individuo. Igualmente, las marcas corporales aquejan la influencia del tiempo y, por tanto, corresponden también a la identidad “*ipse*”, puesto que se tienen diferentes versiones de la corporeidad, de acuerdo con el paso de tiempo, o mejor dicho “gracias a las savias manipulaciones del tiempo”.³⁰ Que algunas veces yuxtaponen a la apariencia física de la joven el aspecto de la vieja.³¹ El cambio de identidad “*ipse*” a “*idem*” es algo así como la máscara, el disfraz, que sucesivamente y

²⁷ F, 282

²⁸ TR, 281

²⁹ TR, 292

³⁰ TR, 269

de manera discontinua se coloca la identidad “*idem*”. El asombro del personaje, en el baile de máscaras, proviene de que “toda aquella gente había tardado tanto tiempo en revestir su disfraz que generalmente pasaba inadvertido para los que vivían con ellos. En muchos casos, hasta se les concedía un plazo en el que podían seguir bastante tiempo siendo ellos mismos”.³² El revestimiento del disfraz de la identidad “*idem*”, en la continuidad psicológica, es tan sorprendente que lo idéntico vuelve a aparecer aún después de varias generaciones, como cuando una vieja turca se reviste de las mismas florcillas con las que, en otro tiempo, se revistió su madre. Pero esto es, evidentemente, una visión que el recuento de las propias vidas no ofrece de manera natural, así halla una inclinación natural a la narratividad, sino que depende del talante expresivo del artista.

4. *El yo fragmentario de la identidad “ ipse” es transitorio* ya que la duración de la vida se ofrece como “una serie de yos yuxtapuestos”,³³ que mueren unos tras otros y se alternan entre sí, de manera muy diferente a la perdurabilidad de la identidad de las “células morales que componen un ser”,³⁴ y que llegan a convertirse incluso en algo “más duraderas que él”.³⁵ Es decir, la identidad “*ipse*” es transitoria y la “*idem*” es fija; y moral de la identidad “*ipse*” es la señalización a sí mismo “como alguien que me acompañara y que fuera capaz de disfrutar de la cosa más que yo”,³⁶ que fuera capaz de experimentar “ lo reflejos de fuego en los cristales y la transparencia rosada de la casa”.³⁷ Es una especie de expresividad fugaz del sí mismo, un otro a quien se le hace observar, en su desdoblamiento, “aquellos efectos curiosos”.³⁸ Por eso, el yo no se pasea

³¹ TR, 269

³² TR, 297

³³ TR, 300

³⁴ TR, 300

³⁵ TR, 300

³⁶ TR, 199

³⁷ TR, 199

³⁸ TR, 199

nunca por las mismas calles, pues se compone de “tantos pasados diferentes”³⁹ cuantos ofrece el dulce pasear de la melancolía, que es una reconstrucción permanente del pasado en la identidad expresiva, que tiene casi el mismo “significado de vanidad filosófica que parece tomar un camino mil veces seguido con una pasión que ya no existe y que no ha dado fruto”.⁴⁰ Lo que logra la expresividad del lenguaje, en este camino transitorio de la identidad “*ipse*”, es la captación de la sumisión a lo interior, “aquella rigidez almidonada de la servilleta”⁴¹ que provee “la facultad de razonar sobre el arte hasta el infinito”.⁴² Y que no residía en la apariencia del tema sino en “la realidad que se trataba de expresar”.⁴³

También la identidad del lector se juega libremente de acuerdo con su propia interioridad. “Cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector de lo que libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor sino al lector.”⁴⁴ De esta manera, queda claro que, la identidad expresiva del artista es “*ipse*”, es decir transitoria, ya que obedece a sucesivas lecturas que le reconocen un significado variable al libro, como acontece con las actualizaciones de la interpretación de los grandes autores de la filosofía, que siempre remiten a una intertextualidad cambiante. Es como “una revelación patente de esa realidad de los años”,⁴⁵ que sitúa los textos en una dimensión semántica nueva, que se puede prolongar indefinidamente, como acontece con los

³⁹ TR, 202

⁴⁰ TR, 202

⁴¹ TR, 230

⁴² TR, 230

⁴³ TR, 230

⁴⁴ TR, 263

contenidos de la ciencia, hasta el infinito, tal cual lo dice Husserl. Los textos en su expresividad son como seres vistos a distancias, que perturban la visión que se tenía de ellos en otros tiempos. “Entonces la vida se nos presenta como un cuento de hadas en el que se ve de un acto a otro cómo el bebé se convierte en adolescente y el hombre maduro se inclina hacia a la tumba”.⁴⁶ Es el hada madrina de “*La cenicienta*” que la convierte en una princesa embellecida por su encanto, cobrando así una nueva identidad que sólo es transitoria.

5.Finalmente, puede haber una *complementariedad reversible en el intercambio entre un “idem” sustancial y un “ipse” transitorio*. Esta posibilidad variable de una relación causal reversible combina las posibilidades del “idem” inmodificado (1) y el “ipse” transitorio (4) de “*El tiempo recobrado*”. Es definida por Proust en cuanto arte vivo que sólo “expresa para los demás y que nos hace ver a nosotros mismos nuestra propia vida”.⁴⁷ Es decir, estamos ante un sí mismo como otro, cuya reflexividad se vuelca sobre el yo de la vida interior, “esa vida cuyas apariencias que se observan requieren ser traducidas y muchas veces *leídas al revés* y penosamente descifradas”.⁴⁸ Tal como insiste el relator “ es el trabajo que el arte deshará, es la marcha que nos hará seguir, *en sentido contrario*, el retorno a las profundidades donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido”.⁴⁹ Habría que poner de relieve, a este respecto, la indicación de que cuando el artista o el poeta crean una obra, ella adquiere una independencia y autonomía frente a él, que ya no le pertenece, y puede provocar un efecto reversible que afecta la identidad de sí mismo, aún en su carácter entitativo sustancial.

⁴⁵ TR, 280

⁴⁶ TR, 280

⁴⁷ TR, 246

⁴⁸ TR, 246 (subrayado mío)

⁴⁹ TR, 246 (subrayado mío)

Georges Bataille ha destacado la complementariedad reversible del bien y del mal sobre el que se escribe, precisamente al comentar algunos párrafos de “*El tiempo recobrado*”, acerca del sadismo. “El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo. Esta verdad es difícil. Hay algo en ella que irrita al que la escucha. Sin embargo, sabemos que las cosas que más afectan a la sensibilidad proceden de contrastes”.⁵⁰ Dejando de lado lo controvertible de esta dialéctica moral, que da al discurso filosófico un tono que parece “despedirse de la modernidad”,⁵¹ en un sentido equivalente al de la genealogía de la moral de Nietzsche – y que le hace afirmar que “si no tuviéramos, como Proust (y como quizá en el fondo del mismo Sade), el ansia del Bien, el Mal nos proporcionaría una sucesión de sensaciones indiferentes”⁵² –, lo cierto es que Bataille ha postulado la relación reversible entre la virtud y el vicio, tal como lo manifestó Proust, por boca de Charlus, cuando dijo: “aquí ocurre lo contrario de los Carmelitas: *gracias al vicio vive la virtud*”.⁵³ Igualmente, la identidad sustancial de un cura, de quien no se proporciona el nombre, adopta un papel transitorio, cuando asiste a una casa de golfos, que tipifica la relación entre el bien y el mal. Y aún cuando se está ante “un mal sacerdote”,⁵⁴ el proporciona la descripción de la relación de complementariedad reversible entre un yo sustancial y un “*ipse*” transitorio, entre la virtud y el vicio, entre el bien y el mal, la moral y la trasgresión, el ansia del bien y la desgracia del mal, que son connaturales, como la irresistible atracción que ejerce el Marqués de Sade para la literatura negra, como la califica Adorno (cfr.1.5). El sí mismo se convierte en otro cuando observamos, por ejemplo, los dos Charlus que hay en el personaje: el malvado sodomita que está al borde de la afasia, y aprecia su propia

⁵⁰ BATAILLE, Op. Cit., 109

⁵¹ HABERMAS, *El discurso...* Op.Cit., 109

⁵² BATAILLE, Op.Cit., 109

⁵³ TR, 169

inteligencia, y el que ha entrado en el abismo de la muerte siguiendo su sombra, “sin contar otros”⁵⁵ yos.

La expresividad del sí mismo como otro es también la complementariedad de sí en otro, de “*idem*” en “*ipse*”, que, con visión deslumbrante, cuando evoca la imagen pasada del “sabor de una magdalena mojada en una infusión”,⁵⁶ le insinúa a sí mismo, al narrador: “cógeme el paso si eres capaz de ello y procura resolver el enigma de felicidad que te propongo”.⁵⁷ He aquí una clara referencia a la estética de la interioridad y del silencio.

Estas cinco posibilidades definen la identidad narrativa en conexión directa con la identidad expresiva, que se concibe en cuanto traducción de una interioridad, proyectando fuera de sí el universo intuitivo, al cual se tiene un acceso privilegiado, a través de “un acto de creación en el que nadie puede sustituirnos ni siquiera colaborar con nosotros”,⁵⁸ en la lectura del “libro interior de signos desconocidos”,⁵⁹ que es un desencadenante de imágenes, una sensación que resucita la verdad del pasado, y que se experimenta cuando “sentimos su esfuerzo por emerger hacia la luz”.⁶⁰ A partir de ese momento de creación se multiplican los signos, el “dócil genio”⁶¹ se muestra dispuesto a trasportarse lejos, y, “libre de lo que hay de imperfecto, puro e inmaterial en la percepción exterior”,⁶² rebosa de alegría. Los signos aparecen en los dobleces de una servilleta, y “el plumaje de un océano verde y azul como la cola de un pavo real”⁶³ le llena al artista de gozo, al revelársele, además, que algo debió impedirle la “impresión ficticia”,⁶⁴ por que estaba opacada por el sentimiento de fatiga o tristeza. El ser que de

⁵⁴ TR, 168

⁵⁵ TR, 205

⁵⁶ TR, 212

⁵⁷ TR, 212

⁵⁸ TR, 226

⁵⁹ TR, 226

⁶⁰ TR, 226

⁶¹ TR, 214

⁶² TR, 214

⁶³ TR, 214

⁶⁴ TR, 215

pronto surge de la interioridad proyecta un yo expresivo, que “se nutre sólo de la esencia de las cosas, sólo en ella encuentra su subsistencia, sus delicias, languidece en la observación del presente donde los sentidos no pueden llevarla, en la consideración de un pasado que la inteligencia le deseca”,⁶⁵ pues es la identidad expresiva una percepción de las esencias, que no se reclama de Platón y que reconduce la arquitectónica kantiana, la cual desemboca siempre en el mundo inteligible (cfr. 15.2). “*El libro interior de signos desconocidos*”⁶⁶ – a lo mejor, la más justa síntesis de la “*Recherche*” - intenta descifrar “los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intenta pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual”.⁶⁷ Proust descubre así el común denominador de la identidad expresiva, en cuanto acceso privilegiado de los artistas, que, proyectando fuera de sí el universo intuitivo, al expresar algo estéticamente sobre algo en el mundo, permiten la ilustración, no de una verdad proposicional sino, de una verdad pre conceptual, una preconcepción artística de lo pensado, que sólo es cierta en cuanto veracidad expresiva. “Una verdad nueva, una imagen preciosa... como si nuestras más bellas ideas fueran así como aires de música”,⁶⁸ que se componen y transcriben desde la interioridad del libro que se abre al mundo, y cuya función poética primordial es la de “hacer salir de la penumbra”,⁶⁹ es decir, la de ser abridora de mundo, con la claridad de una luz plena, en la que probablemente se reencuentre el espíritu de los tiempos y la infinitud de la existencia.

⁶⁵ TR, 218

⁶⁶ TR, 218 (subrayado mío)

⁶⁷ TR, 225

⁶⁸ TR, 225

⁶⁹ TR, 225

CONCLUSIÓN

El modelo de la relación entre la filosofía y la literatura, al cual pretendemos aproximarnos, para responder a la pregunta por la identidad expresiva en Proust, me fue sugerido por Rafael Gutiérrez Girardot, profesor emérito de la Universidad de Bonn, quien, en el año de 1992, expuso un avanzado programa, que todavía me inquieta por la amplitud de sus valiosas perspectivas. El filósofo Guillermo Hoyos Vásquez me inició en Habermas, y los escritores Leopoldo Berdella de la Espriella y José Luis Garcés Gonzáles me entusiasmaron por la obra de Proust. Me siento en deuda de gratitud con José María Gonzáles García, Manuel Reyes Mate y desde luego con Antonio Miguel López Molina. Y algunos otros célebres e íntegros, que la merecen al igual que ellos. Quisiera destacar a Francisco Posada de la Peña, Carlos Rincón y Rubén Jaramillo Vélez.

Desde el punto de vista meramente formal he hecho una categorización del análisis de contenido aplicada a la novela de Proust, valiéndome de la técnica de selección de temas y de ordenación de los mismos, centrándome y ateniéndome a los títulos sugeridos, pero posibilitando el comentario sin seguir la secuencia del relato, ni el orden de aparición de los temas, que son pertinentes a la clarificación y exposición de los aspectos decisivos de la tesis.

He evitado las referencias detalladas a los aspectos biográficos del autor (por ejemplo, sus romances con Agostinelli y R. Hahn) por considerarlos irrelevantes a mi propósito; como, probablemente, es irrelevante para quien estudie a Foucault sus preferencias sexuales. Haciendo, pues, abstracción de la biografía personal de Proust, tan explorada por la escritura al margen, me ha parecido conveniente visualizar el conjunto de las tres

mil setecientas treinta y ocho páginas de la “*Recherche*”, de la edición de Alianza, en español, como expresión de las “intermitencias del corazón” – según un atinado título que el autor le acordaba a su novela, en 1912 - para designar la temporalidad discontinua de la sensibilidad humana, sus aturdimientos y despertares imprevistos. Tal vez sean esas intermitencias las que describen mejor la identidad expresiva, como algo en permanente modificación de lo que se es y de lo que se cree ser. Personalmente, he hecho una relectura de lo que muchos han encontrado en Proust: una preocupación constante para describir unos yos múltiples que se recomponen, en el relato del sí mismo, y que llegan a la conciencia para reorientar la acción en la temporalidad. Que, luego, parecen desaparecer, permaneciendo como telón de fondo de la existencia vital de los personajes y dispuestos a resucitar dramáticamente a cualquier momento y circunstancia. Algo así como recuerdos desgraciados y traumáticos de la primera infancia, que reviven su condición fantasmagórica, sin que el arte los pueda evaporar, ni logre su plena trascendencia.

Que el arte se inquieta por el problema de la identidad es claro desde los tiempos de Homero. Recientemente un director de Hollywood, D. J. Caruso, lo ha corroborado: “me intriga el concepto de identidad – quienes somos y quienes creemos que somos”, comentando el thriller de su propia autoría “*Taking lives*”, donde un sicópata criminal se obsesiona por cambiar periódicamente de identidad. En el caso de Proust, como he pretendido demostrarlo, el concepto de identidad expresiva sirve de apoyo teórico al relato novelesco.

Como lo señala Marco Piazza, desde un punto de vista histórico-genético, la constelación aludida de las numerosas referencias de Proust a la multiplicidad de yoes, al lado de un yo permanente y sustancial, ha sido descrita con ardor - por los que se han ocupado de la interpretación de la obra -, pero la comprensión profunda de una

verdadera complementariedad de las dos concepciones del yo es notoriamente escasa¹. Nosotros no la hemos eclipsado. Pero, no sólo hemos buscado que la identidad “*ipse*” (la multiplicidad de yos) se complemente con “*idem*” (el yo permanente y sustancial), sino pretendido indagar los entresijos de las situaciones de lo que permanece inmodificado, lo que cambia de “*ipse*” parcialmente, en una crisis amorosa por ejemplo, y lo que se modifica con “*ipse*” en el largo periodo de la historia y el relato de Proust. Pero la teoría de la multiplicidad proustiana del yo la hemos visto correlacionada con la identidad expresiva, en cuanto concepto nodal explícito, porque nos ha parecido limitado fijarla en la identidad simplemente narrativa.

Hemos esquivado conscientemente las declaraciones de simpatía por el socialismo que Proust manifestó, en su juventud, por referirse a la novela temprana de Jean Sainteuil. Mis insinuaciones, al respecto, en la “*Recherche*”, son todavía muy intuitivas – al lado de la proclividad, que el relator de Proust todavía siente, según, por ejemplo, la opinión del marido de madame Bontemps sobre “la lealtad de Jaurès, reconocida en todos los partidos”,² hay otras apreciaciones como ésta: “así como en París se celebra cada año un número medio de bodas, cualquier otro medio burgués cultivado y rico habría dado una proporción aproximadamente igual de personas como Swann, como Legradin, como yo y como Bloch”.³ Igualmente, por motivos no muy fundados de coherencia y concordancia temática, no hemos abordado la relación entre la identidad expresiva y el tema del antisemitismo – cuya inserción y prevalencia significativa desborda cualquier empeño discursivo, según la filosofía después el Holocausto -, que se colige a propósito del affaire Dreyfus y es recurrente en la novela. Tampoco nos hemos adentrado en la documentación de las cartas y en los estudios biográficos del autor, que seguramente

¹ PIAZZA, MARCO. *Proust et la multiplicité des mois*, in *Bulletin d'informations proustiennes*, N° 28, 1997, Págs. 117-125, 117

² P, 263

³ TR, 329

arrojan algunas pruebas secundarias a lo consignado en esta tesis. Ciertos temas como la gracia personal, los malentendidos, la conversación, el tedio y el arte de las distancias merecerían un tratamiento explícito.

He construido un modelo de explicación que permite dar cuenta de la identidad expresiva, en Marcel Proust, cuyo uso probablemente pueda aplicarse a otros artistas, si mi pretensión es adecuada y consistente, basándome, principalmente, en Habermas; aún cuando este autor no ha desarrollado, hasta ahora, una teoría estética, ni una teoría del lenguaje literario. Nuestra argumentación se ha visto obligada, por las estrategias lógicas de la misma, a retrotraerse hasta algunas afirmaciones de Platón y Aristóteles, que, desde un punto de vista poético y filosófico, se pueden hacer compaginar críticamente con Kant, Hegel, Adorno y otros. En todo ello, nos ha interesado poner de relieve el acercamiento a un diagnóstico general de la identidad moderna, que tiene la tendencia a la reafirmación de sus condiciones sociales de interacción, y que no se disuelve tan fácilmente, al ser fruto de la desactivación de la alteridad, que se nos presenta en cuanto antinomia de una pasividad del yo, que se manifiesta ante la modernidad cultural tardía y reciente. De éste diagnóstico se puede deducir – y Proust lo vio claramente - que las narraciones de identidad y las historias personales de carácter artístico aquejan una relativa debilidad, pues choca contra su propia posibilidad expresiva, debido al carácter sistémico del mundo cultural. Para probarlo sería conveniente, si hemos de tomar en serio el esfuerzo novelístico de Proust, y valorar positivamente sus alcances para la narrativa moderna, referirnos al desquiciamiento del mundo sensible, en la recurrencia a las formas de la memoria, postulando un narratorio que no se deja confundir, ni atrapar, en el juego de las máscaras de la acción dramaturgica. La “*Recherche*” es, además, un nítido ejemplo de búsqueda de la verdad, con los medios de la expresión artística, que postula un *Cogito* quebrado – o, cuando

menos, resquebrajado por las condiciones de representación de la acción de los personajes y de los actores, que en parte somos todos - que se mueve en la superposición del arte y el amor. Que, por lo demás, sólo reconoce la veracidad expresiva del lenguaje en su enclaustramiento ontológico, y que tiene la pretensión del reclamo universalista de la moral, haciendo literatura del mal. Esta perspectiva se convierte, sin que ello sea el objetivo primordial, en una denuncia irrecusable de la frialdad del gran mundo, donde únicamente sale a flote el calor incanjeable de los artistas. De ellos se puede decir que viven sucesivamente diferentes experiencias del yo, que son, ni más ni menos, que diversas identidades, que los coloca en un mundo vital más allá o más acá de la simple identidad narrativa, por la cual todo ser tiene una dote natural. Con estas condiciones, la comunidad ideal de habla podría ser una atalaya que sólo vigila e interpreta sosamente la imposibilidad de la comunicación expresiva, más cercana de la música y la pintura que de la expresión corriente. Si esto parece una verdad de apuño es por que estamos habituados a confundir narratividad con expresividad. Es por que el yo, como narrador de su propia historia, se niega y se resiste, por decirlo así, a crear las oraciones de vivencia de la manifestación estética de la identidad, su apelación a la posteridad.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Proust

À la recherche du temps perdu 1. Du côté de chez Swann, París, Gallimard, 2000
À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleur, París, Gallimard, 2001
À la recherche du temps perdu 3. Le côté de Guermantes, París, Gallimard, 2001
À la recherche du temps perdu 4. Sodome et Gomorrhe, París, Gallimard, 2000
À la recherche du temps perdu 5. La prisonnière, París, Gallimard, 2001
À la recherche du temps perdu 6. Albertine disparue, París, Gallimard, 2001
À la recherche du temps perdu 7. Le temps retrouvé, París, Gallimard, 2001
Correspondance, tome XIV, París, Plon, 1986
Jean Santeuil, París, Gallimard, 1952
Les plaisirs et les jours, París, Gallimard, 1924

Obras traducidas al español

En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann, Madrid, Alianza, 2000
En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor, Madrid, Alianza, 2000
En busca del tiempo perdido. 3. El mundo de Guermantes. Madrid, Alianza, 2002
En busca del tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra, Madrid, Alianza, 2001
En busca del tiempo perdido. 5. La prisionera, Madrid, Alianza, 1998
En busca del tiempo perdido. 6. La fugitiva, Madrid, Alianza, 1998
En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado, Madrid, Alianza, 1999
Sobre la lectura, Valencia, Pre-textos, 1986
Jean Santeuil, Madrid, Alianza, 1971

Obras sobre Proust

ALAIN IFRI, PASCAL. Proust et son narrataire dans À la Recherche du temps perdu, Genève, Librairie Droz S.A., 1983
BOWIE, MALCOLM. Proust entre las estrellas, Madrid, Alianza, 2000.
CASTRO, CARMEN. Marcel Proust o el vivir escribiendo, Madrid, Revista de Occidente, 1952
CHABOT, JACQUES. L'autre et le moi chez Proust, París, Honoré Champion, 1999
DEL PRADO, JAVIER. Para leer a Marcel Proust, Madrid, Palas Atenea, 1990
DELEUZE, GILLES. Proust et les signes, París, PUF, 1998
DELEUZE, GILLES. Proust y los signos, Barcelona, Anagrama, 1995
DESCOMBES, VICENT. Proust. Philosophie du roman, París, Les Éditions de Minuit, 1987
GENETTE, GÉRARD. Figuras III, Barcelona, Lumen, 1989

GENETTE, GÉRARD. Figures III, Paris, Éditions du Seuil, 1972,
 GÓMEZ PIN, VÍCTOR. Marcel Proust. El ocio y el mal, Barcelona, Montesinos, 1985
 LÈVINAS, EMMANUEL. Noms propres, Paris, Fata Morgana, 1976
 MATAMORO, BLAS. Por el camino de Proust, Barcelona, Anthropos, 1988
 MAUROIS, ANDRÉ. En busca de Marcel Proust, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1958
 MORAN, JULIO CESAR. La música como develadora del sentido del arte
 en Marcel Proust, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1996
 PÉCHENARD, CHRISTIAN. Proust et les autres, Paris, La Table Ronde, 1999
 PIAZZA, MARCO. Proust et la multiplicité des mois, in Bulletin d'informations
 proustiennes, N° 28, 1997
 RICHARD, JEAN-PIERRE. Proust et le monde sensible, Paris, Éditions Du Seuil, 1974
 RICHER, EDMOND. Du côté de chez Swann de Marcel Proust, Paris, Hachette, 1974
 SAUVIGNET, ROLAND. Proust, lecteur de Kant ou le problème de la connaissance
 dans À la recherche du temps perdu, in Bulletin d'informations proustiennes, N° 28, 1997
 TADIÉ, JEAN-YVES. Proust et le roman, Paris, Gallimard, 1971
 WHITE EDMUND. Proust, Barcelona, Mondadori, 2001

Obras de Habermas

Between facts and norms, Cambridge, Polity Press, 1996
 Ciencia y técnica como “ideología”, Madrid, Tecnos, 1989
 El discurso filosófico de la modernidad, Buenos Aires, Taurus, 1989
 El futuro de la naturaleza humana, Barcelona, Piados, 2002
 Ensayos políticos, Barcelona, Península, 1997
 Erkenntnis und Interesse, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968
 Fragmentos filosófico-teológicos. De la impresión sensible a la expresión simbólica,
 Madrid, Trotta, 1999
 La reconstrucción del materialismo histórico, Madrid, Taurus, 1981
 Pensamiento postmetafísico, Madrid, Taurus, 1990
 Problemas de legitimación en el capitalismo tardío, Buenos Aires, Amorrortu, 1989
 Teoría de la acción comunicativa, tomo II, Buenos Aires, Taurus, 1989
 Teoría de la acción comunicativa, tomo I, Madrid, Taurus, 1989
 Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos, Madrid,
 Cátedra, 1989
 Textos y contextos, Barcelona, Ariel, 1996

Obras citadas y consultadas

ADORNO, THEODOR W. Teoría estética, Madrid, Taurus, 1980

ADORNO, THEODOR W. Notas de literatura, Barcelona, Ariel, 1962

AGAMBEN, GIORGIO. Lo que queda de Auschwitz, Valencia, Pre-textos

ARENAS, LUIS. Identidad y subjetividad, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002

ARISTÓTELES. Obras, Madrid, Aguilar, 1982

ASENSI PÉREZ, MANUEL. Historia de la teoría de la literatura, vol. I, Valencia, Tirant lo blanch, 1998

BATAILLE, GEORGE. La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1981

BAUDELAIRE, CHARLES. Las flores del mal, Madrid, Alianza, 1990

BAUDELAIRE, CHARLES. Pequeños poemas en prosa, Buenos Aires, Austral, 1948

BENJAMIN, WALTER. El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990

BENJAMIN, WALTER. Escritos autobiográficos, Madrid, Alianza, 1996

BENJAMIN, WALTER. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, in Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973

BENJAMIN, WALTER. Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV, Madrid, Taurus, 1999,

BENJAMIN, WALTER. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Madrid, Taurus, 1999

BERGSON, HENRI. Œuvres, Paris, PUF, 1959

BOUVERESSE, JACQUES. Le mythe de l'intériorité, Paris, Minuit, 1987

BRUNER, JEROME. Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva, Madrid, Alianza, 1991

CALVINO, ITALO. Seis propuestas para el próximo milenio, Madrid, Siruela, 1989

CASALS, JOSEP. Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje y arte, Barcelona, Anagrama, 2003

CASTORIADIS, CORNELIUS. Figuras de lo pensable, Madrid, Cátedra, 1999

CHATEAUBRIAND. Mémoires d'outre-tombe, Varese, La tipográfica Varese, 1998

COLLI, GIORGIO. Filosofía de la expresión, Madrid, Ediciones Siruela, 1996

CROCE, BENEDETTO. Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, Granada, Ágora, 1997

CRUZ, MANUEL, Individuo, modernidad, historia. Madrid, Tecnos, 1992

CULLER, JONATHAN. Breve introducción a la teoría literaria, Barcelona, Crítica, 2000

CULLER, JONATHAN. La poética estructuralista, Barcelona, Anagrama, 1978

CUNNINGHAM, ANTHONY. The heart of what matters. The role for literature in moral philosophy, Berkeley, University of California Press, 2001

DASCAL, MARCELO Y OTROS. La pluralidad y sus atributos. Usos y maneras en la construcción de la persona, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001

DAVIDSON, DONALD. Filosofía de la psicología, Barcelona, Anthropos, 1994

DE AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ MARÍA Y OTROS. Historia del arte, Madrid, Anaya, 1980

DE MAN, PAUL. Alegorías de la lectura, Barcelona, Lumen, 1990

DESCARTES, RENÉ. Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas, Madrid, Alfaguara, 1977

DILTHEY, WILHELM. Vida y poesía, México, Fondo de Cultura Económica, 1978

DILTHEY, WILHELM. Poética, Buenos Aires, Losada, 1945

DURKHEIM, EMILIO. Las formas elementales de la vida religiosa, Buenos Aires, Schapire, 1968

ECCLES, JOHN C. y ZIER, HANS. El cerebro y la mente. Reflexiones biológicas

sobre la prehistoria, naturaleza y porvenir del hombre, Barcelona, Herder, 1984

ELIOT, T.S. Poesías reunidas: 1909-1962, Madrid, Alianza Literaria, 2000

ELLIOTT, R.K. La teoría estética y la experiencia del arte, in OSBORNE HAROLD (Comp.). Estética, México, FCE, 1976

EMMANUEL, PIERRE. El poeta demente (Cantos a Hölderlin), Santander, Árgoma, 1996

ERIKSON, ERIC H. Historia personal y circunstancia histórica, Madrid, Alianza, 1978

FOUCAULT, MICHEL. Hermenéutica del sujeto, Madrid, La Piqueta, 1994

GIDDENS, ANTHONY. Modernidad e identidad del yo, Barcelona, Península, 1994

GOFFMAN, ERVING. La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires, Amorrortu, 1971

GOFFMAN, ERVING. Estigma. La identidad deteriorada, Buenos Aires, Amorrortu, 2001

GÓMEZ DE LIANO, IGNACIO. Iluminaciones filosóficas, Madrid, Ediciones Siruela, 2001

GONZÁLEZ GARCÍA, JOSÉ MARÍA. La máquina burocrática, Madrid, Visor, 1989

GONZÁLEZ GARCÍA, JOSÉ MARÍA. Metáforas de la subjetividad, in CRESPO, EDUARDO Y SOLDEVILLA, CARLOS (eds). La constitución social de la subjetividad, Madrid, Los libros de la catarata, 2001

GONZÁLEZ GARCÍA, JOSÉ MARÍA. Las huellas del Fausto, Madrid, Tecnos, 1992

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. Aproximaciones, Bogotá, Procultura, 1986

HAUSER, ARNOLD. Historia social de la literatura y el arte, Barcelona, Labor, 1983

HEGEL, G.W.F. Escritos de juventud, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978

HEGEL, G.W.F. Fenomenología del espíritu, México, FCE, 1973

HEGEL, G.W.F. Lecciones de estética, volumen I, Barcelona, Península, 1989

HEGEL, G.W.F. Lecciones de estética, volumen II, Barcelona, Península, 1991

HEIDEGGER, MARTIN. Acheminement vers la parole, Paris, Gallimard, 1976

HEIDEGGER, MARTIN. Caminos del Bosque (Holzwege), Madrid, Alianza, 1998

HEIDEGGER, MARTIN. El ser y el tiempo, México, Fondo de Cultura Económica, 1980

HEIDEGGER, MARTIN. Identidad y diferencia, Barcelona, Anthropos, 1990

HEIDEGGER, MARTIN. Sendas perdidas (Holzwege), Buenos Aires, Losada, 1979

HOBBS, THOMAS. Leviatán, Madrid, Editora Nacional, 1983

HÖLDERLIN, FRIEDRICH. Emilia en vísperas de su boda, Madrid, Ediciones Hiperión, 1999

HÖLDERLIN, FRIEDRICH. Hiperión o el eremita en Grecia. Madrid, Ediciones Hiperión, 1998

HÖLDERLIN, FRIEDRICH. Poesía completa, tomo II, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1984

HOMERO. La odisea, Madrid, Akal, 1998

HORKHEIMER Y ADORNO. Dialéctica de la Ilustración, Madrid, Trotta, 1994

HOYOS VÁSQUEZ, GUILLERMO. Introducción a HUSSERL, EDMUND. Renovación del hombre y de la cultura: cinco ensayos, Barcelona, Anthropos, 2002

HUME, DAVID. Tratado de la naturaleza humana, México, Porrúa, 1977

HUSSERL, EDMUND. Investigaciones lógicas, tomo II, Madrid, Alianza, 1985

HUSSERL, EDMUND. La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental, Barcelona, Crítica, 1991

HUSSERL, EDMUND. Meditaciones cartesianas, México, FCE, 1986

JAKOBSON, ROMAN. Questions de poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1973

KAFKA, FRANZ. El proceso, Madrid, Alianza, 2000

KANT, IMANUEL. Crítica de la razón pura, México, Porrúa, 1979

KANT, IMANUEL. Crítica del juicio, México, Porrúa, 1973

LÁZARO CARRETER, FERNANDO. De poética y poéticas, Madrid, Cátedra, 1990

LEAHEY, THOMAS HARDY. Historia de la psicología, Madrid, Prentice Hall, 2000

LÉVINAS, EMMANUEL. Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo, in BELTRÁN, M. y Otros. Judaísmo y límites de la modernidad, Barcelona, Ropiedras Ediciones, 1998

LLINÁS, RODOLFO R. El cerebro y el mito del yo, Barcelona, Belacqua, 2003

LOCKE, JOHN. Ensayo sobre el entendimiento humano, México, FCE, 1982

LÓPEZ MOLINA, ANTONIO MIGUEL. Razón pura y juicio reflexionante en Kant, Madrid, UCM, 1983

LUCRECIO CARO, TITO. De la naturaleza de las cosas, Madrid, Espasa-Calpe, 1969

MACHADO, ANTONIO. Proverbios y cantares, Madrid, Meteu Cromo S.A., 2003

MARQUÉS DE SADE. La filosofía en el tocador, Barcelona, Bruguera, 1984

MARQUÉS DE SADE. Justina o los infortunios de la virtud, Madrid, Cátedra, 1999

MARX y HILLIX. Sistemas y teorías psicológicas contemporáneas, Buenos Aires, Paidós, 1974

MATE, REYES. Memoria de Auschwitz, Madrid, Trotta, 2003

MATE, REYES. Memoria de Occidente, Barcelona, Anthropos, 1997

MEAD, GEORGE H. Espíritu, persona y sociedad, México, Paidós, 1990

MONTES FUENTES, M^a. JOSÉ. La identidad personal en D. Hume, Madrid, Editorial de la UCM, 1991

MÜNSTER, REINHOLD. Introducción a SCHLEGEL, FRIEDRICH. Lucinde, Valencia, Natán, 1987

MUÑOZ, JACOBO. Figuras del desasosiego moderno, Madrid, Mínimo Tránsito, 2002

MUTIS, ALVARO. Summa de Maqroll el gaviero. Poesía: 1948 – 1997, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997

NAGEL, THOMAS. Fisicalismo, México, Dirección general de publicaciones de la UNAM, 1977

NIETZSCHE, FRIEDRICH. El anticristo. Maldición sobre el cristianismo, Madrid, Alianza, 1998

NIETZSCHE, FRIEDRICH. Homero y la filología clásica, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995

ORTIZ DE ZÁRATE, AMAYA. Historia de la psicología, Madrid, PS-Editorial, 2000

PARFIT, DEREK. Identidad personal, México, Dirección general de publicaciones de la UNAM, 1983

PARMÉNIDE. Le poème, Paris, PUF, 1986

PARSONS, TALCOTT Y OTROS. Apuntes sobre la teoría de la acción, Buenos Aires, Amorrortu, 1970

PARSONS, TALCOTT. El sistema de las sociedades modernas, México, Trillas, 1987

PARSONS, TALCOTT. La estructura de la acción social, Madrid, Guadarrama, 1968

PATIÑO ÁVILA, JESÚS ERNESTO. Kant y las Ciencias Sociales, Tunja, La rana y el águila, 1984

PENELHUM, TERENCE. Self-identity and self-regard, in RORTY, AMÉLIE O. The Identities of persons, Berkeley, University of California Press, 1976

PLATÓN. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1981

POUND, EZRA. Antología, Madrid, Visor, 1983

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 1994

RICOEUR, PAUL. “Temps et récit, t.II, La configuration du temps dans le récit de fiction”, Paris, Ed. du Seuil, 1984

RICOEUR, PAUL. L`unique et le singulier, Bruxelles, Alice Éditions, 1999

RICOEUR, PAUL. El discurso de la acción, Madrid, Cátedra, 1981

RICOEUR, PAUL. Narrative Time, in MITCHELL, W.J.T. On Narrative, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981

RICOEUR, PAUL. Sí mismo como otro, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1996

RICOEUR, PAUL. Soi-même comme un autre, Paris, Éditions du Seuil, 1990

RICOEUR, PAUL. Temps et récit, t. III, Le temps raconté, Paris, Éditions du Seuil, 1985

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, MARIANO. El problema de la identidad personal. Más que fragmentos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003

RORTY, RICHARD. Contingencia, ironía y solidaridad, Barcelona, Paidós, 1991

RORTY, RICHARD. El giro lingüístico, Barcelona, Paidós, 1990

SAHAKIAN, WILLIAM S. Historia de la psicología, México, Trillas, 1982

SAINT – SIMON, LOUIS. Mémoires, Paris, Union Générale D'Éditions, 1974

SÁNCHEZ MECA, DIEGO. En torno al superhombre, Barcelona, Anthropos, 1989

SANTAYANA, JORGE. Diálogos en el limbo, Madrid, Tecnos, 1996

SANTAYANA, JORGE. El egotismo en la filosofía alemana, Buenos Aires, Ediciones Iman, 1942

SANTOS ESCUDERO, CEFERINO Y OTROS. La filosofía de los poetas, Sevilla, Fundación Fernando Rielo, 1996

SARTRE, JEAN PAUL. La trascendencia del Ego, Buenos Aires, Calden, 1968

SCHILLER, FRIEDRICH. Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre, Barcelona. Anthropos, 1990

SCHLEGEL, FRIEDRICH. Lucinde, Valencia, Natán, 1987

SCHOPENHAUER, ARTURO. El mundo como voluntad y representación, México, Porrúa, 1983

SPINOZA, BARUCH. Ética, México, Porrúa, 1977

STEINER, GEORGE. Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 1982

STRAWSON, PETER F. Individuos, Madrid, Taurus, 1989

TAYLOR, CHARLES. Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna, Barcelona, Paidós, 1996

TODOROT, TZVETAN. ¿Qué es el estructuralismo? Poética, Buenos Aires, Losada, 1975

TUGENDHAT, ERNEST. Autoconciencia y autodeterminación, México, FCE, 1989

VIDAL, CÉSAR. Los incubadores de la serpiente, Madrid, Editorial Anaya & Mario Muchnik, 1997

WEBER, MAX. La ética protestante y el espíritu del capitalismo, Barcelona, Península, 1969

WEBER, MAX. Economía y sociedad, México, FCE, 1969

WELLEK, RENÉ. Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo, Madrid, Gredos, 1973

WILLIAMS, BERNARD. Problemas del yo, México, Dirección General de Publicaciones de la UNAM, 1986

ZAMBRANO, MARÍA. Filosofía y poesía, México, FCE, 1987