

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía IV



**SHOPENHAUER, NIETZSCHE, BORGES Y EL ETERNO
RETORNO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Javier Acosta Escareño

Bajo la dirección del doctor
Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2007

ISBN: 978-84-669-3105-2

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TESIS DOCTORAL

Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno

Presentada por

JAVIER ACOSTA ESCAREÑO

Dirigida por

ANA MARÍA LEYRA SORIANO

Departamento de Filosofía IV

2006

Agradecimientos

Debo «a las vagas leyes o al preciso azar» haberme dedicado tardía y diletantemente a la filosofía. Este trabajo condensa unos estudios que datan de los cursos de la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas de la Universidad Autónoma de Zacatecas, donde tuve la fortuna de escuchar las lecciones sobre pensamiento trágico dictadas por Jorge Juanes, Manuel Lavaniegos y Sergio Espinosa, en esos ya remotos años de la primera década de los noventa quedé embebido por esa turbia mezcla de arte y filosofía. Pude continuar tales estudios en la Universidad Complutense, donde escuché con gran placer y con la atención de que fui capaz, las lecciones de José Luis Pardo, Jaime de Salas, Jacobo Muñoz, Monserrat Galcerán, Eugenio Fernández, Carlos García Gual, Fernando Savater, Gabriel Albiac y Ana María Leyra. La Dra. Leyra aceptó con entusiasmo y amable paciencia dirigir esta tesis, está demás decir que los méritos que pudiera tener este trabajo serán los de ella.

En la Autónoma de Madrid fui aceptado como oyente en los cursos de Félix Duque y Julio Quesada, a quienes también reservo admiración y gratitud. A mis compañeros en el doctorado, Sonia Viramontes, Leandro Palencia, Vanesa de Toledo y Antonio el Guitarrista debo que mi trabajo aspire a aproximarse a la altura de su generosa amistad. Con mis alumnos de la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas he discutido algunos de los contenidos de la tesis, agradezco a ellos la paciencia dispensada.

Durante la revisión de trabajo, me enteré del deceso de Eugenio Fernández, entrañable y admirado maestro, cuya presencia pude también disfrutar a este lado del Atlántico, una todavía eterna tarde de verano, junto a un campo de fútbol.

Debo a las *—otrora—* laxas normas del mexicano Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología el haber disfrutado una beca para realizar los estudios que esta tesis culmina o comienza —como se quiera ver, pues ya se sabe que cada palabra escrita, cada conclusión redactada, cada teoría, no forman sino parte de «ese catálogo de dudas que

no sin vanidad llamamos metafísica». Al Conacyt debo entonces —y a su traspapelada paciencia— que yo pueda sentarme ahora aquí, a escribir estos agradecimientos.

Debo —debía, quizás— está gallina casi implume, y no aquel gallo hecho y derecho, a Asclepio, como pago por cuatro venturosos años en Madrid.

Ciudad de Zacatecas, otoño de 2006.

Índice general

Presentación —p. 7

Introducción. IMAGINACIÓN, TIEMPO, PENSAMIENTO —p. 15

I. La vida del tiempo y el tiempo de la vida

II. Fabular, filosofar, pasar

III. El temple del tiempo

Capítulo 1. SCHOPENHAUER: ESTÉTICA Y ANESTÉTICA DEL RETORNO — p. 59

Introducción: El estereoscopio de Schopenhauer

I. Schopenhauer, ilusión y des-ilusión de vivir

II. Atemporalidad, acausalidad y violencia.

III. La voluntad consolada.

IV. El arte, la Idea y la visión musical del mundo

V. Iteración y eternidad mortal

VI. El mundo como eternidad juvenil

Capítulo 2. NIETZSCHE: PENSAMIENTO TRÁGICO Y ETERNO RETORNO — p. 195

Introducción: La angustia de la influencia y la «redención» del pesimismo

I. El tiempo, el sueño, la embriaguez

II. La defunción del tiempo y la clausura de las Ideas

III. El argumento del retorno

IV. El pensamiento del retorno

Capítulo 3. BORGES Y LA POÉTICA DEL RETORNO— p. 325

Introducción—Un argentino extraviado en la metafísica

I. El arquetipo de la poesía y la poesía del arquetipo

II. El laberinto de la representación

III. Contemplación poética y delusión temporal

IV. La literatura como experiencia del retorno

Largo viaje al ahora —p. 442

I. Desinterés, imaginación y tiempo

II. Versiones del retorno: Schopenhauer, Nietzsche, Borges

III. Arribar al ahora

Bibliografía — p. 477.

Tenía tres opiniones
como un árbol
en el que hay tres mirlos.

Wallace Stevens, *Trece maneras de mirar*
un mirlo

Presentación

Decir que este trabajo versa sobre el eterno retorno y su aparición en la obra de Schopenhauer, Borges y Nietzsche es sólo un redundante trámite. Decir que su propósito es considerar tres distintas modulaciones de una doctrina que postula la repetición eterna de lo mismo es ya una imprecisión. No se trata de tres doctrinas compactas, al interior de la obra de cada autor se encuentran matices diversos, posturas y argumentaciones, sobre la misma idea. Pero en todas ellas he encontrado una respuesta original, que matiza e incluso objeta la hipótesis sobre el tiempo, el dolor y el pensamiento según el argumento de Bergson–Durand.

He tomado el tema de la eternidad en Schopenhauer, Nietzsche y Borges intentando observar en ellos la cuestión del *eterno retorno* como un ejercicio crucial y/o *liminar* del pensamiento y la poesía. Una formulación —factible o *ficcional*— que exige una diferencia constantemente de la *racional*, no porque suponga —demasiados— artículos de fe —quizá no muchos más que el concepto— sino porque conduce al pensamiento — i.e. al entendimiento— hacia el exterior de sus límites normativos. En el horizonte de la modernidad, luego que ha operado —suponemos— una atildada tarea de secularización del mundo, la formulación de una *doctrina* como la del eterno retorno no conduciría desde luego a las paradojas en las que una finitud laica sea superada por una infinitud revelada. La atención que ha merecido una «doctrina» tal como la del eterno retorno nos habla ya de una modernidad cuando menos impropia —de su alargada postrimería.

El *pensamiento* del eterno retorno sería, desde la postura Nietzscheana, desde la de Borges, desde Schopenhauer, una objeción al tiempo, una objeción al sujeto, una objeción al progreso, al historicismo, una objeción a la filosofía. Un polimórfico acoso a

la interpretación *salvífica* de la imaginación y del tiempo: problema en cuyo amplio diapasón aparecen las variadas modulaciones del dolor y el vano empeño de vencerlo.

*

He querido observar una estrecha y difícil relación entre las posturas de Schopenhauer, Nietzsche y Borges; no sólo por las filias y fobias que sus predecesores declaran al autor de *El mundo*, sino por cierta oscura fidelidad con el plan general de su pensamiento. Si la obra de Schopenhauer, según Nietzsche es un intento de responder a la pregunta de «cómo es posible la negación de la voluntad» es porque Schopenhauer ha sido despertado por Buda con la formulación de su primera noble verdad: «La vida es sufrimiento». Nietzsche intenta entonces despertar del sueño —o pesadilla— del dolor. Borges reformula la imposibilidad de la dicha —es decir, la visión tantálica de la eternidad— con el sueño poético: los tres se dirigen hacia la música —es decir hacia el punto de vista de la eternidad—, el primero a pesar de su sistema, el segundo en su exégesis productiva, el tercero con potencia *musical* de la poesía. Todos ellos intentando salir del tiempo lineal y simétrico, todos ellos encontrando en la clave de la eternidad los motivos para su escritura.

*

Ya que hemos dicho esto, afirmar como Giorgio Colli que Nietzsche es un profundo exégeta de la obra de Schopenhauer, no minimiza en nada la obra de quien habría contestado a Schopenhauer con «una respuesta más profunda que le viene del propio Schopenhauer» (Colli *dixit*). Tampoco resta mérito a la obra de Borges decir que conoce el budismo y el platonismo a través de la obra de «Schopenhauer [que] acaso descifró el universo», según las palabras del mismo Borges, que no se limita a *ilustrar* una filosofía, sino que la somete al juego poético: lo trastorna para enriquecerlo y hace que se cumpla en el arte aquello que Schopenhauer llega a intuir respecto a una *transvaloración* estética —no vital como en el caso de Nietzsche— del dolor y de la eternidad.

Borges tiene la capacidad para creer en la cifra de la voluntad porque ha sido puesta por Schopenhauer en concordancia con la visión del arte y no con la razón: la repetición eterna de todas las cosas es percibida sin conceptos por el poeta; pero además, la aparición de tal verdad se da en un pasaje no propiamente intelectual sino en su distorsión temporal que propicia el instante contemplativo: la anamnesia platónica es reminiscencia poética en Borges; la doctrina esotérica de una eternidad iterativa es la convulsión del pensamiento y de la idea de hombre en Nietzsche.

*

Según la postura de nuestro trabajo, el pensamiento del retorno guardaría en su interior no un concepto sino una metáfora, más precisamente, un tropo del tiempo y el dolor. Ese tropo es para Borges el oxímoron, cuyo correlato filosófico —correlato *detenido*, por tanto— es la llamada «formulación antinómica». La antinomia designa un conflicto entre dos leyes, un punto de choque entre dos capítulos del cosmos: el oxímoron designa, más bien una «ley» del conflicto: una *eris*, una discordia que hay en cada cosa: una discordia que además se extiende a las «diez mil cosas» que conforman lo real. Frente al poder de la análisis, el oxímoron supone una infinitesimal discordia, una *eris* profunda. Tenemos entonces dos elementos que designan sendas visiones del mundo: una que apuesta a un equilibrio restituible por la razón o por simple paso del tiempo — que se solidariza con el concepto— y otra que postula un equilibrio raigal y —en nuestros autores, eterno. El tropo —a fin de cuentas giratorio— se inclinaría más, parece, a la intemperie del tiempo —a su ser sin concepto.

Debate que remite, por cierto a las antinomias kantianas —«conflicto entre dos juicios dogmáticos ninguno de los cuales puede aceptarse con más razón que el otro» (*K.r.V.* A 420, B, 448). La antinomia enfrenta a la tesis de que el mundo tiene un comienzo y límites en el espacio la antítesis de que el mundo no tiene un comienzo en el tiempo ni límites en el espacio. La formulación del eterno retorno mezcla ambos miembros de la antinomia: el mundo no tiene un comienzo, pero sí límites: de materia, de combinaciones, de metáforas.

La eternidad iterativa significaría —esperamos mostrar— un desfondamiento del sujeto y el mundo; una especie de asimetría trascendente formulada por nuestros autores, disparidad entre el *logos*, su tiempo, y lo real, y aún una disparidad tantálica entre el deseo —y su cumplimiento. Disparidad entre el hombre y su ajeno sí mismo.

¿Importa demostrar *cuánta razón* tienen en la formulación del eterno retorno Schopenhauer, Nietzsche, Borges? Creo que dicha importancia resulta menor a la que significa encontrarnos con el tipo de pensamiento, el tipo de estética, el tipo de «filosofía», el tipo de poética, y aún, si lo hubiera, el tipo de hombre que se desprende de supuestos tan intrincados como los del eterno retorno. Siguiendo a Deleuze, importa menos la verdad de una idea que cómo es que se convierte en un dispositivo de realidad, como puede socavar nuestra imagen del pensamiento. Qué se desprende de un pensamiento, de una poética, de una imaginación sin paliativos, o como escribiría Roger Caillois, de una imaginación que no pone «pasamanos» en las curvas peligrosas de la vida.

Parto entonces de la provocadora invitación de Borges a ver la filosofía como una rama de la literatura fantástica, apreciándola así no respecto de su contenido de verdad, sino por lo que todavía puede sugerir a la imaginación. La sugerencia que el pensamiento pueda hacer a la imaginación nos habla de esa potencia motriz que nos persuade a abandonar nuestras seguridades a desligar las complicidades de nuestros pensamientos con nuestros solapados temores. El valor que dan a la imaginación nuestros autores no es desdeñable: la potencia que amplía la visión del mundo, haciéndola saltar por encima del conocimiento conceptual —la *fantasía* en Schopenhauer—; la visión artística del mundo, el arte desde el punto de vista de la incesante vida en Nietzsche; su valor de «verdad» y de escape a los supuestos del mundo en Borges: su triunfo y derrota frente al deseo de negar el tiempo.

*

* *

En resumen, he querido seguir algunas líneas temáticas respecto del devenir temporal, el impulso vital —la *voluntad*— y la estética a partir de la obra de Schopenhauer— específicamente de *El mundo como voluntad y representación*— y su continuidad y ruptura en Nietzsche (pensamiento trágico y eterno retorno) y Borges (poesía y poética). Para ello hemos dispuesto los materiales de nuestro trabajo en sendos apartados que exploran el problema del tiempo, la eternidad y sus (re)soluciones imaginarias.

En la introducción no revisamos antecedentes del pensamiento de nuestros autores, sino el punto de partida de nuestro estudio. La relación entre la imaginación —con ella el pensamiento— y la cuestión de la finitud humana. Para ello intentamos determinar la dinámica de la imaginación con el problema de la caducidad humana, en la que se expresa el terror ante el paso del tiempo y su poética o racional eufemización. Ante la lúcida constatación del sinsentido de la existencia ante el problema de la fatal aniquilación del individuo, salta la imaginación para ayudar a vivir. Una consideración *salvífica* de la imagen es entonces valorada y contrapuesta con una inclinación trágica de la imaginación que se sobrepone al abismo temporal sin negarlo: las retóricas de la imaginación —que incluirían en nuestra exposición al concepto— implican distintas soluciones al problema del tránsito temporal. Una de tales soluciones de la imaginación —devenida pensamiento, devenida poesía— se vuelve entonces sobre un tiempo *imaginado* eterno; ahí encontramos una lúcida ficción que se encuentra ante la belleza salvaje de un mundo signado por la inestabilidad y las dolencias del individuo: la belleza que invita a vivir sin negar el sin sentido de la existencia: alianza *imposible* —conjunción y disyunción— de la imaginación con la lucidez y la vida.

El primer capítulo está dedicado a la obra de Schopenhauer. Intentamos describir y comentar los momentos que consideramos más significativos respecto de su visión del mundo como eternidad doliente. Mundo que necesita estudiarse dos veces: como voluntad y como representación. La constitución esencial de todas las cosas, la Voluntad es expuesta como un ubicuo en-sí de lo real, querer irracional que del que el mundo es sincrónica objetivación. Se examina también la red lógica de tiempo y causalidad que teje una «ilusión» de realidad diacrónica ahí donde sólo existe un eterno presente. Se intenta además establecer una relación entre la violencia de los individuos con un cierto conflicto al interior de la «unidad» de la voluntad. En la cuestión de al

Idea platónica como objeto del arte encontraremos la primera exposición del mundo como escenario en el que se da la producción de individuos en series —especies— según un modelo eterno —la Idea— que designaría una contemplación del mundo no sujeta al tiempo lineal: en este mismo apartado aparece el excepcional asunto de la música como contemplación más allá de toda representación —es decir: más allá de la Idea— y como redención extrema —ya no bajo el resentimiento cristiano— del dolor. A partir esa «lectura musical del mundo» podemos relacionar a la música con una alegría en medio del dolor del mundo que plantea una aproximación a las consideraciones menos *pesimistas* y *resentidas* en la obra de Schopenhauer: la doctrina de la indestructibilidad y de la eternidad mortal en las que una filiación *pre-nietzscheana* pudiera observarse. Paso de una eternidad de repetición paródica a la juventud eterna de todas las cosas.

En el segundo capítulo nos aproximaremos al eterno retorno según el «régimen» del pensamiento trágico. Veremos como la «visión dionisiaca» del mundo intenta superar la preponderancia del dolor y la banalidad de la humana alegría: se trata del encuentro del joven Nietzsche con la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, y sus resultados en *El nacimiento de la tragedia*, donde trata de resolverse la partición entre las artes representativas y las música, y su difícil equilibrio en la tragedia; aparece otra vez el problema del dolor y la desenmascarada necesidad de su superación: el arte como una respuesta «para poder vivir» frente al dilema del dolor y la finitud. El retorno de la postura schopenhaueriana sobre la superación de la fobia al sufrimiento que aparecería en la música. Después se atiende la transmutación de la Voluntad de vivir en Voluntad de poder de acuerdo con la figura de Dionisos y la proclamación de la muerte del tiempo lógico y el principio de causalidad como sombras de Dios que sujetan al pensamiento a una forma cerrada. El capítulo dedica un apartado a la *argumentación* *nietzscheana* del eterno retorno y en especial al significado de «lo mismo» en la doctrina. Por último se examina la defunción de la Idea que propone Schopenhauer para observar el retorno de todas las cosas según unas formas inmutables: el sobrepasamiento de Idea implicaría también el sobrepasamiento del hombre al que le sobreviene el «pensamiento» del eterno retorno; pasaje que arrastra entonces las consideraciones sobre el *amor fati* y la transfiguración del hombre en superhombre. Todo ello señalado

por transvaloración del dolor en jovialidad bajo las determinaciones de un eterno devenir; transmutación que no implica un vencimiento, ni su eufemización: en este caso, se trata de una aceptación triunfal de los extremos de la vida justificada según el punto de vista artístico.

En el tercer capítulo examinamos la cuestión la eternidad y su poética en la obra de Jorge Luis Borges, «un argentino extraviado en la metafísica», como a él mismo le gustaba decir. Principalmente veremos su lectura de la Idea platónica según los postulados de *El mundo como voluntad y representación* y como de ellos se desprende una poética que no se limita al campo del arte, sino que se convierte en una visión del mundo que deviene laberinto, y por cuya eternidad deambulan unas cuantas metáforas que sancionan la condición humana. Trataremos de mostrar que tal poética implica lo que hemos llamado una «lectura musical del mundo» respecto de la cual cada cosa del mundo pudiera ser valorada en su grado eterno más allá de los imperativos individuales, más allá de la supuesta consistencia de las identidades. La *verde eternidad* de la que da cuenta en su poesía coexiste con las «ruinas circulares» metáfora narrativa de una inacabada eternidad: ambas figuras dibujan el contorno de una oscura y fulgurante visión de las cosas en su grado eterno. El paso de la filosofía, la experiencia de la verdad, a la experiencia estética que propone Borges, no sólo implica poner en suspenso el contenido de certidumbre de una teoría: implica además la sospecha de que la experiencia de la verdad es un efecto «en el fondo» estético.

Las conclusiones han sido formuladas como un *largo viaje al ahora*. No proceden sino como un inventario más de encuentros y desencuentros, un recuento de dudas formuladas al estilo de las aseveraciones, se encontrará ahí el firme propósito de comenzar —ahora sí— *de nuevo*.

*

* *

Luego las cosas me condujeron a Schopenhauer, Nietzsche y Borges, pero intentaba, al proyectar este trabajo, darme una respuesta a la hipótesis general de Gilbert Durand sobre la imaginación —en él, *fabulación*—: la imaginación —y con ella uno de sus productos, el pensamiento— tiene como tema el tiempo, y en el tiempo, la finitud humana. La imaginación intentaría así *resolver el problema del tiempo*: dulcificar —incluso negar— su paso y sus consecuencias últimas. La visión terapéutica de la fabulación nos dice así que la imaginación ayudaría al hombre a soportar y aún disfrutar una existencia difícil para un ser «efímero, condenado al dolor y a la fatiga» según la respuesta que da Sileno a quienes le preguntan «qué es lo mejor para el hombre».

El gozne entra la imaginación y el tiempo se daría así en la fatal desdicha a la que estaría condenado todo hombre que —naturalmente— se resiste al dolor y, al final de cuentas, al vértigo que le produce la anticipación de su propia disolución. De ese desarreglo entre el deseo y la consistencia del mundo surge una imagen del tiempo: finito o infinito, lineal o circular, simétrico y regular o asimétrico e irregular, subjetivo y objetivo, imagen por la que se celebra una *cronomaquia*, una lucha del pensamiento con el grave problema del tiempo.

La visión de un tiempo considerado eterno y ajeno a las perspectivas del individuo encuentra una formulación sui generis del binomio imaginación–temporalidad. Formulación en la que la imaginación se tuerce hacia la lucidez o —sólo talvez— descubre su lucidez raigal. Para explorar esa cuestión hemos tratado de observar las determinaciones de un tiempo considerado eterno y no simétrico —por tanto no causal— en la obra de Schopenhauer, Nietzsche y Borges. De un pensamiento puesto en tal perspectiva surge entonces una nueva valoración de los productos del hombre y de la «naturaleza» humana —pero también del problema sobre la *constitución* de lo real— nueva valoración de la caducidad del individuo y en especial del intrincado tema del sufrimiento.

Hay en la imaginación y el pensamiento la respuesta a un ímpetu vital que orilla al individuo a *resolver* el problema del tiempo, su tiempo y del mundo, su mundo. El supuesto consiste —como desglosaremos en la introducción de este trabajo— en emplazar al pensamiento en el conjunto mayor de la imaginación: considerar la

metafísica como modulación argumentativa del deseo. Pensamiento e imaginación referidas a una pulsión y no a una «razón». Ese es nuestro comienzo.

Introducción

*

Imaginación, tiempo, pensamiento

CONTENIDO

- I. LA VIDA DEL TIEMPO Y EL TIEMPO DE LA VIDA. §1. Tiempo y metáfora. §2. *Cronos, aión*. §3. La representación temporal. §4. El tiempo subvertido. §5. Impulso y autoconciencia. §6. Eufemismo y pulsión de vida.
- II. FABULAR, FILOSOFAR, PASAR. §7. La razón como ramificación de la fábula. §8. Lo racional en su origen. §9. La imaginación despertada
- III. EL TEMPLE DEL TIEMPO. §10. Eternidad y turbulencia. §11. El sueño y la mirada intempestiva. §12. El tiempo de la belleza. §13. El tiempo de la verdad. §14. Hacia la dulzura musical. §15. Schopenhauer, Nietzsche, Borges.

Todo ángel es terrible.

R. M. Rilke, *Elegías de Duino*

El tiempo es un asunto igualmente crucial y oscuro: por él y en él se desarrolla el drama de la vida. Arrojado a él; caído, acaecido en él; despertado a él y en él. La experiencia del tiempo se impone como una realidad fatalmente ingobernable. Pueden en el tiempo darse las ricas horas de la existencia; también de cara a su transcurso se detiene el hombre ante una garganta que lo apura y engulle. Fauces del ciego tiempo, fauces de Cronos que devora a sus hijos: fruta del tiempo es nuestra carne, bajo su influjo brota, madura, se corrompe.

En el presente apartado intentamos enlazar actividades psíquicas como el pensamiento —en tanto actividad conceptual— y la imaginación —tomada como producción de imágenes, y de series de imágenes, no regidas causalmente. La distancia entre imaginación y pensamiento está signada en principio por su valor de «verdad» o por el «juicio», la producción de nuevos *datos* que pueden o no formular sobre la realidad. Un componente de esa «realidad» *el tiempo*, es tomado aquí como tema —o «disparador»— común. Suponemos entonces que la experiencia temporal determina radicalmente ambas *funciones*, la de la imaginación y la del pensamiento; incluso llegamos a defender que ambas funciones pueden ser subsumidas en una sola gran actividad que admite diversas modulaciones. Dichas *modulaciones* son vistas por tanto respecto del decurso temporal. «Conciencia vigilante vigilante» y «conciencia ensoñante», para expresarnos al estilo de María Zambrano.

Por otro lado, la actitud ante el tiempo revelaría un cierto grado de fortaleza del espíritu: se desfallece, se enferma uno de tiempo, se sobrepone o no. El padecimiento temporal exige una solución, es decir, un rostro. Una tecnología del espíritu que vuelva

—o no— *apetecible* o aunque sea, *soportable*, su realidad. La solución puede incluso jurar la inexistencia del tiempo, su irrealidad confrontada con una realidad metafísica; la solución puede también suponer su afirmación en un ser no idéntico sino en su flujo. La actitud ante el tiempo permite observar una inclinación hacia el reposo o hacia el movimiento, hacia la mezcla o hacia la pureza. La actitud ante el tiempo prueba la intensidad del deseo de vivir, porque es en el escenario de las horas que el deseo humano se cumple o frustra.

Se vive el tiempo, se experimenta y sin embargo, no se sabe bien a bien qué cosa es —«cuando me no me lo preguntan lo sé, cuando me lo preguntan no lo sé» afirma sonriente y confundido San Agustín. Tiene el tiempo un decurso, ignoramos su destino, ignoramos su procedencia. Tiene una velocidad, blanda para nuestros corazones, precisa para los cronómetros. De donde viene el tiempo, asumimos, viene todo; hacia donde se dirige lo acompaña todo.

Padre Devorador, como el terrible Saturno de Goya, el tiempo no se conmueve con el deceso de sus hijos. Porque vivir es vivir la conmoción del tiempo. Porque enfrentar tal conmoción se impone como tarea de la imaginación y del pensamiento.

En el principio —de la filosofía— se observa ya una monstruosa asimetría en la materia: lo que pasa en el tiempo es impar con el Saber. Y como el saber es de la misma naturaleza del Ser, lo que es del tiempo no es *realmente* si no es de una forma subalterna, turbia, ilusoria, intranquila, desequilibrada. Y entonces es que el tiempo exige una respuesta y que el pensamiento es una respuesta al tiempo. La conmoción es entonces resuelta con el relato de una escisión del mundo: fábula de los dos mundos: uno en el que pasa el tiempo, otro que pasa del tiempo. Separación lograda por el pensamiento luminoso, analítico: pensamiento que separa lo idéntico y lo heterogéneo, la unidad y lo disperso, lo que pasa y lo que se queda, lo estable y el cambio, la eternidad y el tiempo. Si es el tiempo imagen móvil de la eternidad, ello es debido a que el movimiento es un opaco destello de lo inmutable.

La observación está entonces bajo sospecha: ha debido salir de un problema, ponerse a sí mismo, el pensamiento, a resguardo del tiempo. Sospecha de que tal pensamiento es la estrategia de autoconservación de un yo pensante.

Es que hay algo que quiere conservarse, y eso está en nosotros, es

autoconsciente y quiere conservarse, quiere por tanto someter el tiempo. Dominar el indomable tiempo, poner lo indisponible a disposición. A la disposición de un querer vivir —de un querer vivir incluso más allá de la vida de los cuerpos.

Pero el tiempo no sólo se piensa —con conceptos—; el tiempo no sólo es pensado, argumentado, medido por la necesidad de administrarlo y conocerlo de manera clara y distinta; también existe un tiempo soñado, contado, cantado, imaginado, un juego de metáforas con las que el hombre intenta orientarse en el tiempo: tiempo del sueño, «prehistoria de la vigilia» —como lo llama María Zambrano—; tiempo del mito, prehistoria de la filosofía. Tiempo del arte, tiempo del pensamiento, y aún su cruce, su rarísima mezcla.

A. LA VIDA DEL TIEMPO Y EL TIEMPO DE LA VIDA

§1. *Tiempo y metáfora*

Para la Academia de la Lengua, el tiempo es la «duración de las cosas sujetas a mudanza». También: 2. *Parte de esta duración*. La duración o su fracción —el tiempo de una cosa es parte del tiempo: hay tiempos que son sumandos del tiempo. La acepción 3: *Época durante la cual vive una persona o sucede alguna cosa*. Esta definición supone, como el Eclesiastés, que cada cosa tiene *su* tiempo, que hay también un tiempo para cada cosa; lo mismo se indica en la cuarta acepción de la palabra: 4. *Estación del año*. Las estaciones son fracciones más o menos ordenadas de un tiempo —ahora— *anular*, la estación no es una parada del tiempo, sino una de sus reguladas fracciones. También es el tiempo (5.) *Edad*: el tiempo de una cosa implica que el tiempo se acumula, que hace mudar la consistencia de las cosas: *el tiempo es la intemperie ante la cual está la cosa*: si todo va bien, el tiempo se acumula, hace nacer, crecer, madurar y decaer a las cosas —caídos estamos en el tiempo. Dando un salto en —la entrada del— tiempo, en la acepción 18 encontramos que para la Gramática «el tiempo es cada una de las varias divisiones de la conjugación correspondientes a la época relativa en que se ejecuta o sucede la acción del verbo.» El tiempo de las palabras está entonces determinado por la época de la acción en la que se implica el sujeto —del tiempo. Así encontramos que las cosas *sujetas a mudanza* son aquellas que se conjugan en la acción, el drama, el movimiento: se trata de la autocontradicción de una cosa o estado. Se trata del *polemos* como juego común de lo real. Desasosiego: jugar y conjugan el infinitivo a partir del cual se exponen unos cuantos —repetitivos— episodios de la acción, más bien, del accionar, del ejecutar.

Las acepciones nos indican que el tiempo en nuestro léxico existe referido siempre a una cosa. No parece existir un tiempo por sí mismo, sino atestiguado en la mudanza de algo o alguien. Como en *La bella durmiente*, el tiempo es relativo a todas las cosas y debe pasar para todas las cosas: el tiempo es el suceso: donde nada sucede parece no haber tiempo, como esa muchacha en medio del bosque, en un castillo,

encerrada *fuera* del tiempo, en el claustro de su suspensión, acompañada por sus inmutables sirvientes y mascotas. La belleza de la durmiente es lo preservado del tiempo: su belleza *espera* despertar en su juventud al tiempo. Su belleza se sitúa al borde de lo terrible: el paso de lo que debió ser *su* tiempo, a la espera del «para siempre» de la felicidad: la vida para siempre que debe esperar aún, al borde (o al comienzo, como ha escrito Rilke) de lo terrible.

*

«Mudanza», dicho en griego, *metaphorá*, «metáfora».

Tiempo: duración de las cosas sujetas a metáforas.

¿No será entonces que todo tiempo imaginado, conceptualizado —poetizado, pensado— encierra ya una metáfora, un tropo? Tal hecho sería ya un *régimen a priori* de la mundana experiencia —recibir el mundo bajo la *estética trascendental* del tiempo.

§2. *Cronos, aión*

Para los griegos existían dos conceptos de tiempo, designados por las palabras *aión* y *cronos*. El primero de los términos designa la «época (o el tiempo) de la vida», es decir, el tiempo considerado según el lapso o la prolongación de la existencia; tiempo que para *ser* requiere de un sujeto viviente «tiempo ligado a la persistencia de la fuerza vital que hace ser al individuo»¹. La segunda de las palabras está más enraizada en el uso del pensamiento. *Cronos* señala el tiempo en general, independiente de los individuos vivientes, tiempo de la cronología, medible aritméticamente, simétrico. Se trata de la idea contenida por la célebre definición de Aristóteles: «la medida del movimiento según el antes y el después»². El suceder (en el presente) de los instantes respecto de lo que no ha pasado (el futuro) y de lo que ya ha sido (el pasado), subordinándose los elementos a la medida (*metrón*) de un movimiento que no se desplaza por el espacio, sino por el antes y el después. Este segundo componente, la medida, permite practicar cortes regulares (los instantes) que establecerían una figura simétrica —seccionable en

¹ Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Ariel, 1994, p. 3494

² Aristóteles, *Física*, IV, 2, 220a.

partes iguales— y tripartita del tiempo.

No es por tanto el tiempo un concepto común, una palabra entre otras, sino que su contenido instaura una imagen del mundo. Así tenemos que el tiempo de la razón se encuentra fuera del escenario del pensamiento arcaico y su concepción de un decurso circular.

Un equívoco se asienta, sin embargo, en la palabra —*tiempo*. Tanto la duración de las cosas sujetas a mudanza, como *el número o medida* del movimiento respecto de un antes y un después, nos remiten no al objeto mismo de la definición sino *a su medida*; no a determinar qué cosa es el movimiento, sino a su cuantificación, qué tanto se mueve una cosa, en que medida cambia. ¿Qué pasa con las cosas no sujetas a mudanza? (¿las hay?), ¿qué pasa con las cosas que no se mueven? ¿Hay tiempo antes de la medida? ¿Qué hace el tiempo cuándo nadie lo mide?

El misterio radical del tiempo obliga a responder como Agustín: *Cuándo no me preguntan sé qué cosa es el tiempo, cuando me lo preguntan no lo sé*. Y es que pareciera que sólo podemos referirnos al tiempo para medirlo y no para decir qué cosa es. Aunque ya el mismo Plotino había rebatido a Aristóteles la *medida* como núcleo de la definición, puesto que el tiempo debe existir aún antes de que sea medido, puesto que las cosas no esperan a ser medidas para moverse³. Para Epicuro el tiempo es un accidente, una consecuencia del movimiento, o cuando menos que está íntimamente relacionado con él. La posibilidad de describir el tiempo implica desde luego la paradoja de su medición expuesta por Zenón de Elea —la paradoja que pregunta cuántas partes puede tener el tiempo; cuántas veces se puede dividir—; a ella nos hemos familiarizado con la carrera infinita de Aquiles y la tortuga, en que el análisis infinito del espacio impide pensar el movimiento. Así podemos ver como por los corredores del mixto espacio–movimiento, un frustrado héroe jamás alcanza a su parsimonioso rival. Ahí está manifiesta la incomodidad con que el pensamiento se relaciona con lo moviente. No designa la paradoja la imposibilidad del movimiento, sino la faraónica dificultad que representa pensar aquello que supuestamente es la esencia del tiempo, el movimiento.

³ Plotino, *Eneadas*, VIII, 8. Ahí mismo se nos revela que el alma es aquello que mide el tiempo. Para él, la definición debe ajustarse, sin embargo, a aquello que mide el tiempo, a la vida del alma. En *Eneadas*, VII, 10, se nos dice que si la eternidad es la vida caracterizada por el reposo, el tiempo es la «vida del alma considerada en el movimiento, el cual pasa de un acto a otro»,

Tenemos entonces que tratamos con uno de los *componentes* de la realidad sino, más bien, de una «realidad derivada. El tiempo es un artificio para medir el movimiento»⁴. El tiempo cronológico es entonces el arte de establecer las diferencias entre el antes y después: las evoluciones de las cosas, el método para volver inteligible lo que para la eternidad —para la que no hay transcurso— es lo vacío. De ahí que la afinidad del *logos* con el tiempo sea un tema primitivo de la filosofía. ¿Es posible pensar el tiempo? Platón apela a un mundo ajeno al devenir para poder proyectar sobre éste —el mundo del no-ser— algo de luz. El tiempo es el mundo de lo que difiere constantemente de su propio concepto y que sólo puede persistir en cuanto lo copia y se resigna a ser su sombra, su imagen inconstante. El mundo es la copia, lo copioso. Un paladín del platonismo como Plotino caracteriza a la eternidad no como la sustancia, sino como la luz que irradia el ser. No deja de ser, por esta definición, algo que es

permanente en su identidad, que posee siempre todas las cosas presentes, que no tiene primero una y después otra, sino que posee una perfección completa e indivisible. Contiene, pues, todas las cosas a la vez como en un solo punto, sin que ninguna de ellas se separe; permanece en la identidad, es decir, en sí misma y no experimenta ningún cambio. Existiendo siempre en el presente, porque jamás a perdido nada ni adquirirá jamás nada, siempre es lo que es. La eternidad no es el ser inteligible; es la luz que irradia de este ser, cuya identidad excluye completamente el futuro y no admite sino la existencia actual, en la cual permanece lo que es y no cambia.⁵

Para el platonismo el devenir es impar con el ser y con el saber. En el mundo de las ideas, ese lugar celeste, todo permanece idéntico a su ser. No puede haber entonces algo así como el mejor momento del tiempo: el inicio del tiempo es ya el inicio de la decadencia. La versión que Platón nos obsequia es de una «imagen móvil de la eternidad»⁶; también aquí se encuentra, en el núcleo de la definición, el movimiento. Imagen móvil: no la realidad de la eternidad sino su fluir *imaginario, fantasmal*; algo habría en el devenir de irracional, de inclinación al delirio. Entonces la medida íntima debe ser, para la recta opinión, una que no esté en el tiempo. Sólo desde un principio

⁴ Pardo, José Luis, *La metafísica. Preguntas sin respuesta y problemas sin solución*. Barcelona: Montesinos, 1989, p. 44.

⁵ Plotino, *Enéadas*, VII, 2.

⁶ Platón, *Timeo*, 37 d.

exterior a la vida, la eternidad, es como se puede establecer el tiempo de los hombres: entre el olvido y el reconocimiento de la verdad. El filósofo metafísico debe ir contra el tiempo, es decir, contra el olvido. Tiempo gelatinoso y amnésico en el que hay que trazar las incisiones de la razón⁷.

En el esfuerzo por definir la temporalidad hay entonces un debate sobre el ser y su identidad con el *logos*. Enfrentamiento entre el eterno movimiento representado por Heráclito y el eterno reposo opuesto por Parménides. Eterno devenir y eterna inmovilidad. La opción: ser o cambiar —*Ser o correr* según el título de un poema de Borges.

*

Jean Wahl encuentra en la filosofía occidental desde Parménides hasta Leibniz un argumento contra el pensamiento del devenir⁸. Eterno reposo contra eterno movimiento. Analogía entre la inteligencia y ser o *loca* disparidad. Localización de lo real en lo inmóvil o en lo inconstante.

*

Plotino analiza el término griego para eternidad, *aión*, como lo siendo-siempre (*ái-on*) y postula su disposición inteligible⁹. Ferrater Mora nos avisa que el término *aión* fue empleado también para designar la eternidad en tanto fuerza inagotable de la vida. Apresurándonos un poco, podríamos anticipar una difícil —pero posible— identidad entre el tiempo de la vivencia de lo que está siendo siempre de una manera vital y no solamente inteligible, y el tiempo de la eternidad; no es el momento. El tiempo

⁷ Cfr. Pardo, J. L. *op. cit.*, p. 45: «El Olvido (*lethé*), que es una consecuencia del paso del tiempo —es decir, del movimiento—, puede ser, con el tiempo, contrarrestado por el recuerdo de la Verdad (*al-theia*= no olvido)».

⁸ Vid. Wahl, Jean, *Tratado de metafísica*. México: FCE, 1975, p. 35. Kant encuentra un punto medio que clausuraría el debate, según Wahl, pues bastaría con permanencias relativas para pensar el devenir (ídem, p. 40): «habría ritmos diferentes de movimiento, y la existencia de ritmos más lentos nos permitiría discernir los cambios más rápidos. Puede sostenerse, en consecuencia, que no es necesaria una permanencia absoluta para pensar el devenir, que basta con que existan ritmos diferentes, velocidades distintas, como había visto Protágoras, y como lo entendió igualmente Hume».

⁹ Plotino, *op. cit.*, VII, 3.

cronológico puede también ser eterno, pero no se trata de la eternidad de la vida, sino de una eternidad objetiva, sin sujetos mutables, y al final quizás sin alguien (algún sujeto) que lleve la cuenta, la medida del tiempo. Una eternidad inteligible, abstracta y otra alocada, vital.

§3. *La representación temporal*

Existe una manifiesta, incómoda, dificultad de adecuar el devenir al pensamiento racional. Se trata del escandaloso carácter elusivo del tiempo respecto del *logos*; escándalo que nace de la conmoción temporal; Henri Bergson intenta una solución a la cuestión del terror temporal empleando el término de duración (*durée*). Ante la conciencia del paso del tiempo —y con él, ante el problema de la finitud— el ímpetu vital (*élan vital*) respondería por medio de lo que el filósofo llama la *función fabuladora*.

Desde este punto de vista, el tiempo, la vida y la imaginación se encuentran implicadas en un querer vivir *objetivo*, productor de un *buen* delirio que ayuda a sobrellevar el paso y peso de la vida. Para Bergson, «el pensamiento de la muerte aminora el movimiento de la vida»,¹⁰ así, la imaginación (en él *fabulación*), es el «lanzamiento de una imagen»¹¹ es reactiva respecto de la inteligencia. Bergson nos ayuda a emplazar en un mismo espacio de discusión el problema de la energía vital, la imaginación, el pensamiento y el tiempo; pero se puede plantear una variante, un segundo trayecto que pone a la inteligencia como producto de la función fabuladora.

Tenemos de momento al tiempo desdoblado en un tiempo homogéneo y simétrico y en otro, el tiempo heterogéneo y viscoso, tiempos por los que la representación del mundo se bifurca en representaciones desemejantes. La «duración impura», tiempo sobre el que se proyecta el esquema de la divisibilidad indefinida —es decir, el espacio;¹² la que Bergson define como «símbolo extensivo» y «homogéneo»¹³ de la duración verdadera: «La conciencia, atormentada por un insaciable deseo de distinguir, sustituye a la realidad mediante el símbolo, o no percibe la realidad más que a través del

¹⁰ Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 163.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Bergson, *Materia y memoria en: Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1963, p. 341.

¹³ Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Madrid: Francisco Beltrán, 1929. p. 85.

símbolo».¹⁴ Se trata esta duración homogénea de un tiempo-símbolo, y en el extremo de un tiempo-fetiché que sustituye (y por tanto *niega*) a un tiempo heterogéneo. La «duración pura» es también ya una percepción, pero de diverso orden a la del espacio; la representación de un transcurso indivisible captado por un yo más profundo que el yo consciente —es decir, por debajo de una conciencia sujeta por la pulsión analítica—, tiempo que fluye y refluye en una especie de *representación musical*: «por debajo de la multiplicidad numérica de los estados conscientes una multiplicidad cualitativa; por debajo del yo de los estados bien definidos, un yo en el que la sucesión significa fusión y organización».¹⁵

Representación numérica y musical del tiempo. La sujeción al número arroja un tiempo cronológico, una «medida del movimiento» según la definición clásica. El tiempo representado musicalmente implicaría, de acuerdo con Bergson, una multiplicidad no aritmética, no asimilable a *lo mismo*, multiplicidad no intercambiable. Se trata de una sucesión de diversidades que en la representación pueden reunirse —en un presente en que refluye el pasado— bajo una organización análoga a la musical, es decir, análoga a la percepción de la música, en la que el sonido es regurgitado en el presente del oído, reflujo por el que el espíritu *retorna* al estado original del presente de lo sucedido.¹⁶ Un presente igualmente no homogéneo.

La representación musical del tiempo implica un *arreglo diverso del presente*, en el que resonarían los tiempos. Un segundo *arreglo* igualmente profundo, pensamos nosotros, entre el impulso vital y el mundo que ahora resolvería la experiencia del tiempo propio o impropio que signa el destino del individuo. Una forma de simbolizar (*tratar*, según el étimo) lo inarticulable, es decir, lo intratable.

*

Es en el curso de este trayecto por las distinciones entre la duración impura y la duración pura donde encontramos otro par de conceptos del bergsonismo que facilitarán

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ Íd. p. 32: «¿Se comprendería el poder expresivo o, mejor, sugestivo de la música, si no se admitiese que repetimos interiormente los sonidos que hemos oído, de tal manera que nos colocamos nosotros en el estado psicológico en el que aquellos han surgido, estado original, que no se sabría expresar, pero que los movimientos adoptados por el conjunto de nuestro cuerpo nos sugieren?»

el acercamiento al problema de la fabulación y el tiempo: *conciencia e intuición*. Puesto que lo adecuado para entender la duración no es la propia conciencia intelectual y la comprensión analítica, sino la intuición, más capacitada para encontrarse con el «cambio puro» del tiempo.

Los poderes de la conciencia no pueden ir, según Bergson, más allá de la identificación negativa de las cosas, conociéndolas precisamente por lo que no son; mientras que la intuición se relaciona, por medio de una participación subjetiva, con la «naturaleza íntima» del objeto —captada como ese «no-yo mío» que proporciona el lenguaje poético, según Fernand Verhesen¹⁷—: la intuición no es un punto de vista¹⁸. La intuición expresa por medio del vehículo propio de la inteligencia, el lenguaje, aquello que el lenguaje no alcanza a articular: «comparaciones y metáforas sugerirán aquí lo que no llegamos a expresar»¹⁹. La intuición se opone al análisis —operación propia de la razón— que conoce a un objeto por sus relaciones, por lo que no es.

Es la duración un tiempo no representable por el análisis de un conjunto articulado causalmente y de forma homogénea. La intuición observa la forma pura del tiempo vivido aún con un respecto: el del impulso vital. La intuición es el viaje que el espíritu emprende hacia aquello de lo que tiende a desagregarse: el instinto. La intuición reconecta, religa, simboliza. Pone en relación al espíritu con aquello que por medio del tejido racional, queda en un segundo plano. Entra en tratos con lo intratable, ponerse frente a ello, *simbállo*.

§4. *El tiempo subvertido*

El tema del tiempo contendría el radical problema de un mundo que avasalla al individuo desde su adversidad a los deseos particulares. La imaginación tomada como función fabuladora o fantástica, responde al tiempo, pero no acatando pasivamente su

¹⁷ Verhesen, F., «La lecture heureuse de Gaston Bachelard», citado por Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971, p. 79.

¹⁸ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*. Espasa-Calpe, 1976, pp. 1395-1396. «Llamamos aquí intuición a la simpatía por medio de la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpressable. Por el contrario, el análisis es la operación que reduce el objeto a los elementos ya comunes, es decir, comunes a este objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que no es ella. Todo análisis es así una traducción, un desenvolvimiento en símbolos, una representación que se toma de los puntos de vista sucesivos desde los que se observan contactos entre el sujeto nuevo que estudiamos y otros que creemos conocer.»

¹⁹ Ídem, p. 1394.

imposición de realidad, la imaginación sería una especie de vocación de insubordinación del espíritu ante el hecho bruto de la conjunción disyuntiva del deseo y la realidad. La imaginación así entendida es simbólica pero no fetichista —no sustituye el dominio efectivo de la realidad. Es simbólica en tanto invita a «entrar en tratos» con lo real. Apoyamos nuestra opinión en Gilbert Durand, intérprete de Bergson: «La vocación del espíritu es la *insubordinación* frente a la existencia y la muerte, y la función fantástica [*fonction fantastique*] se manifiesta como el patrón de esta revuelta».²⁰ Entendemos que la existencia y la muerte están implicadas entonces en el tiempo *representado*; es contra la representación de los extremos fatales del tiempo que la imaginación *puede* insubordinarse. «Es contra la nada del tiempo que se dirige la representación toda entera».²¹ Contra la nada en la que el tiempo engulle fatalmente a ese que se esfuerza en la autopreservación; es decir, contra el desfallecimiento del impulso vital. La fabulación es entonces, según Bergson, «una reacción defensiva de la naturaleza contra la representación, por la inteligencia, de la inevitabilidad de la muerte.»²² Ello se debe a que la imaginación indica G. Durand, es ya representación²³, pero que no se reduce a la negación de los efectos perniciosos del tiempo sino que, frente a ellos, constituye una «salvaguarda esencial» del impulso vital.²⁴

La naturaleza jánica del tiempo —la de ser comienzo y fin de las cosas— se reduplica entonces de acuerdo con la insubordinación del espíritu. Tomada la hipótesis de Bergson–Durand, la imaginación sería una revuelta del espíritu ante la cuestión del paso de un tiempo que es relativo a la aparición y fatal desaparición de «las cosas sujetas a mudanza». El «tiempo» sería *para alguien herido por el tiempo*: contra Kant, para G. Durand el tiempo no sólo es «condición formal» en que se dan las representaciones,²⁵ es también un tiempo que la representación intenta sujetar. El en sí del tiempo supondría una consistencia inasible para el concepto —para el conocimiento

²⁰ Gilbert, Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992, p. 468.

²¹ *Ibidem*.

²² Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 164. La definición es válida, en el texto citado, para «la religión en sus orígenes», pero creemos que no tergiversamos el sentido: la fuente de la religión, es precisamente, la función fabuladora, ver pp. 136–137: ante la certeza de la muerte, la naturaleza «lanza» la imagen de la vida después de la muerte, es decir, de la victoria sobre el tiempo.

²³ Durand, G. *Les structures*, p. 469.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1998. A98–99. p. 131.

directo—; quizá sólo a través de una imagen —de una forma indirecta— podría el hombre comprender la determinación de un tiempo no relativo a las cosas sujetas a mudanza; o tal vez es esa misma sujeción a la mudanza, es decir, a los cambios que encuentran como último y único freno la disolución de las cosas designa la turbia autonomía del tiempo: nomenclatura del cambio, norma, régimen del paso de las cosas. El cambio heterogéneo, inasible, puede tender hacia lo homogéneo en el concepto.

Tiempo entonces que además de ser principio trascendente de la percepción, *ómphalos* del mundo, es signo (o símbolo-fetiché) y es símbolo.

El tiempo sería —siguiendo a G. Durand— producto de una negación o una eufemización. De un proceso de negación —«esto no está pasando»—que le confiere el estatuto de un reflejo mutable, o que lo reduce aritméticamente; sustituyéndolo con un concepto. Pero tal negación es una especie de imperfecto —aunque sofisticado— proceso representativo, para Durand, el «sentido supremo» de la función fantástica es el eufemismo entendido como «poder de mejoramiento del mundo. Pero este mejoramiento no es la vana especulación “objetiva”, ya que la realidad que emerge a este nivel es la creación, la transformación del mundo de la muerte y de sus cosas en aquel de la asimilación a la verdad y a la vida.»²⁶ La asimilación a la verdad y a la vida significaría aquí la *impensable* conjunción de la verdad —la desaparición en el tiempo— que se adecua con el impulso vital para permitir al ser vivo vivir aún en la verdad de su desaparición.

*

Por medio de la antítesis del tiempo se busca lo que en él —o fuera— de él hay de no pasar, aquello que permanece por siempre: la eternidad. ¿Qué necesita el tiempo para no dejar de pasar? La imagen del tiempo encierra una valoración sobre la imbatible mudanza de las cosas, sobre aquella relación que tiene con una cosa que dice «yo».

¿La eufemización del tiempo —de su terrorífico rostro— significa cosmificarlo, cosmetizarlo? No se trata sencillamente de negarlo, sino de encontrar una solución que

²⁶ Durand, G., *op. cit.* p. 470.

responde al *élan*, al impulso de vivir. La imagen —y con ella, el concepto— resultaría de una síntesis entre el impulso de perseverar en el ser y el juramento que el tiempo ha hecho a cada cosa sujeta a la mudanza —y con ellas al único capaz de escuchar dicha promesa: la desaparición y en su antesala, los copiosos episodios del sufrimiento: síntesis que intenta transmutar el terror, haciendo visible y soportable su monstruoso semblante. La imagen lanzada por la vida intenta transmutar la promesa de sufrimiento y aniquilación potenciando la observación de las dulzuras de la existencia y formulando una promesa de eternidad: modulando la desaparición y —en el fondo— el sufrimiento que ella y otras cosas producen. Ora la desaparición absoluta del yo como medicina final, ora la supervivencia de un supuesto ingrediente no sujeto a la mudanza. Modulaciones del tiempo de las que se desprenden otras; modulaciones de la eternidad. Desdoblamiento o repliegue de una mundanal y sufriente mudanza.

La imaginación es entonces el ángel que sostiene al hombre que desfallece frente a la inconcebible faz del tiempo; pero —ha escrito Rilke— «todo ángel es terrible».

§5. Impulso y *autoconciencia*

La *revelación* de la situación temporal es el episodio inicial del desaliento *inteligente* ante el dato de la finitud: se trata de la primera percepción del tiempo abisal, en el que el individuo cae, es arrebatado de sí mismo: el tiempo como viaje al final de uno mismo. inteligencia que es luego una peligrosa y acaso fatal desmovilización o pasmo *inteligente*.

Ante el hombre, «la vida» —como ante cualquier organismo— se enfrenta a un problema que la pone a ella misma en peligro: pero en este caso, como habíamos dicho, el «problema» ofrece una diferencia cualitativa, porque el impulso se enseñoorea también de la materia autoconsciente, materia que es, en uno de sus extremos, *racional*. Si el tiempo es un problema para el individuo y para la especie, que debe resolver el peliagudo asunto de la caducidad, pues ella misma, la especie en su conjunto, desfallece ante el tema. La forma en que la vida es puesta en crisis se encuentra en la percepción inteligente —intelectual— del tiempo y con ello la noción de la finitud de la conciencia. Peligro por ejemplo, de una insolidaridad del individuo —que *sabe* de su inevitable

desaparición— para con la especie.²⁷ Se trata del instinto que se ha vuelto reflejo y está dispuesto a desprenderse del imperativo de la conservación de la especie y de la reproducción en favor de la absoluta *autoconservación*. El individuo se vuelve consciente del drama de su individualidad y se atendería a ella, según Bergson, de una manera egoísta, si no permaneciera en él un impulso que lo recondujera.

Para Bergson la fabulación es una facultad del espíritu para producir ficciones — desde la mitología hasta la novela— opuesta a las inclinaciones racionales, «es como una alucinación naciente, capaz de contrarrestar el juicio y el razonamiento, que son las facultades propiamente intelectuales»²⁸. *¿Contrarrestando surge la fabulación?* Si así fuera, la aparición de la inteligencia debería colocarse en un momento precedente, como antecesora de la imaginación —que para Kant es, al contrario, una síntesis anterior.

Este fundamento *reactivo* de la imaginación no puede entonces dejarse de lado, para que haya delirio debe ser puesta primeramente la capacidad analítica. *¿Se puede plantear un decurso inverso?*, Kant lo hace, al poner el juicio (*Urteil*) como segundo a la imaginación (*Einbildungskraft*). Después de Kant es difícil concebir el paso del instinto al entendimiento y a la razón sin el agente de la imaginación (ahora productiva). Tendríamos entonces que señalar ese carácter primario y genético de la imaginación que significa el paso de la sensibilidad al entendimiento: la imaginación como síntesis turbia y espontánea —«función anímica ciega, pero indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno», según Kant²⁹.

Tanto la imaginación reproductiva como la imaginación productiva son para Kant «espontaneidad»;³⁰ un «arte oculto en lo profundo del alma humana»³¹. Confrontando las posturas de Kant y Bergson, la imaginación debería mantener ese carácter oculto y espontáneo e inclinar al sujeto imaginante hacia el *élan vital*.

²⁷ La filosofía de Schopenhauer parecería en este sentido un ejemplo representativo de la inteligencia «emancipada» del principio vital. Como observamos en el capítulo respectivo, en la obra del pensador pesimista la inteligencia (guiada en su caso no por la razón, sino por la intuición) se convierte en un llamado a los hombres para que se desencadenen de las imposiciones de la Voluntad. Sin embargo, es necesario notar que en Schopenhauer la inteligencia, el principio de razón, los productos del intelecto, no son sino productos de la voluntad de vida. Sólo algunos de los productos de la cultura, aquellos de inclinación pesimista, los negadores de la voluntad (algunas religiones, el arte)habrían encontrado intuitivamente la vía de emancipación de la voluntad revestida de pensamiento.

²⁸ Bergson, *Las dos fuentes...* p. 134.

²⁹ Kant, *Crítica de la razón pura*. §10, p. 114.

³⁰ Ídem, p. 167.

³¹ Kant, *op. cit.* «Doctrina trascendental de los tipos», cap. I, p. 185.

*

¿Imaginación como fuente de la inteligencia misma, inteligencia viva y de la vida?

¿Delirio sapiente? ¿oxímoron —aguda locura—, poesía?

¿Es en el arte donde se da a la vez la visión de un tiempo que conjuga la infinitud del impulso de vida y la finitud del sujeto, *cronos* y *aión*?

§6. Eufemismo y pulsión de vida

La fabulación es la irrupción de la vida en el reino de la inteligencia, instinto que *no lo es*, «evolución» de la vida por medio de lo virtual. Instinto e inteligencia serían la doble herramienta de la vida, entendida como «esfuerzo por obtener ciertas cosas de la materia bruta»³²; herramientas nada puras; pero que encuentran en el hombre una distinción exacerbada.

El instinto entonces produciría la fábula: pone a *soñar* a los hombres. La función fabuladora opera como el ángel guardián de la existencia, no por medio de la anulación de lo real —esa tenaz resistencia del mundo al deseo— sino produciendo el sueño diurno y nocturno en el que el deseo trata con la adversidad. Ante la realidad que se atraganta, que envenena al hombre que piensa, operaría la facultad de volver hospitalario el medio hostil al individuo. El mecanismo de la fábula trabaja para transmutar el orden terrible de la finitud en bocado *degustable*.

La inteligencia es dependiente del instinto; pero está igualmente dispuesta a suplantarle, «es todavía el instinto el que forma el substrato de la actividad psíquica»³³, probablemente acertemos si, amparados en las mismas ideas de Bergson, trastocásemos el trayecto que ha trazado y nos atreviésemos a afirmar que la inteligencia sea «nada más» uno entre los productos de la prolífica actividad fabuladora.

II. FABULAR, FILOSOFAR, PASAR

El ímpetu vital procede por desagregación creadora, la vida se ramifica constantemente,

³² Ídem, p. 146.

³³ Bergson, *La evolución creadora*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 615.

se diferencia. Siguiendo esta dinámica, el intelecto se desincorpora de la imaginación llevando el pensamiento a su «máxima» potencia, la separación. El intelecto se separa de la imaginación y trata además de tenderle un cerco a su delirio. La imaginación fabuladora desagrega y agrega *delirando*. En las antípodas encontramos la reminiscencia platónica que reconduce la memoria hacia el recuerdo y la verdad; para tal metafísica lo *nuevo* no puede ser sino simulacro, separación y olvido del ser, desagregación sin origen, todo lo que es la experiencia de la verdad consiste en *desolvidar*. La conclusión no parece desacertada, pero puede ser objeto de evaluaciones diversas. La ficción asocia desasociando al hombre de su yo intelectual y lo reasocia con fuente heterónoma; no pensemos en ese retorno místico que parece sugerir Bergson, sino en una reasociación con la disociación continua: con «la vida».

El *delirio* fabulador pudiera no ser desquiciamiento de los sentidos sino uno de esos «mayores bienes» de los que nos habla el *Fedro*. G. Durand parece así sostenerlo, en su opinión de que la fabulación es la tierra intermedia entre el Ser y el mundo material, para nosotros, entre el deseo y el principio de realidad: el querer y su oposición son intermediados por la función que produce delirios que tratan de resolver la fatal composición tantálica del mundo. Fabulación y pensamiento revelan así una síntesis de fuerzas, un gradiente entre el deseo y su obstáculo: grado de desfallecimiento o aceptación ante la sujeción a la mudanza.

§7. *La razón como ramificación de la fábula*

Las aseveraciones vertidas por Gilbert Durand indican que la razón, la religión y la poesía son versiones de lo imaginario, producidas por imaginación y no consideradas ahora como impulsos independientes. Así, el «conocimiento directo» de la ciencia no sería sino una especie de torsión dentro del más amplio espectro del conocimiento «indirecto», representado por las epifanías religiosas y poéticas. Lo racional estaría contenido en la «única actividad de la psiquis». El signo (sentido directo), no sería entonces sino un símbolo ascético, restringido.

No existiría, desde el punto de vista de Gilbert Durand, una ruptura entre las

funciones psíquicas.

La sintaxis de la razón no es sino formalizaciones extremas de una retórica sumergida en el consenso imaginario general. En segundo lugar, y de manera más precisa, no hay ruptura entre lo racional y lo imaginario; el racionalismo no es sino una estructura polarizante particular, entre otras, del campo de las imágenes.³⁴

El fluctuante árbol de la imaginación produciría la razón como una de sus funciones; desagregación que proyecta emanciparse del instinto. Así, el racionalismo declara su independencia y superioridad sobre la imaginación, *teologizándose* y dirigiendo sus empeños a desbrozar el árbol o —mejor— rizoma de la ficción.

No es la razón solamente, sino el par indisoluble razón/ sinrazón lo que determina la distinción entre el animal y el hombre: «nos es forzoso, pues, extraer nuestra conclusión: el *homo sapiens*, el único dotado de razón, es también el único que puede hacer depender su existencia de cosas irracionales»³⁵. Sueño y pensamiento: doble composición del hombre. Inteligencia de la muerte y loca inteligencia de la vida. Recordemos entonces, con María Zambrano la naturaleza genética del *delirio* del hombre, al sentirse observado y proyectar el efecto (la experiencia de sentirse objeto de la mirada) con la causa, que en éste caso era meramente interna y no externa; en todo caso, no es necesaria la causa (la existencia objetiva de seres sobrenaturales) para que el efecto se produzca y con él, advengan las consecuencias de la experiencia de la «revelación» religiosa³⁶. Es entonces que la fabulación se convierte en esa máquina de hacer dioses *para poder vivir*. Dioses para sobrellevar el sufrimiento temporal o para santificarlo. Se trata de un problema relacionado directamente con una de las definiciones de principio de *El nacimiento de la tragedia*, en la que está planteada la misma necesidad de crear historias «para poder vivir». Según Nietzsche, los griegos inventaron a los olímpicos para sobreponerse al orden del horror de la existencia y pasar al «orden divino de la alegría»³⁷.

³⁴ Durand, G., *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971, p. 95.

³⁵ Bergson, *Las dos fuentes de la moral y la religión*, p. 126.

³⁶ Cfr. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. México: FCE, 1986, p. 31. El delirio puede ser la causa del nacimiento de los dioses; el delirio «de sentirse mirado no pudiendo ver a quien nos mira». El delirio *racional* demuestra lógicamente su divina existencia.

³⁷ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1995, §3, p. 53. «Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin

*

Se trata de un tema crucial de la obra de Nietzsche, tema crucial en la obra de Schopenhauer, para quien la fantasía (*Phantasie*) se constituye en una visión ampliada de las cosas, en la que se sobrepasan las determinaciones temporales del mundo y se puede atisbar el afuera del tiempo cronológico. Tema crucial en la poética de Jorge Luis Borges, para quien en la poesía aparece el instante imperecedero, siempre presente, de la fundación del mundo.

*

En el lapso intermedio entre la realidad y las imágenes, pudiéramos encontrar un trabajo alquímico del impulso vital que se desentiende de la realidad y fluye «despreocupado», sin el prurito racional sobre el orden del tiempo y sin la urgencia del ímpetu vital. Bajo el impulso creativo, en su trance, se desvela ese modo real y heterogéneo del tiempo que lleva al poeta a reconocer un «presente poético», como el producido por el canto de las Musas nos describe Hesíodo en su *Tegonía* y que así, despreocupadamente, pueden cantar la generación de los dioses

«¡Ea, tú!, comencemos por las Musas, que con sus himnos le alegran en el Olimpo el inmenso corazón al padre Zeus, cantando al unísono el presente, el futuro y el pasado.»³⁸

§8. *Lo racional en su origen*

Sin acatar totalmente su razón de ser, en el arte, la facultad de inventar fábulas podría entonces sobreponerse al displacer y la muerte. No sólo eso, podría contemplarse entonces la vida sin precisar una justificación, sino acercándose a la oscura determinación del azar, emancipando así al hombre del principio de culpabilidad, más

duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría».

³⁸Hesíodo, *Teogonía*, 36-39. Madrid, Alianza, 1993, trad. de Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez, p. 30.

allá del principio de necesidad, de terror ante el dato crudo de la devastación.

Quizá no debamos ya preguntarnos «para qué sirve la función fabuladora»,³⁹ sino *por qué debe* servir: considerado el problema por los efectos y no por las causas —como recomienda Nietzsche—, deberíamos invertir el argumento bergsoniano (aun cuando se nos advierte que se habla simplemente de una metáfora) y señalar que no se trata de una *respuesta* de la naturaleza, una prevención que ella se toma, sino *su modo de ser*, aunque produzca el efecto de un sentido reglado, predeterminado. Entendida como *voluntad de poder*, la vida es una potencia que se sobrepone a sus peligros, excediéndolos, yendo más allá de sus propias necesidades, sobrepasándose continuamente: fabulando, y no *confabulándose*.

Es difícil no traer aquí a colación el mundo-laberinto de la ficción borgeana, ese *jardín de los senderos que se bifurcan*, es difícil no encontrar una relación analógica entre «la vida» y la actividad poética, la ficcionalización en la que la vocación del *élan* es reduplicada. Difícil es sostener —lo hace Borges— que la filosofía es una variante de la literatura fantástica; pero esta desagregación, este lúcido irracionalismo, señala el horizonte mismo de nuestra época, en la que las fronteras de las diversas formas de la experiencia se difuminan parsimoniosamente. Un irracionalismo *de fondo* nos lleva a ver la literatura como filosofía y a la filosofía como literatura, tal vez el mismo que nos invita a considerar a la imaginación como una especie de comprensión del mundo y al juicio como un delirio subalterno.

*

El juicio puede ser también una forma exótica del instinto: instinto que permanece en la voluntad de enseñorearse sobre el devenir, instinto que razona sobre el ejercicio del señorío, en el polifónico impulso de vida. La razón sería entonces una manera transmutada hacia la seguridad de lo no transmutable, razón que busca un asidero contra el tiempo.

³⁹ Bergson, *Las dos fuentes*, p. 135.

§9. *La imaginación despertada*

La función fabuladora emprendería una revuelta en la que se enfrenta a lo real —al principio de realidad entendido por el psicoanálisis: la resistencia del medio al deseo— captado por la constatación inicial de una ubicua intemperie. Los dioses son los símbolos con los que el hombre trata con la intemperie. Tomados por separado, cada uno de los dioses, como cada uno de los elementos de la sociedad, carece de razón, es prescindible y absurdo —Pessoa lo ha dicho: *Vida los dioses dan, no dan verdades / Ni saben qué es verdad*— sólo tomados en conjunto son racionales; pero la fuente misma de donde manan los dioses es irracional, es una «exigencia de la naturaleza»⁴⁰. Como los dioses, la inteligencia mana de lo irracional, es decir, como en el caso de Schopenhauer, de un ciego ímpetu vital que sabe lo que quiere sólo a cada momento, pero no más allá⁴¹. Así «la vida» colonizaría aquello que no es organismo y que sin embargo está soportado por un cuerpo, realizando en sentido inverso la empresa de sujeción de los cuerpos (el mismo sometimiento de la materia) activada por el alma inteligente.

Para Bergson, inteligencia y fabulación son actividades diversas, el instinto —*turbina*— de la fabulación y la inteligencia, que surgen de la naturaleza, pues ambas representan «dos soluciones divergentes, igualmente elegantes, de un único y mismo problema»⁴². Las dos soluciones deberían ser, a nuestro entender, extremos sin los cuáles desaparecería el problema: son las soluciones, el par problemático de imaginación-razón que designa la difícil composición del hombre. Pero podría no estar subordinada, la imaginación, al contenido de la razón, sino al revés, el intelecto podría ser visto como una reacción anómala —*débil, enfermiza*— del ímpetu vital. El intelecto como una necesidad económica frente a un mundo que cambia sin cesar y del cual hay que obtener conjeturas certeras para *sobrevivir*. La razón-filosofía es sobrepasada por un tiempo refractario al concepto. La razón que trata de encontrar lo que es se enfrenta ahí a lo que nunca llega a ser.

De entre la representación surge un individuo que experimenta su propia

⁴⁰ Zambrano, María, *op. cit.* p. 115.

⁴¹ Véase el análisis de la noción de voluntad en nuestro capítulo dedicado a Schopenhauer.

⁴² Bergson, *La evolución*. p. 616.

representación: representación refleja. Un yo—representado que se da ya en el ensueño. La «respuesta» vital a la conciencia inteligente de la que habla Bergson pudo ya estar ahí antes —en un estado previo a la condición de «respuesta»; pudo la representación ensoñante —el delirio originario del que nos habla M. Zambrano— ser el origen mismo de la conciencia, deliro del que el yo «despierta», se «independiza». Una forma de imaginar dentro de un torrente de imágenes: esa es la distinción que permite la aparición del hombre que piensa su pensar. *Optamos* así considerar a la conciencia emergiendo de una actividad representativa «inconsciente». La conciencia es el ensueño que cesa de transmutarse. Una ilusión pasmada en sí misma, un deseo transformado en certeza: identidad y perpetuación del yo, conciencia de sí que se resiste a toda costa a desaparecer, aún al precio de negar el tiempo —blasfemar contra el devenir. En *El inmortal* Borges nos muestra aquellos seres en los que la posibilidad de ser otro se ha agotado, seres que van quedándose mudos, inmóviles, formas eternas de la conciencia.

Para Maurizio Ferraris, la inteligencia no es un producto anterior sino posterior a la imaginación: «Ella —la imaginación— no sería tanto la función situada en los límites entre sentido e intelecto —la imagen propedéutica para el concepto, lo sensible que precede, ilustra o atesora lo inteligible—, sino más bien aquello que, precediendo al sentido y al intelecto, los hace posibles»⁴³. Más allá de la oposición que separa en dos los contenidos del espíritu, coincidiríamos con Ferraris y asumiríamos que la imagen no es un contenido de la conciencia: la imagen misma es conciencia.⁴⁴

*

* *

Si tomáramos en cuenta la conducta previsora postulada por Bergson, la naturaleza habría jugado, con el hombre, a ser Dios. La naturaleza ha jugado, sí; pero sin proponerse otro fin —no se «propone» fines— que la vida: la vida se propone la vida. El hombre es para ella un problema una vez que lo ha creado, o mejor, una vez que le ha

⁴³ Ferraris, Maurizio, *La imaginación*. Madrid: Visor, 1998, p. 28.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 168.

sobrevenido. El problema no es motivo de cavilaciones, la naturaleza no cavila, *quiere* vivir. ¿Cómo querer al hombre? Además, ¿cómo entender esa *susplicacia* de la vida que «resuelve» el problema de la vida, como siguiendo una especie de hegelianismo vitalista? Como «efecto», violencia de un irracional ímpetu.⁴⁵

Cronos guarda en su interior el pulso de una cronología mayor; eternidad fluctuante que contiene al instante homogéneo. Quizás el tiempo es el tema secreto del pensamiento y de la imaginación, y la imaginación responde a la voluntad de vivir, así como a una de sus variantes, la voluntad de desaparición en el todo. El ímpetu vital se enfrenta al tema de lo permanente y lo pasajero desde la óptica de la vida. Así, la fabulación produce versiones del tiempo para dar respuesta al peliagudo tema de la finitud, traza entonces una imagen del devenir: el tiempo: el círculo o la línea. La ascensión o el descenso, separa el tiempo y la eternidad o los reúne poéticamente: en un eterno devenir, en un eterno retorno. La imaginación también puede reunir, sin negar las agridulces contradicciones de la existencia, no sólo postular una negación del tiempo a favor de lo eterno, sino una afirmación del tiempo en la que el individuo acepta jubilosamente el signo de su desaparición.

La vida es el impulso que se enseñorea sobre la materia inerte. La fabulación es una de sus variantes: el impulso que se enseñorea sobre la conciencia inmóvil. La imaginación es el ángel guardián de la vida, pero, a pesar de ello —o precisamente por ello—, el ángel muestra de cuando en cuando su terrible figura. *Todo ángel es terrible*. Toda la belleza del mundo oculta y muestra el terrible vuelo de la existencia. El canto del ángel nos concede escuchar el horrrisono zumbido de los mosquitos. La polifonía salvaje del devenir.

III. EL TEMPLO DEL TIEMPO

§10. *Eternidad y turbulencia*

Las respuestas, lógicas o intuitivas, frente al problema del tiempo, pudieran responder no a una percepción objetiva, sino a una disposición del ánimo. Sea leído en clave

⁴⁵ Tal objeción es interpuesta de manera pertinente por Jaime de Salas y José Atencia en su «Estudio preliminar» a su traducción de *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, a la que nos hemos remitido; Cfr. p. XX.

nietzscheana: *fortaleza* o *debilidad* ante la experiencia vital cuyo núcleo es la mutación incesante de lo real. Hay que ser lo suficientemente fuerte para aproximarse a la imagen imposible del devenir. La respuesta «débil» atempera la experiencia vital: narcotiza al sujeto para ayudarlo a vivir. Tiempo y duración, *cronos* y *aión* se corresponderían con distintas inclinaciones mentales de donde, podemos sospechar, tomarían su «objetividad»; el primero con la fabulación pura (flujo en perpetua mutación), el segundo con la fabulación impura, es decir, con la razón, flujo detenido de la estabilidad conceptual. Una, la intuición, forma de *conocimiento* íntimo; otra, la inteligencia, forma de conocimiento externo.

Mientras la inteligencia conoce las cosas exteriormente, la intuición es una operación sin método, de simpatía con los objetos, de comprensión afectiva. La inteligencia (como ha declarado, siguiendo a Kant, Schopenhauer⁴⁶) conocería los objetos sólo en cuanto a sus relaciones, es decir, respecto de su *exterioridad*. El tiempo platónico (la eternidad móvil) y el aristotélico (el tiempo como medida del movimiento) serían ahora similares, en tanto artificios para medir el movimiento⁴⁷, se identificarían con un tiempo relativo, impuesto por la conciencia vigilante, tiempo *exógeno*. Pero la duración bergsoniana es la manera en que el tiempo se convierte en objeto para la conciencia sin aplicar el carácter propio del espacio, la cantidad (el número, el *aritmós*). El tiempo impuro (el cual podríamos señalar con el término *cronos*) sería entonces impersonal y objetivo, mientras que la *durée* significaría un *tiempo real* e íntimo⁴⁸. Un tiempo (*aión*) se aposenta, entonces, en la intimidad incommunicable del sujeto.

Y es que la impureza del tiempo cronológico no le viene sólo de su continuidad con el espacio. El fondo de Cronos es turbulento, como dice G. Deleuze. O mejor, Cronos es una regularidad que no puede estar constituida sino por un fondo que subvierte los mojonos de su decurso. Anota Deleuze: «¿Acaso no hay un disturbio fundamental del presente? Y este algo que hay de desmesurado, ¿es solamente local y parcial, o bien, poco a poco, no alcanza el universo entero, haciendo reinar por doquier su mezcla venenosa, monstruosa, subversión de Zeus o del mismo Cronos?»⁴⁹. Se trata, el devenir,

⁴⁶ Vid. Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, §53, entre otros.

⁴⁷ Cfr. Pardo, José Luis, *La metafísica*, p. 44.

⁴⁸ Cfr. Muñoz-Alonso López, Gemma, *Bergson*. Madrid: Ediciones del Orto, 1996, p. 27.

⁴⁹ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 171.

de un «mal» Cronos (no la cara visible del tiempo, sino su rostro *profundo*) que está rarificando siempre la justa medida del tiempo, un «devenir puro y desmesurado»⁵⁰ que ofrece su rostro desquiciado —pensemos otra vez en el *Saturno devorando a sus hijos* de Goya— a la razón. El tiempo considerado simétricamente está ocupado en secreto —quizás un secreto edificado por la debilidad de ánimo— por la desmesurada naturaleza del devenir-loco, duración pura. Bajo el signo de *Aión* el devenir toma los rasgos inconcebibles de una desmesurada —acaso monstruosa— pureza.⁵¹

Aflora en el *aión–durée* la posibilidad de una lectura de un tiempo *regido* por el azar y no por el sentido, azar–«sentido» de los cuerpos y la finitud. Tiempo que elude al presente, a la presencia y es sin embargo un «presente cósmico»⁵², no de la sucesión causal entre un principio y un fin, sino devenir en el que basta alargar la perspectiva hacia la especie de la eternidad para contemplar la pulsación mezclada y recurrente de los tiempos.

*

Sobreponerse a los embates que comete contra la vida el egoísmo del sujeto y, más allá (siguiendo a Durand), la conciencia *aterrada* por el paso del tiempo. La fabulación estaría conectada con el fundamento del cual la inteligencia tiende a emanciparse, sería la fabulación en tanto poesía —producción de imágenes— la que señalaría el carácter *contingente* de la inteligencia; sólo necesaria en tanto conformaría una de las dos respuestas que la naturaleza otorga al problema de la vida inteligente: «Esta es la “función fabuladora”: instinto virtual, creador de dioses, inventor de religiones, es decir, de representaciones ficticias “que harán frente a la representación de lo real y que, por mediación de la inteligencia misma, contrarrestarán con éxito el trabajo intelectual”. Y al igual que la obligación, todo dios es contingente o incluso absurdo; pero *tener*

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ib.* Deleuze describe a Cronos como el presente eterno respecto del cual existen el pasado y el presente. De acuerdo con el concepto de *durée*, el discípulo de Bergson afirma que el Aión es un presente no privilegiado sino abisal, se puede leer en la misma página: «El pasado y el futuro como fuerzas desencadenadas se toman la revancha, en un solo y mismo abismo que amenaza el presente, y a todo lo existente.»

⁵² Ídem, p. 81.

dioses, el panteón de los dioses, es natural, necesario y fundado»⁵³.

Repitamos aquello que dice el joven Nietzsche ¿para qué surgen los dioses? «para poder vivir» ha dicho, para poder soñar con un orden divino de alegría, ¿ para vaciar ese orden—alegre en la turbulencia de la finitud? O al revés, quizá para vaciar en la copa de la eterna alegría los caracteres del devenir.

§11. *El sueño y la mirada intempestiva*

No necesita el hombre dotar conscientemente de un rostro al tiempo. La ensoñante experiencia de la poesía, y aún el espacio del sueño suponen la vivencia de una modulación no causal, no homogénea, no diacrónica del tiempo.

María Zambrano, decíamos, postula que los sueños son la *prehistoria de la vigilia*, «pues el sujeto está en sueños privado de lo que el nacimiento da ante todo, aún antes que la conciencia: tiempo, fluir temporal»⁵⁴. La conciencia viene después del tiempo, pues *se da* una vez que hay un espacio y un tiempo en los que —como indica Kant— acaece la percepción, es decir, una vez que se forma el esquema de la «representación». De ahí que en el espacio del sueño la conciencia se atenúe y/o devenga conciencia de lo no concebible: lo a-temporal, lo intempestivo —pasaje del sueño, pasaje también artístico. *Tiempo nocturno y previo a la vigilia*. Los objetos observados fuera de las determinaciones *diurnas* adquieren una carga de sentido refractaria a la lógica causal, igualmente son objetos no determinados por nuestra subjetividad («nuestro» tiempo, espacio, razón), sino de una *objetividad* espiritual, en ellos, como en la poesía, en el arte, nos *autopenetramos* —para pensar con Benjamin.

En la vigilia el hombre se apropia de la realidad, en sueños la padece: «Sólo moviéndose en el tiempo alcanza su realidad, sólo entonces se apropia de la realidad que le circunda en la forma típicamente *dada por el disponer de sí mismo*. Bajo el sueño, bajo el tiempo, el hombre no dispone de sí, por eso padece su propia realidad».⁵⁵ Estar en el tiempo de la vigilia es entonces tampoco disponer de sí, intentándolo y aún asumiéndolo: resistiéndose incluso con la inteligencia a la evidencia de su flujo; estar en

⁵³ Deleuze, G. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 114-115.

⁵⁴ Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998, p. 15.

⁵⁵ *Ibidem*.

sueños es padecer la indisposición del mundo replegado en el espíritu. Pero la experiencia de la vigilia absoluta es la de la realidad absoluta, es decir, radicalmente *indisponible*. En ambos mundos padecer, es padecer la resistencia cósmica, la tantálica composición del mundo. Así, la realidad vigilante se nos presenta de manera absoluta cuando la padecemos, es decir, cuando más realidad es, «la realidad que tan a menudo se nos vuelve extraña, inaccesible, justamente cuando más se acentúa su carácter de realidad. Entonces en la vigilia se está en un sueño. (...) Tal situación [en la vigilia] no tiene lugar cuando algo se destaca con carácter de realidad simplemente. Es necesario para que esto se produzca que este algo exceda la capacidad del sujeto, que venga a quedar asfixiado, o bien que la realidad se presente toda ella totalmente: la aparición de algo real con carácter de absoluto.»⁵⁶

El padecimiento de la realidad —onírica o diurna— consiste en sobrepasar el momento en el que se presenta en su carácter *puro* de realidad: en su asimetría con el deseo: mundo onírico y diurno, igualmente tantálico. Debe el sujeto soportar y vivir más allá del momento de realidad, resistir la tensión apuntada por Nietzsche en el *Zarathustra*, esa entre lo que quiere seguir (el placer) y lo que quiere cesar (el displacer); pero el placer deja pronto de ser y el displacer persiste —el placer y el displacer, sus especies y *devenires*, signan los tiempos.

El sueño es *privación de tiempo*, según María Zambrano; o es acaso su descoyuntamiento, o la ausencia de su versión secuencial. El sueño puede ser una visión similar a la divina —afirma Borges— en la que todo se observa de un golpe «todo eso es un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad». ⁵⁷ Ese vertiginoso instante del sueño tiene su magnífico correlato en la eternidad. Si el tiempo es la imagen móvil de la eternidad, desde la eternidad se observa todo en una especie de *retardo* infinito: siempre están ahí los caballos, siempre su salida, siempre sus vicisitudes,

⁵⁶ Ídem, p. 21.

⁵⁷ Borges, Jorge Luis, «La pesadilla», en *Siete noches*. México: FCE, 2001, p. 37. Borges cita en su conferencia a Boecio, *De consolazione philosophie*. Boecio ejemplifica la mirada de Dios con una carrera de caballos, dice Borges: «El espectador está en el hipódromo y ve, desde su palco, los caballos y la partida, las vicisitudes de la carrera, la llegada de uno de los caballos a la meta, todo sucesivamente. Pero Boecio imagina otro espectador. Ese otro espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera: es, previsiblemente, Dios. Dios ve toda la carrera, ve en un solo instante eterno, en su instantánea eternidad, la partida de los caballos, las vicisitudes, la llegada. Todo lo ve de un solo vistazo y de igual modo ve toda la historia universal.»

siempre su llegada, y todo ahí al mismo *tiempo*.

El sueño —y su variante diurna, la poesía— observa los objetos liberado de las disposiciones del tiempo causal y diacrónico, traslada la conciencia hacia ese instante «prehistórico» —prehistoria que por lo demás estaría siempre presente, o que retornaría al primer plano siempre en el sueño y en el arte— instante de lo que está siendo siempre: retorno intramundano al *aión*, a la eternidad.

Borges sostiene que en el sueño se experimenta no la mirada de Dios, pero sí una «modesta eternidad personal: a esa modesta eternidad la poseemos cada noche»⁵⁸. Creemos que el carácter onírico del tiempo estaría entonces relacionado con la simultaneidad o *discronía* que trastoca el orden diurno del tiempo y que nos hace experimentar un raro e intempestivo *presente* de los objetos soñados: experiencia similar a la del *déjà vu*, por el que se disuelve la datación del presente.

El despertar, la vigilia, supone otra vez el ambiente de un presente fechado entre un antes y un después, un tiempo debidamente administrado según la cadena lógica de la vigilia. La narración del sueño sería, según Borges, una imposición del tiempo diurno sobre la eternidad soñada: «¿Qué ocurre al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo»⁵⁹

Borges, el poeta, reúne lo múltiple con lo simultáneo, lo que vuelve aún más difícil la comprensión de la articulación *temporal* del sueño. La multiplicidad se antoja ya movimiento, ya devenir de un objeto que despliega su multiplicidad en el tiempo. El objeto soñado estaría entonces disperso en la simultaneidad: tal es una visión más cercana a la poética que considera a la vigilia —y a su tiempo— como un momento del sueño; a la diacronía como un pasaje turbio (y alumbrado) de una ya turbia sin-cronía.

§12. *El tiempo de la belleza*

Seguimos aún a Borges cuando opina que la experiencia poética —la experiencia de la belleza, añadimos—, sucede en medio de un así percibido disturbio temporal.

⁵⁸ Ídem, p. 37.

⁵⁹ *Ibidem*.

La belleza en su estado naciente, es decir en la percepción de una juventud, de un ser por primera vez de lo que ya estaba ahí: la eterna juventud del mundo, de la música, de la pintura, la belleza como instante en que se percibe un fugitivo y permanente esplendor, experiencia de la suspensión del suceder habitual.

Tiempo pensado, causal. Tiempo soñado, poético. Si la experiencia de la *àlétheia* acaece en un disturbio del tiempo, no pasa otra cosa con la experiencia onírica, no pasa otra cosa con la experiencia de la poesía. Bachelard considera que la imagen poética *resuena* con un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, mas no por la vía del recuerdo; el arquetipo no es el pasado común de las imágenes, sino la sincrónica relación entre un presente absoluto y la imagen: «tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, causal. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos de un pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio»⁶⁰. La poesía tendría entonces un valor anamnético: en ella, el pasado remoto resuena; pero debido a que el presente le obsequia sonoridad. Peor la poesía no sólo hace resonar el pasado, también en ella *retumba* el futuro: el presente es ahí el arquetipo del tiempo: un presente no signado, la anamnesia poética es el recuerdo de ese presente no sometido a la simetría de los tiempos. El absoluto presente de la imagen contamina los tiempos. El presente del pasado, el presente del futuro: la co-presencia de los tiempos, movimiento complementado con un retorno a los tiempos con su actualidad innumerable: retorno a ese presente en el que nunca o casi nunca estamos: presente *arcaico* que no es eco ni sombra de un degradado pretérito.

El *dinamismo propio* del que nos habla Bachelard debe coincidir con un movimiento no mediado por el *logos*, un movimiento percibido sólo cuando los mojones del movimiento —es decir, el tiempo— son sacudidos y derruidos por el mismo silencio que sacude y erige a la poesía.

Junto a M. Zambrano decíamos que el sueño es ya un padecer real. Hay en él la exposición del deseo a la indiferencia de los perceptos oníricos. Pero el arte, la poesía,

⁶⁰ Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*. México: FCE, 1975, pp. 7-8.

la música, van más allá, pudiendo transmutar incluso el padecimiento, la angustia que produce la indomable consistencia del mundo —onírico o vigilado. Georges Bataille nos hace pensar en una delicia más allá de la delicia relativa a las determinaciones del individuo, la poesía que enseña «el arte de convertir la angustia en delicia».⁶¹ La conversión de la angustia no es necesariamente la conversión del objeto, sino de la valoración que sobre el objeto formula el deseo. El paso de la angustia a la delicia, implica no la negación de los flujos del tiempo, o su purificación en otro tiempo; más bien en la delicia que fluye y refluye con en el tiempo, en la esfera de la caducidad y todavía más —como veremos cuando hablemos al respecto de ciertas intuiciones de Schopenhauer, de la visión dionisiaca postulada por Nietzsche y finalmente en la poética de Borges—: en una delicia superior que resulta de la contemplación conjunta de los episodios de la vida. Una *delicia* que supera al placer que resultaría del cumplimiento del deseo del individuo, un deleite musical —artístico, poético— en el que el individuo se percibe a sí mismo como parte de una sinfonía, salvaje y exultante, la sinfonía de la vida en su —fluctuante— «totalidad».

§13. *El tiempo de la verdad*

La experiencia —clásica— de la verdad filosófica es también un no-pasaje, un no-lapso. La *àlétheia* sucede en medio de la reminiscencia: es el momento en que el alma entrevé su olvidada eternidad, privación de un olvido, desolvido de la verdad. La *àlétheia* es una suspensión del tiempo, tal como la belleza, según defiende con el concepto de contemplación [*Contemplation*] Schopenhauer. La suspensión del tiempo parece reunir la belleza con la verdad.

¿Deberíamos pensar que la conjetura —*conjeturar que se desolvida*— es una especie de la poesía? ¿Tienen un origen común la filosofía y la poesía? ¿La filosofía se ha desagregado de la poesía y ésta del mito? ¿Ha sido alguna vez poesía la filosofía? ¿Son, en el fondo, dos formas de aproximarse a la verdad? ¿Se trata de dos modulaciones del pensamiento o dos formas de la imaginación? No pensaríamos, no

⁶¹ Bataille, Georges, *El aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza, 1988, p.18.

cabe pensar, que la filosofía persigue la belleza, de la misma manera, parece ahora impertinente afirmar que la poesía persigue la verdad. La historia de la belleza y la de la verdad parecen sin embargo, tener un origen común o cuando menos adyacente.

La separación de ambos términos ha sido ensayada por la modernidad, que en su etapa tardía considera su confusión o colusión, no disolución de los límites, sino su modulación esfumada, hasta el extremo en que el filósofo busca en el arte —en la poesía como «arquetipo del arte», según Martin Heidegger— el íntimo ser de la verdad o del *ser-ahí*. Tenemos sin embargo más ejemplos, uno de ellos es el de Arthur Schopenhauer, para quien el objeto de la obra de arte es la Idea platónica, es decir, su pensamiento pone el mismo objeto para la filosofía y para la poesía. El objeto del arte, nos dice Schopenhauer en el pórtico del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, es la Idea. Tenemos otro ejemplo, aún más remoto, el de Platón, que encuentra en la belleza la huella del ser, los recuerdos de las ideas eternas. Entonces la belleza es en el *Fedro* un segundo camino a la verdad. ¿Por qué no se puede decir lo contrario, que la verdad es un camino a la belleza? ¿Por qué no se puede decir que la filosofía es una forma metódica de la poesía? ¿Por qué no se puede decir que la vigilia es aún una forma de sueño y no su contrario lúcido?

¿Es la verdad una equívoca forma de la belleza?

*

Alétheia. Heidegger ha popularizado una traducción del término que sirve como *leit motiv* para su sistema: *desvelamiento*. La *a* privativa nos indica que la experiencia de la verdad era entre los griegos un pasaje de des-olvido; reminiscencia platónica por la que el alma recuerda lo verdadero⁶². Este pasaje, esta experiencia, tiene distinto signo y ha

⁶² La reunión entre verdad y belleza se observa especialmente en *Fedro*. La verdad es ahí el memorioso paso de la multiplicidad a la unidad. *Fedro*, 249 b–d: «Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad. Por eso, es justo que sólo la mente del filósofo sea alada, ya que, en su memoria y en la medida de lo posible, se encuentra aquello que siempre es y que hace que, por tenerlo delante, el dios sea divino. El varón pues, que haga uso adecuado de tales recordatorios, iniciado en tales ceremonias perfectas, sólo el es perfecto».

subyugado a los filósofos, pero no sólo a ellos, también a los artistas, también a los poetas. Así tenemos que la experiencia del filósofo y la del poeta coinciden en la *sensación*, un elemento *extra* o *paraintelectual*. La verdad para Platón coincide con la contemplación estética para Schopenhauer y con la belleza poética para Borges; *la verdad* consiste en la rara certeza de no descubrir una idea, sino de desvanecer un poco la niebla del *Letho*.⁶³ La belleza es el raro goce de componer un poema no con la invención sino con la memoria (ese bailarín disfrazado de archivista, dice Merleau-Ponty). En la poesía y en la filosofía —cuando menos en la platónica— un elemento estético acompaña la experiencia humana: la de lo ya vivido; o la atmósfera conmemorativa de lo *inmemorial* —ese pasado no situado en la memoria lineal⁶⁴. Para los platónicos es una especie de sello de garantía de la verdad, de que la técnica del pensar ha cumplido su misión mnemotécnica. Para Schopenhauer como para Borges, la poesía es una visión de las cosas desde el punto de vista de la eternidad, esto no quiere decir que el filósofo o el poeta sea tomado por Dios, o que, como dice William Carlos Williams en su prólogo al *Aullido* de Allen Ginsberg, vea «con los ojos de los ángeles». Lo que significa este punto de vista de la eternidad es que la poesía es la contemplación de la eterna fugacidad y juventud de lo vivo.

El filósofo *conmemora* una verdad que radica en una remota e íntima esencia —recuerda con el alma encerrada en la carne del olvido. El filósofo vive la experiencia de la verdad —o cree estar en ella— porque le viene en medio de una experiencia atemporal, un *déjà vu* en el que se desliga de las determinaciones empíricas —lo múltiple: las variaciones de y en el tiempo que son para el filósofo las variaciones de lo falso, pues lo falso es lo que admite variación. En el instante que conjuga la eternidad y la belleza de recordar lo bello en sí acaece el desvelamiento. En el poeta la memoria creativa, la creación memorable, reúne a la eternidad y a la belleza. Novedad memorable, *inmemorial*, que se desborda de su presente hacia el conjunto de los tiempos.

Esa belleza que no es la relación armoniosa de las partes con el todo, sino el extático destello de la oscuridad. La belleza que no es el ornato, lo agradable, lo pulcro, la técnica compositiva, la belleza que es aún el núcleo indefinible de la poesía. El

⁶³ Vid. Platón, *República*, X 614a ss.

⁶⁴ Cfr. Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2000, p. 157.

poema que suscita una experiencia como la que escribe Borges en su «Arte poética», «de verde eternidad, no de prodigios». La eternidad de lo pasajero, la evidencia de lo oculto, la imposible comprensión de que no hay nada que comprender.

*

La filosofía surge del *logos*, una palabra en la que se vierte la convicción de que el mundo es legible, que puede haber una recolección en el pensamiento de los fragmentos del mundo, el *logos* es la convicción de mundo, la empresa de la filosofía no parece distinta a la reconducción de lo otro al pensar. El *logos* corre paralelo a la lucidez poética. Siendo él mismo la lectura que trae a lo mismo lo otro, tenemos la sospecha de que está, el pensar logocéntrico, habitado por un abismo de sentido que habita el sentido. La poesía es el *àlogon* del *logos*, es decir la rememoración de una oscuridad de sentido largamente olvidada, un residuo de *mundo* refractario al *logos*. La verdad, *àlétheia*, se comportaría así como la belleza, la rememoración de que la belleza, según el célebre poema de Rilke, *no es sino el comienzo de lo terrible, de aquello que todavía podemos soportar*.

Así, la verdad poética lee lo ilegible en tanto ilegible, la asimetría «originaria» entre el pensamiento —y el deseo— y el mundo. Es entonces una especie de desvelamiento —*àlétheia*— o de *desolvido* de un desequilibrio, de una fractura fundacional en el ser.

Solemos pensar que la poesía es un caso, un juego del lenguaje —piénsese en Jakobson. ¿Qué nos impide pensar al revés? es decir, que el lenguaje es un caso, una producción poética. Podríamos considerar que el lenguaje es un hecho poético. De la misma manera que suponemos, al contrario de lo que se acostumbra, que la imaginación no es una enloquecida especie del pensar, sino que el pensamiento es un modo de lo imaginario, para decirlo según Carl Jung: que la conciencia es el sueño más profundo.

De la misma manera, podríamos por un momento *considerar* que la belleza no es una prueba, un aura que acompaña a la experiencia de la verdad, de lo verdadero, según escriben Platón y Plotino; por un momento consideremos que la experiencia de la verdad desvelada fuera una provincia de la belleza. Pudiera ser el caso de que a la

filosofía del *desvelamiento* corresponda la más menesterosa de las bellezas, aquello que conocemos como *lo bonito*: la reunión de lo bueno y lo bello, más precisa y temerariamente, la experiencia de la verdad como desmovilización de la belleza.

Desde Kant, el reino del desinterés, del goce desinteresado, ha denominado al arte, pensamos entonces en un goce que se agota en el goce, en el mundo del arte por el arte, lo que reduce a la poesía a un compartimiento estanco, sin mayores consecuencia. El desinterés lo refiere Kant a la existencia real del objeto que se representa en el arte⁶⁵, pensemos en Edipo, en su existencia real, esa que no nos importa, que es secundaria ante los efectos que desata en nuestro espíritu. No interesa que el rey de Tebas no haya en realidad matado a su padre y que haya procreado con su madre, sino lo que ahí se muestra con intensa oscuridad. Pero el desinterés poético va aún más allá, quiero decir, más allá de la existencia del sujeto creador y de su invención, y más allá también de la existencia del contemplador de la obra. Radicalmente: la experiencia poética va más allá de las seguridades de la existencia del propio yo, el desinterés implica el sobrepasamiento del sujeto; implica una suerte de fortaleza frente a las inclemencias del existir, la misma fortaleza de la que nos habla Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Hay que tener un método para acercarse a la verdad; hay que tener la fortaleza de ánimo suficiente para aproximarse a la belleza. Así, de una fortaleza ante la intemperie de lo real nace el arte como producción humana; pero con el tiempo esta fortaleza es también ante el *logos*, es decir, ante la apuesta por el carácter legible del mundo.

*

Podría decirse que la filosofía y la poesía son dos respuestas para un mismo problema, la experiencia de un sujeto que quiere vivir frente a un mundo refractario a sus deseos. La necesidad de dar una respuesta al problema de la existencia, si por existencia entendamos aquí ese carácter problemático del deseo y la vida humana puestos ante la intemperie del mundo: su enigmática constitución, sus hermosas y fatales

⁶⁵ Kant, *Crítica del juicio*. México: Espasa-Calpe, 1977, §2, p. 102.

consecuencias. La razón intenta comprender y dominar(se) o cuando menos *manejar* el caudal turbulento de lo real, es decir, atemperar la experiencia de la intemperie de la carne ante el tiempo: el saber instrumental es la respuesta. De esta manera, la verdad, el análisis, el método, el concepto, dulcifican la extrañeza inicial del pensamiento, no es exagerado afirmar que el saber instrumental es una respuesta dulcificadora de la existencia. La filosofía aborda la opaca constitución del ser, separa, ordena aquello que no está constituido con razones. La poesía degusta el abismo. La poesía prueba el talante vital de las cosas, qué tan apto es esto o aquello para la vida, qué tanto puede acercarse a su devastadora hospitalidad, a eso que todavía el hombre puede soportar⁶⁶.

§14. *Hacia la dulzura musical*

Borges escribe «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos.»⁶⁷ El consuelo se modula de distintas maneras: aparece en la religión, en la poesía y en la metafísica. ¿No es el tiempo, su concepto, una forma ya de nombrar lo intratable?

Nombrar lo intratable indica su experiencia, la experiencia de lo que no admite trato: lo real y su incesante naturaleza. Lo incesante parece que debiera ser cesado, suspendido al menos para entreverlo. Si mi materia es el tiempo —como postula Borges, como dicta Sileno— mi deseo es la eternidad: mi deseo refiere acaso una disparidad entre mi materia —entonces temporal y deseante— y la realidad del mundo —realidad que es entonces interna y exterior. Pronunciar el tiempo es ya nombrarlo, darle un rostro. La postura de Bergson–Durand indica hacia un *locus* similar al de Borges: el tiempo exige su nombre, es decir, reclama desde nuestro interior, una respuesta.

La fabulación es, en general, una «reacción contra el poder disolvente de la inteligencia», pero, más exactamente, este poder negativo se manifiesta en la conciencia de la decrepitud y la muerte... la fabulación de sitúa del lado del instinto, de la adaptabilidad frente a la inteligencia grosera y estática de los sólidos, de los hechos, por lo mismo. Gracias a la fabulación el *todos los*

⁶⁶ La tesis expuesta en este párrafo es de Eugenio Trías: *Lo bello y lo sublime*, Barcelona: Ariel, 1988.

⁶⁷ Borges, «Nueva refutación del tiempo» en *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1998, p 286.

hombres son mortales permanece potencial en la conciencia, enmascarado por el proyecto vital muy concreto que la imaginación presenta al pensamiento.⁶⁸

Ante la cruda prosa del tiempo ha venido entonces el enmascaramiento: el instinto de supervivencia debe sincronizarse con el espíritu. O digamos que el espíritu es entonces un resultado de la adecuación de la materia que toma conciencia con el instinto. En el tiempo ocurren las primeras disparidades entre el impulso y el entorno, así se trate de un entorno íntimo. Devenir y cambios que aterran porque se padecen en propia carne. Las variaciones del cuerpo son el golpe del tiempo percibido aún antes de la maduración de la conciencia. Tiempo ya percibido incómodamente, como huella de la disparidad entre el deseo y un mundo que opera ya sobre los cuerpos. «Las primeras experiencias dolorosas de la infancia son las experiencias del cambio: ya sea el nacimiento, las bruscas manipulaciones de la partera, de la madre, el trauma del destete».⁶⁹

La respuesta ante las transmutaciones temporales esta en el orden, ha dicho Durand, de una disyuntiva: *antitesis o dulcificación*. Negar o endulzar el agrio problema de la caducidad. Negar el flujo del tiempo es reducirlo a la sombra de otro «gran tiempo» —cómo haría el mito, según nos cuenta Eliade— en torno al cual el tiempo del mundo circularía. Negar el tiempo del mundo es también reducirlo al tiempo caído, tiempo de las contradicciones, tiempo cavernoso del que el filósofo aparta metódicamente la vista para observar el Ser que no deviene; negar el tiempo es también reducirlo al concepto, a la medida del movimiento. ¿Cómo pensar el tiempo sin oponerle una eternidad antitética? Negar el tiempo es estabilizar antitéticamente lo inestable. Señalar que el devenir es la fractura, la caída, y restaurar esa fractura, esa caída.

Durand identifica la antitesis con unas «estructuras» de la imaginación que se corresponden con el pensamiento conceptual —aunque nuestra expresión sea redundante—, o de acuerdo con la asociación de pensamiento e imaginación que nosotros defendemos, tales «estructuras» serían una modulación conceptual de la imaginación: Durand las denomina *estructuras esquizomorfas o heroicas*. «La instancia de la *temporalidad* y de la *muerte* es afrontada por éste régimen con una actitud

⁶⁸ Durand, G., *La imaginación simbólica*; pp. 125-126.

⁶⁹ Durand, G., *Les structures*, p. 77.

“diarética” o distinguidora, que extrae y separa los aspectos positivos (o que atraen a la libido) y los proyecta en un más allá intemporal o atemporal, quedando lo negativo (la angustia) como la significación propia del devenir y del destino.»⁷⁰ No es difícil identificar el pensamiento metafísico con esta separación analítica de los opuestos y la identificación de la verdad en un imaginario superior y atemporal, la consecuente, entonces, caracterización del tiempo mundano como tiempo de lo falso que habrá de ser redimido por una figura divina o por el paso dialéctico del tiempo en el que al final termina por imponerse la idea sobre la materia: paso de la naturaleza al espíritu que termina por emanciparse absolutamente de las determinaciones de la materia.

Se trata, nos dice Durand, de una hipérbole: se radicaliza y por lo tanto exagera el componente doloroso del mundo, para así negarlo junto con su tiempo. El héroe del régimen diurno del tiempo le da muerte al tiempo y con él al movimiento, con él a la discordia entre el deseo y el mundo. Muerte del tiempo, muerte de la muerte.

La *eufemización* se da propiamente en el régimen diurno de lo imaginario; en el que ahora la psique busca *tranquilizarse* ante el tiempo sin un más allá que niegue absolutamente al devenir. La negación del tiempo que producen las estructuras esquizomorfos se transmuta en negación de la negación. La negación es respecto del impulso vital: negar que el tiempo se opone a la vida individual: negar la repugnancia que a la psique esquizoide—analítica produce el devenir. El régimen nocturno es «otra actitud imaginativa ... que consiste en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos mortuorios de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, con el fin de incorporar a la ineluctable movilidad del tiempo las tranquilizadoras figuras de las constantes, de los ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un designio eterno».⁷¹ Se trata de un «antídoto» contra los poderes paralizantes del tiempo por vía de la tranquilización, del consuelo intramundano. Negación de lo negativo, un exorcismo de la —digamos— *cronofobia*, de una domesticación del devenir dentro del devenir mismo, «llevando el acento sobre el poder de repetición infinita de los ritmos temporales y de la matriz cíclica del devenir»⁷²

⁷⁰ Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 74.

⁷¹ Durand, G., *Les structures*; p. 221.

⁷² Ídem, p. 322.

La imaginación no huye ahora del tiempo, sino que trata de administrarlo: darle una figura cíclica, una figura rítmica, musical. Se trataría de una *transvaloración* de los valores del tiempo para hacerlos compatibles con el instinto de vida. Para soportar y aún deleitarse con su paso —aún con el paso de uno mismo. Doble negación que conlleva la posibilidad de revertirlo: eterno retorno en el que todo vuelve a ser, donde el ser vuelve a todo. Se da entonces la posibilidad para la coincidencia de los opuestos: coincidencia de eternidad con el devenir: de lo temporal con lo atemporal, la *tendencia musical* a armonizar en un todo coherente las más radicales contradicciones.⁷³

§15. *Schopenhauer, Nietzsche, Borges*

María Zambrano ensaya una división antropológica entre el poeta y el filósofo. Ambos hombres se sienten observados, ambos hombres se sienten perseguidos, ambos hombres sienten el roce de lo real; para nuestros propósitos, ambos hombres sienten el roce del devenir. «Poeta será siempre aquel que no se pone a salvo de sufrir la incansable persecución y ... [mira con] recelo a quién no sólo parece haberse librado, sino que se lanza a perseguir».⁷⁴ Schopenhauer, Nietzsche, Borges, son un tipo de hombres que no se libran de la persecución, no niegan, en sus obras, el humano sufrimiento. Schopenhauer, Nietzsche, Borges, piensan, poetizan y observan el poetizar, y al mismo tiempo observan el vacío: vacío de sentido y vacuidad vital que bajo el signo de un tiempo mayor, la eternidad *ateológica*, se convierte en un difícil convivio de lucidez y pensamiento. En ellos, la negación del tiempo mundano postula el hecho de un tiempo no mensurable en el que tiene lugar el presente del mundo. A partir del pesimismo de Schopenhauer y de su visión de la «eternidad mortal» —por la que el tiempo finito se identifica con la infinitud—, Nietzsche y Borges ensayan sendas y lúcidas respuestas a la cuestión del impulso vital y el sufrimiento: cuestiones que siempre se resuelven en un tiempo, o que emancipan al tiempo de su imagen lineal y aritmética.

El tiempo de la poesía coincidirá entonces con el tiempo de un pensamiento que no trabaja para negar el sufrimiento —y con el sufrimiento el cuerpo, y con el cuerpo su caducidad. Siendo casos excepcionales, nuestros autores no son únicos en su clase, los

⁷³ Vid. Garagalza, L., *op. cit.*; p. 87.

⁷⁴ Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p. 69.

hemos elegido además por las estrechas relaciones que presentan. Aunque cada uno remite a poderosas y diversas influencias, hay entre ellos una notable coincidencia temática y vasos comunicantes que consideramos provechosos para una lectura conjunta.

Intentaremos observar esas versiones de una temporalidad que linda con lo eterno, en este caso una *eternidad temporal*, y sus consecuencias para el pensamiento y la poesía. Temporalidad —movimiento— que deviene infinita, que entra en tratos con lo intratable fuente de lo real que no es sino el *ahora*: el presente que Schopenhauer considera como única realidad del tiempo, el «hoy eterno» que predica Nietzsche del eterno retorno, o la «verde eternidad» de Borges. Trato que se da siempre en medio de un trabajo con el sufrimiento y los intentos vanos o *felices* de su superación por un pensamiento que gira, que se vuelve y quiere como tropo como giro en el que torna y retorna el tiempo, en el que la potencia de la vida se deshace y rehace del dolor.

Schopenhauer, Nietzsche y Borges observan el mundo no desde el tiempo causal, no desde el tiempo —digamos— de la «vigilia», sino desde un tiempo al que se accede desde el arte y la vida: tiempo de la contemplación estética en Schopenhauer, tiempo trágico en Nietzsche; anamnesia poética en Borges.

Intentaremos observar en Schopenhauer, Nietzsche, Borges, la fugitiva duración de la eternidad; la eterna duración de lo fugitivo.

Capítulo 1

*

Schopenhauer

ESTÉTICA Y ANESTÉTICA DEL RETORNO

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN: *El estereoscopio de Schopenhauer*.

I. SCHOPENHAUER, ILUSIÓN Y DES-ILUSIÓN DE VIVIR. §1. La des-ilusión de vivir: Schopenhauer y el Sileno. §2. La triple esfera de la ilusión: filosofía, religión, arte. §3. Schopenhauer y Nietzsche §4. La voluntad como clave hermenéutica.

II. ATEMPORALIDAD, ACAUSALIDAD Y VIOLENCIA. §5. El cuerpo como voluntad y representación. §6. La voluntad como eternidad en acto. §7. La nadería del tiempo. §8. El acausalismo de la voluntad. §9. Las leyes del escorzo. §10. El mundo como hormiga Bulldog. §11. Acausalidad y eternidad iterativa.

III. LA VOLUNTAD CONSOLIDADA. §12. La alegoría de la voluntad. §13. La espontánea danza. §14. De Shiva a Buda.

IV. EL ARTE, LA IDEA Y LA VISIÓN MUSICAL DEL MUNDO. §15. El arte: discurso de la (anti)voluntad. §16. La turbulencia y el remanso. §17. La belleza es la contemplación de cada cosa en su grado eterno. §18. Idea y recurrencia eterna. §19. La idea es la objetivación adecuada de la voluntad. §20. La realidad de la Idea. §21. La Idea contemplada. §22. La contemplación como excedente de fuerza. §23. Idea y caso particular. §24. El genio observa la ilusión del saber. §25. Poética del eterno retorno. §26. La tragedia: viaje al canto del macho cabrío. §27. La música: el arte —y la eternidad— sin idea. §27 a. La objetivación musical. §27 b. La música como contemplación absoluta. §27 c. La música y la gran satisfacción. §27 d. El aliento de la música.

V. ITERACIÓN Y ETERNIDAD MORTAL. §28. Tántalo e Ixión: el eterno retorno de la tortura. §29. Infinitud de tiempo, finitud de materia. §30. El útero y el esfínter. §31. Tántalo, la conciencia empujada por el deseo. §32. El centro inmóvil del tiempo infinito. §33. La eternidad sin individuos: de la metempsicosis a la palingenesia. §34. Palingenesia e ilusión. §35. Doctrina para ociosos (y desesperados).

VI. EL MUNDO COMO ETERNIDAD JUVENIL. §36. El individuo y la doctrina de la indestructibilidad. §37. La caducidad se circunscribe al yo. §38. La conciencia de la

muerte está determinada por la voluntad. §39. La eternidad mortal. §40. Eternidad del presente. §41. ¿La Idea es una jauría?. §42. La fragilidad de la Idea. § 43. Lo que no comienza, perdura, ni termina: lo indestructible.

Las lágrimas del mundo son inmutables. Cuando alguien empieza llorar, alguien deja de hacerlo en otra parte.

Samuel Beckett—*Esperando a Godot*

INTRODUCCIÓN:

El estereoscopio de Schopenhauer

El estereoscopio es un aparato que permite fundir dos imágenes en una tercera que impresiona según el relieve. En el estereoscopio hay dos imágenes diferentes, imágenes que sólo podemos observar en su diferencia si vemos con un ojo a la vez, esas imágenes se funden en el cerebro, que las reúne para regalarnos la sensación de un panorama en tres dimensiones. Arthur Schopenhauer tiene un estereoscopio, ve el mundo a su través; pero Schopenhauer necesita, para comprender el mundo, mirar con un ojo a la vez: necesita diacronía para relatar la sincronía del mundo, pues el mundo es representación y voluntad, como reza el título de su obra principal. El mundo es sincrónicamente voluntad y representación, lo que equivale a decir, el mundo es al mismo tiempo eterno y temporal; lo eterno no es anterior a lo temporal, lo temporal no viene después de un querer que se presumiría en potencia: todo es *al mismo tiempo*, lo mutable y lo inmutable, lo inmortal y lo efímero. Schopenhauer ve así el mundo como voluntad y representación, lo que significa que ve el mundo de dos modos a la vez; tal naturaleza diversa requiere de una explicación doble, Schopenhauer cree que debe explicar *en un mismo libro* el mundo, *una vez como voluntad y otra vez como representación*. Debe aplicar entonces un ojo a la voluntad y otro a la representación que son el mundo.

El mundo como voluntad y representación es la obra principal de Schopenhauer porque en ella está emplazado su duplicado punto de vista. El aparato óptico de Schopenhauer necesita sin embargo la síntesis visual, o mejor dicho contemplativa, es decir *eidética*; pero la encuentra, y en la declaración de tal encuentro da un paso definitivo, más allá de la filosofía, hacia el arte. En la contemplación estética se encuentra aquella experiencia ante la cual el filósofo sólo puede bizquear: el mundo en

que en la representación se contempla la voluntad, es decir, el *qué* de las cosas. El mundo es eterno y es pasajero. El arte presencia la eternidad que palpita en lo pasajero, el mundo es repetición infinita e identidad sin cantidad: el mundo unidad individuada: tesis que se puede *redactar* filosóficamente, pero sólo puede ser *conocido* en la experiencia estética. Las artes exponen la proximidad íntima de la representación con la voluntad, una de ellas, la música, aproxima la eternidad (la voluntad), a la representación. En el peldaño más alto de las artes, digamos que en el «grado musical» de la contemplación estética, las dos imágenes se vuelven una sola y mundo es visto sincrónicamente como voluntad y como representación: en ese momento encontramos a un Schopenhauer más allá del pesimismo y también más allá de la fábula de los dos mundos en que es ubicado algunos intérpretes. «Grado musical» en que la figura del eterno retorno emerge desde el arte hasta la, su, filosofía; grado musical que es puesto en suspenso para retornar al ejercicio preliminar. El mundo requiere ser visto con un estereoscopio: es decir, el mundo debe ser visto tres veces: una vez como representación, otra como voluntad, otra como arte, y ahí en el arte volver a bifurcar, una como el resto de las artes, otra vez como música.

Intentaremos ver cómo Schopenhauer atisba la eternidad y su apetito, su petición, su repetición eterna; repetición en cierto modo diacrónica y en cierto modo sincrónica, mortalidad inmortal e inmortalidad mortal, intentaremos observar qué hay del eterno retorno en Schopenhauer y como los hilos elementales de su discurso, es decir, el discurso de la aflicción infinita, cambian constantemente de perspectiva y valor cuando se rozan con la contemplación estética: que en este caso es el límite visible de la eternidad.

I. SCHOPENHAUER: ILUSIÓN Y DESILUSIÓN DEL VIVIR

§1. *La des-ilusión de vivir: Schopenhauer y el Sileno*

Hay un mundo descrito por Schopenhauer en el que no hay dicha ni tranquilidad posible: valle de lágrimas. Ese mundo coincidiría puntualmente con el nuestro. De impecable naturaleza tantálica, al más ilustre de sus moradores, al hombre, le son impuestos deseos que nunca llegará a colmar. Todo el mundo es un impulso ingobernable, anárquico, que conduce al hombre sin pausa, «por detrás»; un juego infinito de esperanza y temor lo agobia. Un *libro del desasosiego* es el relato de cada biografía posible. Ese mundo juega con sus moradores como en el filme *The Matrix*, donde el sueño es la turbina necesaria para que hombre produzca la energía que mantiene la vida. Salvo que en este mundo descrito por Schopenhauer no existe esa superinteligencia —ni siquiera artificial— que administre planificadamente los flujos deseantes del *homo sapiens*; se trata de un flujo de flujos deseantes e inconscientes que actúan para la reproducción sin freno de la vida, para su eternización. El hombre cree que nace, se enamora, educa a sus hijos, se suicida; pero todo lo hace siguiendo la partitura horrisona de la voluntad.

Este mundo donde *oscuramente* triunfa la vida, se contrapone a lo que Schopenhauer considera la superior aspiración de los hombres: la felicidad. Schopenhauer parte de la tranquilidad como cláusula prominente de la felicidad y desde esa premisa emprende, a partir del conflicto que sucede en el interior del hombre entre el deseo y la resistencia de la realidad, la comprensión del mundo y su doble significado: voluntad y representación. El signo que define la vida humana no es la felicidad; la desdicha es la permanente condición humana ¿Por qué el hombre es desdichado?, ésta sería una de las preguntas fundacionales del pesimismo, interrogante que parte del hecho inobjetable de que el individuo sufre una frustración permanente, consustancial a la existencia, pregunta que se asume así como reclamo que sabe de la falta de respuesta. El reclamo es

ya una conclusión: la desdicha es tan ineludible como despreciable. La vida es un tormento a perpetuidad, como el de Tántalo:

Si perseguimos o huimos, tememos la desgracia o anhelamos el goce, es igual en lo esencial: la preocupación por las continuas exigencias de la voluntad, cualquiera que sea su forma, colma y agita sin cesar la conciencia, sin reposo ni bienestar posibles. Así el sujeto del querer (*das Subjekt des Wollens*) está girando continuamente sobre la rueda de Ixión, acarrea siempre agua al cedazo de las Danaides, y se consume eternamente como Tántalo.⁷⁵

Igual que en la vieja historia contada por Apolodoro, Schopenhauer es una especie de Sileno que retira violentamente la venda que cubre con ilusiones de felicidad los ojos de los hombres. Frecuentemente resuena en la obra de Schopenhauer la voz de este personaje acompañante de Dioniso, recitando con esa profunda y enfadada voz que uno parece escuchar al leer *El mundo como voluntad y representación* la misma sentencia que repetirá Nietzsche como punto de partida para la interpretación de la religión griega en el *Nacimiento de la tragedia*: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar para ti —morir pronto»⁷⁶.

⁷⁵ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, §38, p. 287; cito la ed. Roberto R. Aramayo, en Madrid: Fondo de Cultura Económica/ Círculo de lectores, 2003. Para nuestro estudio hemos confrontado la versión de Aramayo con la edición alemana de Köeman (Köln, 1997) en cuatro tomos. En adelante nos referiremos a esta obra por sus iniciales en español: MVR.

⁷⁶ Transcribimos el *dictum* de Sileno directamente de *El nacimiento de la tragedia*, p. 52. En la nota 55 de la edición castellana, Sánchez Pascual remite a Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, II, 6, 3, pues Nietzsche no refiere la fuente. Desgraciadamente, en Apolodoro no encontramos tal referencia e ignoramos de dónde hubo sacado Nietzsche la cita, no sabemos si textual. Un estudio clásico sobre el Sileno y su sabiduría puede encontrarse en Creuzer, Friedrich, *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*. Intr. de Félix Duque y trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Barcelona: Serbal, 1991. En los «Ecolios» a las fuentes del mito de Sileno, Creuzer afirma que se encuentran en Píndaro (quien traba el diálogo entre Sileno y Olimpo) y en primer lugar en «las historias jónicas» (p. 116). Afirma Creuzer que «La información más extensa sobre la conversación de Sileno con Midas la da Teopompo de Quíos, transmitida a nosotros por Eliano: *Var. Hist.*, III, 18.» (p. 117). Creuzer indica algunas otras exposiciones de la fábula en Aristóteles, Cicerón y Virgilio (118). En www.lacavernadeplaton.com/histofilobis/nietzdiosespa.htm#_edn20 encontramos el ensayo de Simón Royo Hernández, «El sentido de la tierra tras la muerte de Dios» quien otorga algunas referencias detalladas: Hesíodo, *Certamen*, vv. 75–80; Teógnis, vv. 425–428; Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 1124ss; Herodoto, *Historia* I, 31. Con el apoyo del segundo tomo de la biografía de Paul Janz (*Friedrich*

Por *metempsicosis* o por *palingenesia*, el carácter de Sileno parece repetirse en Schopenhauer. Aunque Schopenhauer no redacta una convocatoria al expedito suicidio de la especie, ambos *saben* que lo mejor para el hombre es no haber nacido, ser nada. Ambos saben que lo mejor para el hombre no es una vida larga, sino morir pronto. Schopenhauer sabe además que aunque es mejor morir pronto, no es pertinente desear — ni siquiera la muerte. Ambos saben que para ser feliz se necesita vino: olvidarse alegremente de lo que uno es: indigente criatura de las horas, sombra que va a las sombras y que neciamente se empeña en esperar una plenitud siempre futura. Schopenhauer sabe que el hombre no tiene la dicha de estar perpetuamente embriagado, y que por ello ha buscado una forma de consuelo que oscila entre la religión a la metafísica.

La ilusión no es en este caso la imaginación *del* hombre, sino la imaginación *de* la vida, que teje un velo sobre el rostro del hombre para engañarlo con la expectativa siempre trunca de la felicidad. De igual forma, la inteligencia no es la inteligencia *del* hombre, sino la inteligencia *de* la vida que teje un portentoso velo para asegurarse de que perseveren en existir las frágiles bestias autoconscientes. La vida impide así el desfallecimiento de esa especie de criaturas capaces de contemplar la nada de sus esfuerzos ante el imperturbable y terrible curso de la creación y destrucción; espectáculo ante el cual la especie se arrepentiría de existir —pues lo mejor de todo, dice el sabio Sileno es no haber nacido, no ser, ser nada. La vida —una vida en plural— fomenta ciegamente —sin planes preconcebidos, nada más con su propia naturaleza de ser ímpetu vital— el deseo en el individuo de sobrevivir a la muerte. Deseo que mueve secretamente al filósofo, al científico, al religioso.

Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea. Madrid: Alianza, 1982), podemos ubicar una fuente para el texto de la cita en *El certamen*, pues Nietzsche había trabajado el texto para la edición de Ritschl, así encontramos en los vv.75–80 la interpelación de Hesíodo y la respuesta de Homero, idéntica a la de Sileno: «"Hijo de Meles, Homero, que conoces los designios de los dioses, ea, dime lo primero de todo, ¿qué es lo mejor para los mortales?"// Homero: "Ante todo, lo mejor para los que habitan sobre la tierra es no nacer, pero, si han nacido, lo mejor es atravesar lo más pronto posible las puertas del Hades.» Citamos la trad. de Adelaida y María de los Ángeles Martín Sánchez: Hesíodo, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen.* Madrid: Alianza, 1993, p. 133. Schopenhauer cita a lo largo de *El mundo como voluntad y representación* pasajes de la Biblia, los Vedas y enseñanzas budistas en los que se identifica la existencia con el pecado original del hombre, también cita los mitos griegos y la literatura clásica para apoyar sus aseveraciones pesimistas, entre ellos a Calderón, *La vida es sueño*, I,2, «Pues el delito mayor del hombre es haber nacido», MVR, § 51, p. 347.

Puesta ante ese dato, que por sí mismo haría flaquear la voluntad de vivir del sujeto dotado de reflexión, la vida se salva a sí misma por medio de la ilusión que provoca en el hombre. ¿Por qué la vida tiene que «ilusionar» al hombre? Porque la vida sería, para el sujeto inteligente, insoportable. La inteligencia no soporta por sí misma la certeza de su caducidad, pues la inteligencia sería, en el sistema de Schopenhauer, producto de la voluntad de vivir. El pesimista es así un Sileno, un sujeto lúcido que conoce de la efímera y dolorosa condición del individuo; pero, como veremos, según Schopenhauer, al hombre no importaría tanto el dolor que debe soportar todo lo viviente. Lo que pone en verdadera crisis el metabolismo de la materia autoconsciente, es la espinosa cuestión de la disolución de la conciencia como elemento de la vida bajo el principio de individuación. La conciencia debe poner ante sí una ilusión que para ella misma no es consciente, pues le va en ello —en que esa ilusión se presente como no ilusoria— la supervivencia. Esa ilusión es fomentada desde fuera sobre la conciencia, y consiste en la «certeza» de no pertenecer a un tiempo y espacio determinado, sino de constituir una identidad trascendente a los cambios, a los flujos de la creación y disolución de todas las cosas. Así, la búsqueda del sentido de la existencia respondería no a una curiosidad neutra sino a la investigación de la *forma* en que el yo permanece: es decir, la búsqueda del sentido es el argumento de la permanencia del yo: la búsqueda de sentido responde a una pulsión general y no a un deseo particular.

Como también veremos, por medio de alegorías, la religión trataría de encontrar un sentido del que carece la vida. ¿Cuál es ese sentido? En primer lugar, la justificación del dolor y, en último caso, *una respuesta al problema del yo amenazado por el flujo del tiempo*. La respuesta religiosa no es, en el fondo, una revelación, sino de aquello que precisamente espera escuchar el sujeto; y la filosofía no respondería de modo demasiado diverso.

Entre la metafísica y la religión encuentra Schopenhauer un ejemplar de la *ilusión* producto no del miedo ni de la inteligencia; se trata de una actividad que logra emancipar al individuo de la pulsión de existir y, al mismo tiempo, de las determinaciones meramente contingentes de la razón; por ello mismo el arte es capaz de mostrar al hombre aquello que no se atreve a ver: el fondo oscuro y errático de la vida. El arte en sus expresiones más logradas —la tragedia y la música—, hace posible

aquello en lo que fracasa el discurso religioso; aquello, igualmente, ante lo que ya no puede avanzar el concepto, la torsión del ilusorio velo del pensamiento hacia el fondo mismo de la existencia: la voluntad (*Wille*). Ahí, desinteresadamente (sin el impulso de la voluntad, abúlico, libre de los *intereses* de la vida) el sujeto contemplativo se contempla el fondo irracional del mundo y al mismo tiempo, de manera irónica, con la trascendencia que buscaba en la religión y en la metafísica. En el arte se revela al hombre la dimensión eterna del mundo, la consistencia perenne de las Ideas —o especies— y la esencia fundamental, la cosa en sí, que en el fondo lo constituye.

§2. *La triple esfera de la ilusión: filosofía, religión, arte*

Schopenhauer se percatara de que el régimen por el que la razón —la filosofía— se ha movido, no habría sido sino una especie de *invención* basada en la separación arbitraria, artificial, entre cuerpo y mente, pues todos los filósofos anteriores a él habrían querido encontrar la sustancia del mundo en la razón y no en la pasión ubicua que denomina voluntad (*Wille*). Para serlo de verdad, la filosofía debe encontrar sus claves en el cuerpo y no sólo en los contenidos espirituales. En una experiencia que no pasa por el mundo engañoso, fatalmente *engañado* —y superficial— de la razón; pero tampoco por el rango de las impresiones externas —las percepciones de los sentidos—; Schopenhauer encontrará la clave perenne de su filosofía: en la «apercepción» de un contenido no intelectual, perteneciente al ámbito más íntimo del cuerpo, aquello mismo que produce el hambre y el deseo sexual: la voluntad.

Así como la filosofía debe encargarse de estudiar la voluntad para comenzar ahora sí, en serio, su trabajo, así también será que en cuanto la religión sepa convertirse en discurso alegórico de la voluntad su perfección será mayor, en cuanto sea un figurado relato del «pecado» de la existencia. En las artes, la tarea no es —no ha sido— diferente, en tanto revelen la vacuidad del mundo y de los inútiles empeños humanos y dispongan al hombre a emanciparse del impulso de la vida, cumplirán plenamente su papel.

Schopenhauer parece escapar al sortilegio del régimen diurno de lo imaginario: de la razón, del análisis, del sentido de la historia, del tiempo lógico-lineal. Se escapa de ese

mundo, pero «desilusionado», como el que se despierta de un largo sueño, conoce la realidad y la abomina: observa el mundo ardiendo en llamas del deseo, como el príncipe Buda. El claro mundo de la razón se transfigura ante sus ojos, pero Schopenhauer no se deja encantar por el licor de la obcecada y nocturna naturaleza del mundo. Es como si observara la noche a la luz del día y el día a la luz de la noche: emerge el fondo, se muestra en como omnipotente voluntad, y el filósofo lo devalúa, pues no se trata sino de un mundo dominado por la pulsión eterna de repetición, de absurdas recurrencias. La imagen de la vida que repite eternamente sus objetos se revela como Saturno pantagruélico, como *atemporalidad* que devora a sus hijos en el tiempo, tan pronto como los engendra. El cuadro ciertamente no es muy alentador. La existencia del hombre es desgraciada, llena de ilusiones empleadas por la vida para utilizarlo nada más como agente reproductivo. Shiva, deidad hindú, será uno de los símbolos condensadores de la idea schopenhaueriana del mundo, así como las imágenes ejemplares de la mitología griega que remiten al tormento de la insatisfacción eterna: Ixión y Tántalo. El sentido de la vida del hombre su simpleza y brutalidad: el sentido de la vida del individuo es producir más individuos.

Schopenhauer ha descifrado —«probablemente», apunta Borges— el misterio de la existencia. La voluntad es el principio explicativo con el que se pueden ir recorriendo los cerrojos del *en sí* de las cosas, *en sí* expresado en la representación como producto de un principio eterno —la voluntad— bajo las coordenadas accesorias del espacio, el tiempo y la causalidad. La religión, la ciencia y el arte, son algunos de esos productos de la voluntad en tanto representación. Todo es fantasmal: el yo, la ciencia, Dios; pero, como hemos adelantado, hay «ilusiones» que nos aproximan más a esa especie de *pathos* trascendente que es la voluntad: aquellas del arte y, en su más pura instancia, la música: arte inaparente en que el mismo lenguaje de la voluntad *aparece* y comunica al hombre directamente con el corazón de las cosas. Con el arte el individuo pasa del régimen de la representación al régimen de la voluntad, en otras palabras, de la conciencia subjetiva —del tiempo, el espacio y la causalidad; pero también y en grado absoluto, de la voluntad— a una conciencia no determinada, no sujeta, del mundo. Es entonces que, en ese supuesto asueto del sujeto y (por ende) de la

voluntad, podría el individuo contemplar el qué atemporal de todas las cosas; podría considerar su propia y radical esencia atemporal: la voluntad.

Schopenhauer descifra —probablemente, repetimos— el misterio de la existencia; también, descifra —«probablemente»— el misterio de la emergencia de la conciencia y sus símbolos; imágenes mediante las cuales la voluntad se eterniza y vence la tentación de la autoaniquilación. Por medio de los productos —todos ellos imaginarios— del pensamiento, el hombre no se salva a sí mismo, sino que la vida misma «sueña» para que sus más vulnerables hijos no la desprecien: los pone a «soñar» con dulces cancioncillas. La vida amamanta el espíritu del hombre con espejismos, el saber, el enamoramiento, la inmortalidad. El hombre mismo, su conciencia, es un espejismo, una sombra; lo único que sobrevive a la vida individual sería un detritus que regresa al todo indeterminado, a la voluntad. Pero también, desde el punto de vista de la eternidad, lo que el hombre es *en sí* es imperecedero, sólo que, irónicamente, lo que el hombre es en sí, es algo absolutamente diverso de un yo.

El despliegue de la voluntad se da en el espacio y el tiempo: formas a priori de la sensibilidad según enseña Kant. En Schopenhauer el tiempo es el espejo mismo de la nada, el abismo de sentido hacia el cual se dirige la vida. Jean Wahl encuentra, por ejemplo, en la idea de tiempo de Schopenhauer la escena misma de la ilusión; pero también: «la forma en la que se revela a la voluntad de vivir la nada de su esfuerzo»⁷⁷. Al ser el teatro de la conciencia, el tiempo es a la vez la forma de la ilusión y de la conciencia: la *verdadera* conciencia deberá ser aquella que dé cuenta del carácter ilusorio del mundo. El carácter ilusorio de lo que hay en el tiempo, el ridículo empeño de vencer al tiempo.

El pesimismo se quiere colocar así en el podio del pensamiento desilusionado, libre de los fantasmas que ofrece el mundo para fomentar el deseo de vivir; rechaza al mismo tiempo las imágenes diurnas y nocturnas del mundo: los misterios de la razón y de la magia. El pesimismo lúcido de Schopenhauer reconoce que en las religiones y sus imágenes y, en general, en el campo de la esperanza existe un engaño cósmico que juega con el hombre, ofreciéndole la explicación del mundo como un consuelo a la medida de los temores y los deseos del sujeto consciente.

⁷⁷ Wahl, Jean, *Tratado de metafísica*. México. FCE, 1975, p. 216.

Ubicado un paso atrás —o adelante— de la generación de los fantasmas de la representación, descreído de la verdad racional o religiosa (pues para Schopenhauer nadie que piense religiosamente puede ser filósofo). Schopenhauer sostiene que la clave que distingue la naturaleza de esos discursos imaginarios llamados «religiones» no consiste sino en determinar su inclinación; si tienden al optimismo o al pesimismo. Obviamente, no hay lucidez que pueda ser optimista; así que el grado de perfección de una religión depende de la dosis de repulsión que tenga hacia la vida. La misma inclinación determinará al arte y sus perfecciones en tanto se incline, como la tragedia, a constatar —*denunciar*, en este caso— la postrada condición de los mortales ante el azar y la fatiga.

Schopenhauer ve el mundo desde el tiempo y desde la eternidad: como representación temporal y como voluntad eterna. La puerta de entrada a esa visión será contemplar las cosas desde las Ideas eternas (*die ewigen Ideen*) o *formas inmutables* (*die unveränderlichen Formen*),⁷⁸ formas no sujetas de la ilusión temporal, cuya visión ofrece la contemplación estética. Adviene ahí la experiencia del *instante*: momento en que la voluntad de vivir se apacigua, en que se suspende el torrente del tiempo en tanto hecho de la conciencia. La ilusión y el ímpetu vital se disipan sincrónicamente porque sincrónicamente aparecen. La ilusión existe entonces contigua al incontrolable deseo de no morir; pero una forma superior de la ilusión, el arte, una vez que produce el desinterés por la inmortalidad y por el terror a la aniquilación, puede mostrar la naturaleza misma del mundo: la voluntad (*die Wille*).

§3. Schopenhauer y Nietzsche

Schopenhauer era considerado por Nietzsche como un filósofo de talla continental, un fenómeno alemán, junto a Goethe y Hegel, de dimensiones europeas; pero aún más: una especie de genio maligno de la vida, presto a lanzar contra ella los instintos más vigorosamente vitales —el heroísmo, el genio, la belleza. La primera vez que Nietzsche tuvo contacto con la teoría de la voluntad fue cinco años después de la muerte del

⁷⁸ MVR, §31, p. 260.

maestro (ocurrida en 1860), cuando adquirió en una librería de Leipzig una edición de *El mundo como voluntad y representación*. Pronto se dejó influir por el libro y pronto abominó de su postura. Para Nietzsche, el filósofo habría identificado los ejemplares más valiosos, más exuberantes de la voluntad y habría procedido a calificarlos con signo contrario, invirtiendo exquisita y fraudolentamente sus valores. Schopenhauer recogería, por este acto, la estafeta cristiana, e iría más allá, fortaleciendo el nihilismo precisamente con aquello que había dejado de lado, *rechazado*: el arte. El gran embaucador de Occidente, aquél que habría cometido «el más grande fraude psicológico que, descontado el cristianismo, hay en la historia»⁷⁹. Schopenhauer conserva el resentimiento cristiano contra la vida, pero no deja intacto el espíritu cristiano de la filosofía europea —reino de fines; espíritu absoluto—: inaugura el proceso de rarefacción que luego llevaría hasta su borde Nietzsche. La doctrina de la voluntad descabeza al espíritu hegeliano. La doctrina de la voluntad es antihistórica precisamente porque el pesimismo no admite un camino, un trayecto del tiempo; marcha engeguedada, torcida, de la historia.

El pesimismo no se limita a incorporarse al cristianismo y a su proyecto redentor. No hay en él un espacio de salvación, de continuidad transmundana de la existencia. La vida es dolor, la vida no debe ser: el cosmos está mal hecho, desde siempre y por siempre estropeado; pero también de una oscura manera, el universo está siempre en su acmé; pues todo en él no es eternamente viejo, sino eternamente joven. La premisa del dolor no deja espacio sin embargo para el sujeto y sus esperanzas. De esta manera no sólo la religión sino también el reino del arte, de la belleza, especialmente la tragedia,

⁷⁹ Nietzsche, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 1998, p. 106 (en adelante CI). Schopenhauer «Ha interpretado sucesivamente el *arte*, el heroísmo, el genio, la belleza, la gran compasión, el conocimiento, la voluntad de verdad, la tragedia, como derivaciones de la “negación” o de la necesidad de la negación, de la “voluntad”— el más grande fraude psicológico que, descontado el cristianismo, hay en la historia». El fraude, según el §21 del capítulo «Lo que los alemanes están perdiendo», intenta hacer pasar todos los productos del espíritu como *derivaciones* de una intuición que —por encima de la razón— se indisciplina contra la vida y por lo tanto consistirían en una valoración peyorativa de la existencia y el mundo. Al final del mismo §21 encontramos una significación específica de esa “negación”: la noción de «redención» que por todas partes aduce Schopenhauer: el arte, el genio, la belleza, la gran compasión, han sido tomados por el pesimista «como caminos de “redención”, como formas previas de “redención”, como estimulantes de la necesidad de “redención”». Dicha redención postula que la vida debe ser redimida: que el hombre debe emanciparse del pulso de la vida, que la vida no vale la pena. La gran redención de Nietzsche consistirá desde luego en el *amor fati*, es decir, en la afirmación de los extremos de dolor y placer que acompañan la experiencia.

permiten observar la condena perpetua del deseo: «sólo él supo *dar por bueno* también lo *rechazado* por el cristianismo»⁸⁰. Schopenhauer, opina Nietzsche, pudo poner aquello que más incita a vivir en rebeldía contra la vida. No obstante, el impulso que toma Nietzsche de Schopenhauer parece dejarse de lado con frecuencia. Quedémonos con ideas como *voluntad*, *eterno retorno* y *supremacía de la mirada del artista*, en ellas encontraremos abundantes y encontradas recurrencias.

El mundo como voluntad y representación trastorna el organigrama del saber: pone en el estrato inferior la razón (sujeta al mundo como representación) y en el superior el genio y el artista, que observan directamente el interior perenne de las cosas: la voluntad. Tiempo después, el joven Nietzsche postulará la «metafísica del artista» como imperativo de la filosofía trágica.

⁸⁰ *Ibidem.*

II. ATEMPORALIDAD,
ACAUSALIDAD Y VIOLENCIA

§4. *La voluntad como clave hermenéutica*

La voluntad (*Wille*) es la noción principal en el conjunto de la obra de Arthur Schopenhauer; núcleo generador de todas las cosas y en todas las cosas, centro del que se desprenden los pormenores de su prolija interpretación del mundo. Moviéndose desde Kant y Platón, usándolos en beneficio de sus propias ideas, Schopenhauer propicia una importante torsión del discurso filosófico, al desplazar el centro de la filosofía fuera del espíritu y de la razón, fracturando así la soberanía del concepto. Del cuerpo y los sentidos, de la misma cárcel del alma, extrae Schopenhauer el ápice de su obra, la voluntad, ubicua y ciega «cosa en sí» (*Ding an sich*) del mundo. De aquel despliegue espiritual de la historia, Schopenhauer pasa a la caracterización de un devenir absurdo. El principio hermenéutico de Schopenhauer no se ubica en el conocimiento intelectual, sino en la inmediata determinación del deseo. Con las apetencias, sin pasar primero por el pensamiento, rompe el filósofo con el debate entre los sentidos y el intelecto.

Un dato, el punto fijo que buscaba Descartes es encontrado por Schopenhauer en el «saber» inmediato —es decir, la intuición— que cada uno tiene de su querer, conocimiento verdadero y *a posteriori*, más real que ningún otro tipo de conocimiento. El querer se convierte para Schopenhauer en el hilo de Ariadna que lo llevara a encontrar la íntima constitución del mundo; también el querer le dejará claro que desde la razón, principio que trata de englobar el mundo de las representaciones, no se puede llegar al interior de las cosas, tal y como lo ha enseñado Kant; Schopenhauer asume la lección y la trastoca, realiza una maniobra a la vez tremendamente complicada y tremendamente simple: con la noción de querer —considerado como objetivación de un

querer universal, la voluntad⁸¹— ubica el interior del mundo *dentro* del mundo. Tal procedimiento implica abdicar de la razón como instrumento último para la comprensión de la realidad y, al mismo tiempo, dejar que persista la fábula de los dos mundos, que ahora serán coexistentes, uno como voluntad (*Wille*) y otro como representación (*Vorstellung*). Se trata de un mismo mundo, a la vez voluntad y representación⁸².

Schopenhauer no deja de lado su contundente estilo cuando declara que sus predecesores han tomado el sendero erróneo, pues han intentado llegar «a la esencia de las cosas desde fuera»⁸³. Sumidos —sin saberlo— en la tensión de una voluntad que tiende hacia *nada* en especial, los filósofos han estado sometidos al sortilegio de la representación racional; el principio de razón habría sido tomado como principio mismo del mundo, como su *en sí*. Al encontrarse la raíz del hombre en el mundo, es desde el mundo enraizado en el hombre donde se debe inteligir su naturaleza. Un cuerpo es el hombre; pero como una cabeza alada e incorpórea es como los filósofos anteriores habrían considerado al ser humano, por eso toda su filosofía —no debemos perder de vista a Hegel, su principal enemigo— debe ser considerada en su justo valor, como una sofisticada cháchara. En las tremebundas palabras escritas por Shakespeare: «La vida es sólo una sombra caminante, un mal actor que, durante su tiempo, se agita y se pavonea en la escena, y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que no significa nada»⁸⁴.

⁸¹ Desde luego que la idea no es estrictamente «original», aunque sí su desarrollo: Andrew Bowie sugiere que la idea de voluntad schopenhaueriana se deriva —sin que Schopenhauer lo admita— del supuesto de Schelling, sobre aquello *absolutamente no objetivo* de la naturaleza, postulado que designa la productividad originaria y que es llamada por Schelling «voluntad». Cfr. Bowie, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999, p. 222.

⁸² Cfr. con la opinión de G. Deleuze: «al negar esta distinción de los mundos, se sustituye únicamente la distinción entre el interior y el exterior, que se consideran como la esencia y la apariencia, es decir como se consideraban dichos dos mundos. Schopenhauer sigue entendiendo el mundo como una ilusión, una apariencia, una representación». *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1986. p. 119.

⁸³ MVR, § 17, p. 187.

⁸⁴ Shakespeare, William, *Macbeth*, Acto v, escena 5.^a, traducción de José María Valverde, Barcelona: RBA, 1994.

§5. *El cuerpo como voluntad y representación*

En *El mundo como voluntad y representación* no serán las representaciones del alma, sino las afecciones del cuerpo el punto de partida para la comprensión de la esencia del mundo, pues considerar al sujeto cognoscente como una cabeza alada, como un ser incorpóreo es un error común en el filósofo. El sujeto de conocimiento no es menos cuerpo que intelecto, esa dimensión doble del sujeto, la de también ser un cuerpo, se convierte en la puerta de acceso al conocimiento de la «cosa en sí» del individuo y el mundo. Objeto entre los objetos, el cuerpo es para el intelecto el más cercano de todos —*objeto inmediato del conocer*⁸⁵—, atravesado por pasiones, móvil, doloroso, gozoso. El nombre de todo aquello que se manifiesta en él debe recibir el nombre de voluntad (*Wille*), palabra clave para la comprensión del mundo fenoménico. Observa Schopenhauer que el sujeto del conocimiento debe ser llamado individuo por su identidad con el cuerpo; y que éste le es dado a la vez como representación y como voluntad. En el primer caso como intuición intelectual, al representarse su propio cuerpo entre las cosas del mundo —al que es conoce por la relación que guarda con los demás objetos del mundo—, y en segundo lugar como un «objeto» interior, es decir, como voluntad. El sujeto se desdobra, aparentemente, en individuo que sabe de su cuerpo de dos modos distintos, uno *por medio* de la representación y otro sin su intermediación.

Al sujeto del conocimiento (*dem Subjekt Erkennens*), que por su identidad con el cuerpo (*Leib*) se presenta como individuo, le es dado este cuerpo de dos modos totalmente diferentes: en primer lugar como representación (*Vorstellung*) en la intuición del entendimiento (*verständiger Anschauung* [intuición intelectual]), en cuanto objeto entre objetos y sometido a las leyes de estos; pero también al mismo tiempo de muy otra manera, a saber, como aquello inmediatamente (*unmittelbar*) conocido que describe la palabra: voluntad (*Wille*).⁸⁶

El deseo o querer—un querer no del sujeto (*Willkür*), sino uno que lo sujeta *absolutamente*, el querer ubicuo y sin sujeto, absoluto (*Wille*)— se convierte, de este modo, en clave hermenéutica que atraviesa toda la filosofía de Schopenhauer, a tal

⁸⁵ Cfr. MVR, § 18, p. 189 «*der Leib unmittelbares Objekt des Erkennes ist*».

⁸⁶ MVR, §18, p. 188.

grado, que aquello que propiamente podemos llamar lo real⁸⁷ no es otra cosa sino la voluntad; todo lo demás caería en el circuito ilusorio de la representación. Schopenhauer intenta descoyuntar con este argumento la articulación metafísica del mundo, pues aquello a lo que conduce el saber y los sentidos no es otra cosa que a lo más próximo entre las cosas próximas: el querer; corazón del mundo, corazón hilarante, ciego, voluntarioso.

Para Schopenhauer todos los movimientos del cuerpo son actos de la voluntad, pero no como efectos de ella, tomada ella entonces como causa; son la misma cosa vista de dos maneras distintas. Los movimientos del cuerpo —actos de la volición que ante el sujeto pueden aparecer como voluntarios e involuntarios— aparecen ante el intelecto como intuiciones para el entendimiento, es decir, de manera mediada, y al mismo tiempo de manera inmediata. De esta manera, la voluntad y el cuerpo guardarían una identidad esencial. El cuerpo, como todas las cosas del mundo, no es sino la forma en que la voluntad a *tomado* objeto. El cuerpo es así, desde el punto de vista de la representación *el objeto inmediato (das unmittelbare Objekt)*; pero desde la perspectiva del mundo tomado como voluntad, el cuerpo debe ser considerado como *objetivación de la voluntad—o tal vez voluntad objetiva(da) (Objektivität des Willens)*.⁸⁸

Para el cuerpo reserva Schopenhauer un sitio de privilegio, pues de acuerdo con lo que hemos reseñado, el cuerpo es una condición previa para el conocimiento del *en sí* del mundo. Sólo por el cuerpo se encuentra el sujeto de conocimiento con el núcleo de lo real. Si el conocer se lleva a cabo en el tiempo y en el espacio —según la teoría kantiana— el cuerpo es ese tiempo y espacio en que la voluntad se hace fenómeno. así que sin el cuerpo, esa realidad dejada de lado por la filosofía, no se puede conocer la

⁸⁷ Tal es la idea expresada por Manuel Cabada en su *Querer o no querer vivir. El debate entre Schopenhauer, Feurbach, Wagner y Nietzsche sobre el sentido de la existencia humana*, Herder, Barcelona, 1994. «Porque para Schopenhauer lo “real” (*das Reale*) es propiamente sólo la voluntad, perteneciendo todo lo demás a la dimensión “ideal”, de la mera “representación”. De aquí que voluntad y representación sean entre sí fundamentalmente diferentes e incluso diametralmente opuestas, como aparece en la lucha entre sexualidad y conocimiento. Pero, a pesar de esta diferencia y oposición, la voluntad es el sustrato, sostén y raíz permanente de toda la actividad intelectual y representativa de la conciencia, sin ser ella misma (la voluntad) en modo alguno “representación”», p. 19.

⁸⁸ MVR, §18, p. 189. Podríamos trasladar la expresión también como la objetividad de la voluntad, o sea, la voluntad objetiva. Independientemente de cómo aparece para el sujeto, lo que el cuerpo es *objetivamente* no es otra cosa sino voluntad.

voluntad. «En la medida que conozco mi voluntad, la conozco en cuanto cuerpo».⁸⁹ Pero este conocimiento *concreto* de la voluntad debe ascender al conocimiento filosófico, pero tiene que ser un tipo de conocimiento totalmente diverso del derivado de las cosas concretas, es decir, totalmente diverso del principio de razón; pues Schopenhauer intenta hablar de aquello que no es representación; el filósofo se impone la peliaguda tarea de representar lo que no es representación, trata entonces de comprender la identidad de la representación corporal con la voluntad; conocimiento que es: «la referencia de un juicio a la relación que una representación intuitiva (*anschauliche Vorstellung*), el cuerpo (*der Leib*), tiene con algo que no es representación, sino radicalmente diferente: la voluntad (*Wille*)»⁹⁰.

El cuerpo (del hombre) es un objeto privilegiado, por que en él coinciden dos reinos, el de la representación y el de la voluntad; de entre todos los objetos es el único del que podemos conocer *algo más* que la representación.

*

El dolor y el placer aparecen pronto, con la aparición en escena del cuerpo como representación y voluntad. En tanto se perciben sin intermedio de la reflexión se trata de *afecciones* y no *representaciones* que se relacionan directamente con el cuerpo en tanto voluntad. Si todo acto del cuerpo es sobre la voluntad, todo acto sobre el cuerpo es acto sobre la voluntad. El querer es el corazón del mundo, el dolor y el placer son la forma en que el querer se modula de momento a momento, es decir, en el cuerpo como voluntad objetivada. El dolor y el placer son las formas en que la voluntad objetivada — la voluntad sujeta a la multiplicidad por el principio de individuación, y de esa manera multiplicada— es afectada por el mundo. En otras palabras: al tomar objeto, la voluntad lo hace de múltiples y contradictorias y esa multiplicidad del querer existe bajo el doble signo del *Eros* y la *Eris*. Discordia y deseo que conforman el mundo. Discordia con la voluntad individual que sin embargo se rige por un querer mayor, salvaje y trascendente.

⁸⁹ MVR, §18, p. 190.

⁹⁰ Ídem, p. 191.

Dolor y placer anuncian en este ejercicio kantiano la aparición de una hermenéutica budista de la existencia. El hombre es su cuerpo, el cuerpo está sujeto por la voluntad y es ya la voluntad; el cuerpo padece el dolor y el placer, el dolor, principalmente. El dolor (*Schmerz*) es la influencia que repugna a la voluntad; la influencia que concuerda con la voluntad es bienestar (*Wohlbehagen*) o placer (*Wollust*)⁹¹. Pero —como veremos— el dolor siempre es más grande, y su raíz es el encuentro del mundo con la voluntad. Ese encuentro tiene lugar en el individuo. Así, según el sermón de Buda, la vida es sufrimiento.

§6. *La voluntad como eternidad en acto*

El primer conocimiento de la voluntad se encuentra en el cuerpo del hombre, en el que sin trámite se manifiesta como hambre o deseo sexual; pero la voluntad no se circunscribe al hombre, ni siquiera a los mamíferos superiores, ni al conjunto de la vida: la voluntad no se circunscribe. Todo el inventario del mundo puede resumirse en la misma palabra, *voluntad*. De los hombres a los vegetales, de las plantas a los minerales y en general a las *leyes* de la física y la química, la misma gravitación de los cuerpos, la fuerza (*Kraft*) que palpita en la cohesión de los cristales, pero también la fuerza que separa los elementos del mundo. Fobia y filia que es para Schopenhauer la misma fuerza «que orienta hacia el polo norte una aguja imantada»⁹², todas esas cosas que no actúan por sí mismas —incluido el hombre, desde luego— sino que en cada una, aun cuando parezca la más inerte, se manifiesta lo mismo, la fuerza *ciega* de la voluntad.

Intentaríamos determinar la voluntad como fuerza más ceguera (infinita y sin finalidad), fuerza irracional. Pero el filósofo nos advierte rápidamente del peligro que corremos de alejarnos otra vez de lo inmediato y tratar de explicar por un concepto *derivado* (fuerza) el carácter primario del en sí de las cosas: la voluntad. La voluntad no

⁹¹ Ídem, p. 189.

⁹² MVR, §21, p. 198. La voluntad es la fuerza que palpita y mueve, pues, como expresa Schopenhauer en el §18, el querer y el movimiento son sólo diferentes para la representación, pues acción y querer son la misma cosa en el fondo. Así, la voluntad es fuerza (*Kraft*) efectiva. La voluntad es eternamente en acto; sin embargo la fuerza es una forma de aparecer de la voluntad en el mundo fenoménico: en rigor, la fuerza es voluntad. Véase el §22 *in fine*.

es fuerza, porque la misma fuerza es ya un concepto, un fenómeno⁹³. Lo racional y lo irracional, el cosmos, la catástrofe, todo está contenido en la *cosa en sí*, «cosa» que se fragmenta en virtud de la doble dimensión del *principio individuationis*:⁹⁴ tiempo y espacio. La voluntad *es una*, pero al estar fuera del tiempo y el espacio, fuera del principio de razón, la voluntad *no es una* en un sentido cuantitativo, no es una en un sentido temporal, no es una en un sentido espacial. No tiene sitio ni espacio determinados. Se manifiesta bajo el principio de razón pero no está a él sujeta y está libre de toda *pluralidad (Vielheit)*⁹⁵ —que sólo se correspondería con el principio de individuación—«aunque sus manifestaciones dentro del tiempo y el espacio sean incalculables (*unzählig*), ella misma es una (*Einer*), aunque no como es *uno* un objeto cuya *unidad (Einheit)* sólo se reconoce en contraste con la posible pluralidad (*Vielheit*), ni tampoco como es uno un concepto que sólo se debe a la abstracción de la pluralidad, sino que la voluntad es *una* como aquello que mora fuera del tiempo y el espacio, ajena al *principio de individuación*, esto es, a la posibilidad (*Möglichkeit*) de la pluralidad (*Vielheit*)».⁹⁶

Fuera del principio de individuación la voluntad actúa aquí y ahora *siempre* y no operan sobre ella las leyes de la causalidad, pues en sí misma la voluntad es irracional, en ausencia de toda clase de conocimiento, no es de la naturaleza del conocimiento —aunque el conocimiento surja de ella. No obstante, la voluntad se encuentra sujeta al principio de necesidad, si bien *a posteriori*, es decir, en cuanto representación —en tanto fenómeno, para seguir con el vocabulario kantiano⁹⁷—, y no en sí misma: detrás del principio de razón (la necesidad con la que los fenómenos se suceden) debemos

⁹³ Ídem, §22, pp. 200–201. Schopenhauer insiste en no subsumir el concepto de voluntad en la fuerza, sino el de fuerza en el de voluntad. Nietzsche encontraría, talvez, ese grado de proximidad que advierte Schopenhauer, pues en Nietzsche la voluntad, aunque no es de *fuerza (Kraft)* si lo será de *poder (Macht)*. En Schopenhauer la voluntad se *expresa, aparece*, como fuerza. El Nietzsche maduro, que no separa el mundo en voluntad y representación encuentra que la voluntad es lo que puede el poder, lo que se *encamina* al poder: esa totalidad de lo posible que se identifica con la voluntad. Así que la *fuerza* que *puede* y *quiere poder*, el *poder que quiere* es en Nietzsche el sentido del querer objetivo.

⁹⁴ Ídem §23, p. 201.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ MVR, §23, p. 201.

⁹⁷ *Vid.* Sánchez Meca, Diego, *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: 1989, p. 39, sobre el paso del fenómeno a la representación: «El fenómeno (*Phänomenon*) de Kant lo convierte Schopenhauer, no sin violencia interpretativa, en representación (*Vorstellung*), es decir, ilusión, apariencia, sueño, lo que el pensamiento hindú llama «velo de Maya». *Cfr.* MVR, §3.

observar cómo obra la voluntad, *sirviéndose* del conocimiento de manera accesoria⁹⁸. Por ello, debido a la distancia que existe entre la voluntad y el principio de razón, no se debe buscar entre los productos del mundo representativo la noción de voluntad. Según Schopenhauer, se encuentra la voluntad más cercana al *instinto creador*, más cercana al arte que a las matemáticas, pues el primero es más afín a la esencia y las ciencias se circunscriben al rango de la representación. El conocimiento no es, dentro de este discurso, nada más que una variante de las exteriorizaciones de la voluntad.

§7. *La nadería del tiempo*

Para Kant, tiempo y espacio se corresponden con una estética trascendental debido a que se encuentran en el basamento mismo de la percepción y por lo tanto, en las condiciones a priori de todo aquello que es percibido. No hay concepto del tiempo como no lo hay del espacio. El tiempo es una forma a priori de la sensibilidad y por lo tanto no es pertinente pensar en que hay un tal o cual pensamiento, una tal o cual idea del tiempo: el tiempo, como forma a priori de la sensibilidad, es aquello bajo lo que se da la percepción y, en último caso, el pensamiento. El pensamiento también se da en el tiempo.

Pero sólo puede existir el tiempo para el pensamiento en la medida de que hay algo más que tiempo, algo que es el *tema* del tiempo. El concepto de tiempo surge de la intuición del movimiento. Sin el tiempo no podría darse, tampoco, el *concepto* de cambio —como tampoco el de duración— pero sin la experiencia de la incesante sucesión de las cosas, es decir, sin la representación de sus cambios, no tendría cabida el intento de conceptualizar el movimiento, es decir, de convertirlo en tiempo: el movimiento indica una contradicción inmanente, un sí y un no, un estar y no estar, el paso de una cosa a otra cosa. El tiempo es una *representación*, pero surgida *a priori*, como marco del resto de las representaciones; es intuición (*Anschauung*) pura en el sentido de que es la modalidad general respecto de la cual está un sujeto frente a un objeto, no es un fenómeno sino el medio en que es percibido por la sensibilidad un objeto; es una representación y por lo tanto algo que difiere de la cosa representada: «si esta representación no fuese intuición (interna) *a priori*, no habría concepto alguno,

⁹⁸ Vid. MVR, § 23 pp. 202-203.

fuese el que fuese, que hiciera comprensible la posibilidad de un cambio, es decir, de una conexión de predicados contradictoriamente opuestos en una misma cosa (por ejemplo, el que una misma cosa esté y no esté en el mismo lugar)»⁹⁹. El tiempo se abre a representación comprensiva de los atributos contradictorios, y la contradicción en él es posible porque *en el fondo* es un tiempo vacío de sustancia —una intuición pura. Sin el tiempo el mundo es inconcebible para el concepto. El tiempo no existe en Kant por sí mismo, sino que pertenece al régimen *a priori* de la percepción. *El tiempo es el tiempo del alma*, se trata de una condición inmediata de los fenómenos internos y «por ello mismo, de también la condición mediata de los externos»¹⁰⁰. El tiempo va en compañía de los fenómenos, no del en sí de las cosas. Todo lo que es para la percepción lo deja de ser para el en sí. Si tomamos los objetos no por las percepciones que tenemos de ellos sino por lo que son en sí mismos, «entonces el tiempo es nada»¹⁰¹.

La validez del tiempo se da también en Schopenhauer, en un régimen heterónomo al en-sí. La noción de tiempo vale para lo que las cosas no son en sí mismas, pues pertenece al apartado de la representación. Como en Platón, podríamos decir que las cosas que no son por sí mismas son en el tiempo. No existe un tiempo externo al sujeto, aunque la forma de presentarse a él sea bajo la especie de lo externo. *Tiempo y espacio son para Schopenhauer, como lo fueron para Kant, las formas en que al sujeto le es posible saber de las cosas en tanto representaciones.*

Para Schopenhauer la cosa en sí del tiempo tiene que ser también la voluntad. Al estar conectado primariamente con la voluntad, al sujeto se le representa el efecto de lo objetivo, aquello que es con independencia de la voluntad individual del sujeto. El tiempo es el modo —junto con el espacio— en que la voluntad acaece cuando se toma al mundo como representación. El tiempo es el *sentido interno* y su objeto la voluntad; la forma en que la voluntad puede llegar al autoconocimiento, es decir, a la formación de un individuo que conoce de sí. En el tiempo se distiende una objetivación particular de la voluntad, un carácter que experimenta en el curso vital algo así como variaciones de un mismo tema. Sigue siendo, en Schopenhauer el tema del tiempo el de la

⁹⁹ Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Trad. de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1998, A32, B48, p. 75.

¹⁰⁰ Ídem, A34, B50, p. 77.

¹⁰¹ Ídem, A34, B51, p. 77.

producción del conocimiento relativo, puesto que pertenece, junto con el espacio y la causalidad, al principio de razón¹⁰².

En Schopenhauer el tiempo debe conducir, en última instancia, a la voluntad, a un abismo de fundamento para la medida del curso vital. Curso medido por la ceguera eterna que en el mundo sólo se puede dar como eterna contradicción, fuente de dolor debido a la separación trascendente entre deseo individual y objeto. La intuición temporal supone el cambio —según quiere Kant— puesto que el cambio debe plantearse en la línea de la sucesión, del antes y después que entrelaza los fenómenos. El tiempo sin concepto no es tan sólo la intuición propedéutica de la comprensión del cambio, la dirección abismal de la intuición puede conducir hacia las paradojas de la contradicción no como lo alejado de la cosa en sí, sino como el corazón perpetuamente contradictorio del mundo. No hay concepto de tiempo, es el tiempo el que permite el concepto.¹⁰³ El tiempo no es sólo matriz de la percepción, tiene también una ventana al informe fondo de los cambios.

Si bien para Schopenhauer el tiempo es también, junto con el espacio, una «fuente de conocimiento»¹⁰⁴ como postula la filosofía crítica, puede entreverse en Schopenhauer ese torrente sin fin de un querer que debate con el espíritu hegeliano. Sólo en el recinto del concepto existen los compartimentos que proporcionan la medida

¹⁰² Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Trad. intr. y notas de Pilar Sánchez Marín. Madrid: Trotta, 2003, (en adelante CMVR) p. 66: «Aunque el *tiempo* es, al igual que el espacio, la forma cognoscitiva del sujeto, se presenta también igual que el espacio, como si existiera independientemente de él y de forma plenamente objetiva. Transcurre rápida o lentamente en contra de nuestra voluntad o al margen de nuestro conocimiento: preguntamos la hora, investigamos el tiempo como algo totalmente objetivo. ¿Y qué es ese algo objetivo? No es el avance de los relojes, que solo sirven para medir el curso del tiempo mismo, sino que es algo diferente de todas las cosas aunque, al igual que éstas, independiente de nuestro querer y saber. No existe más que en las cabezas de los seres cognoscentes; pero la regularidad de su curso y su independencia de la voluntad le otorgan la prerrogativa de la objetividad

»El *tiempo* es ante todo la forma del *sentido* interno. (...) el único objeto del sentido interno es la propia voluntad del cognoscente. Por eso el tiempo es la forma mediante la cual la voluntad individual, originariamente y en sí misma inconsciente, puede llegar al autoconocimiento. En él, en efecto, su ser simple e idéntico en sí mismo parece distendido en un curso vital. Pero precisamente debido a aquella simplicidad e identidad originarias del ser así representado, su *carácter* permanece siempre el mismo; por eso también, el propio curso vital mantiene siempre el mismo *tono fundamental*, e incluso los diversos acontecimientos y escenas del mismo son en el fondo como variaciones de uno y el mismo tema.»

¹⁰³ Schopenhauer, MVR, §4, p. 91. Véase ahí la coincidencia con Kant: «el tiempo y el espacio se dejan representar intuitivamente cada cual por sí mismo al margen de la materia; mas ésta no se deja representar sin ellos».

¹⁰⁴ Kant, *op. cit.* A39, B56, p. 80.

del movimiento;¹⁰⁵ pero todo lo que se mueve lo hace impelido por una insensata voluntad: todo movimiento es insensato —y sin embargo, he aquí la aflicción del pesimismo, todo se mueve. Tiempo sin base lógica, pues su en sí es ajeno al principio de razón; fuente del desconcierto, bifurcación a partir de la intuición en tiempo inteligible y en devenir ininteligible, sin tiempo —sin sentido. El devenir de la voluntad no es, no puede ser, un pasar a ser otra cosa; pues la eternidad de la voluntad es un conflicto que habita en su corazón, conflicto insalvable, movimiento entonces, pero sin solución: no es el devenir de lo que pasa a ser otra cosa, sino una tantálica re-petición de solución girada contra una intimidad consustancial con el desequilibrio. Lo que hay en el devenir de la voluntad es un (no) pasar a otra cosa, un no pasar a la solución. Esta es la eternidad que se opone al fin de la historia, esta es la eternidad que se opone al concepto, esta es la eternidad que se opone a la versión dialéctica del devenir; el ser que no alcanza a ser: el querer *acósmico*.

La sucesión es la esencia del tiempo en *El mundo como voluntad y representación*. Sobre la sucesión se conforma el principio de razón¹⁰⁶, pero bajo ella fluye el río negro, turbulento de la voluntad. Pues todo lo que se mueve se mueve por la voluntad, ella lleva dentro de sí al devenir, pues todo lo que «deviene» y lo que «persevera» está por ella empujado, pues su intimidad es el conflicto y éste no puede ser concebido sin movimiento, la voluntad es el motor eterno del devenir sin llegar a ser, es decir, el querer infinito, sin cumplimiento. La voluntad es en este momento ciega como ciego es Cronos, pues procrea y consume insaciablemente a sus hijos; como opina Juan Luis Vermal, sólo difícilmente puede separarse la voluntad de los caracteres del devenir, es ella el eterno presente, actuando sobre el ahora y no sobre el futuro o el pasado, el eterno mediodía que luego será motivo nietzscheano¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Schopenhauer, MVR §4, p. 93n. «el movimiento no consiste sino en la unión del espacio y el tiempo». El movimiento en el mundo como representación debe corresponderse, en nuestra opinión, con el desarreglo, ni estático, ni en movimiento, de la voluntad.

¹⁰⁶ Vid MVR §4. La referencia es apuntada por Juan Luis Vermal en su obra *La crítica de la metafísica de Nietzsche*. Barcelona: Anthropos, 1987, p. 120.

¹⁰⁷ Vermal, *op. cit.* p. 121: «Schopenhauer afirma que la voluntad está fuera del tiempo y no posee “ni permanencia ni cambio”, su concepción de la voluntad, “considerada puramente en sí” como un “impulso ciego e irrefrenable”, es difícilmente conciliable con la idea de una situación atemporal, y más parece seguir la estructura de ese presente que por más que lo afirme como tal y en su permanencia, no deja de ser el momento más fugaz y lleva consigo la sucesión infinita, la necesidad de “devorar continuamente a sus hijos”».

Para Schopenhauer el único tiempo real—objetivo, es el presente, pues en el ocurre la voluntad, el presente es la forma en que la voluntad toma objeto para nosotros, ese presente es incesante, no deja de pasar; siempre pasa, pero no al pasado, no al agotamiento, siempre pasa desde el presente al presente. Lo que significa una eternidad actual, único instante en que todo existe, sincrónicamente —sincronía ésta que no describe la reunión de los tiempos, sino su pluralidad ficcional. El punto de vista de la eternidad es entonces el de una eternidad inmanente e in—actual, intempestiva; perspectiva en que se disloca la cadena lógica del tiempo. El tiempo debe observarse como devenir, como régimen del cambio —y todo cambio es subsidiado por la causa—; el devenir considerado como causalidad es entonces ilusorio: el tiempo real, el del presente, es el tiempo inconcluso de la voluntad, en el que no hay nada por—venir, nada devenido, devenir que torna, retorna, sin fin.¹⁰⁸

*

La velocidad del tiempo se ofrece al hombre de una manera irregular respecto de su existencia. El tiempo es desigual: se retarda en el tránsito a la satisfacción. Es raudo en ella; se petrifica en el aburrimiento de un querer carente de objeto.¹⁰⁹

Ágil, lento, lánguido tiempo del deseo.

¹⁰⁸ Rosset, C. «Schopenhauer, philosophe de l'absurde» en *Écrits sur Schopenhauer*. París: PUF, 2001, p. 135. «Le temps tourne, mais ne progresse pas». Para Rosset el tiempo es en Schopenhauer *lo deteriorado*, término equívoco, pues según él, para Schopenhauer el tiempo se ha detenido «Le Temps, détraqué, s'est arrêté. Il ne remplit son plus son mission fondamentale, qui est de faire advenir le devenir (...) non content de ne faire advenir l'avenir, le temps fait *advenir le passé*». La detención parece, sin embargo, tensa: conflictiva, aflictiva por tanto; a un inconcebible pasaje inconcluso o a una modulación de la mismidad como pasaje —a lo mismo: paso de la insatisfacción a la insatisfacción, por el largo pasillo de la necesidad, por ocasional dintel de la satisfacción. Tal reunión de satisfacción e insatisfacción proporcionaría, en su despliegue temporal—representativo, el devenir (*Werden*) o el cambio. Por otra parte, la idea de *tiempo detenido* y *deteriorado* nos ubica en una lectura diacrónica que creemos afecta a la brillante interpretación de Rosset; en el mundo según Schopenhauer el tiempo no ha llegado a ser, no es, sino en su presente. Podría entenderse mejor si aplicásemos otro adjetivo, no el de lo deteriorado, sino el de «absurdo»; sí, el tiempo es más bien reflejo de ese «uno contrariado» al que se refiere Schopenhauer con la *autodiscordia* de la voluntad. *Vid. infra*, §10.

¹⁰⁹ MVR, § 29, p. 256.

§8. *El acausalismo de la voluntad*

Schopenhauer observaría una relación bivalente de la voluntad con el concepto de causa, pues a ella —a la causa— se somete la voluntad sin compartir su naturaleza; lo que nos debería llevar a considerar a la causa en un estrato jerárquico superior, no obstante, es sólo en el plano de la representación (espacio-tiempo) en el que podemos considerar al principio de razón como *modo de aparecer* de la voluntad. La causalidad es la modulación de la voluntad bajo el principio de individuación, pero no es una instancia absoluta: todo lo que es ley es representación, todo lo que es ley *regula* las *relaciones* de las cosas, para Schopenhauer las relaciones no son las cosas. El qué de las cosas no es algo que se determine con una regla.

Se necesita entonces redefinir aquello a lo que desde la perspectiva schopenhaueriana se debe conocer como *causa* y que se especializa respecto del efecto: se trata de una causa propiamente dicha (medurable cuantitativamente), el estímulo (aquella causa que produce reacciones inadecuadas y que es más propia del mundo animal y vegetal) y en motivo (la causa revestida de reflexión). Transcribo a continuación un periodo del libro segundo —§23— en el que se aclaran los alcances de la idea de causa para el filósofo que tanto influiría en Nietzsche y su acausalismo como elemento fundamental del eterno retorno:

Yo llamo causa, en el sentido estricto del término, a aquel estado de la materia que, al originar con necesidad algún otro, experimenta un cambio tan grande como el que ocasiona, lo cual queda expresado por la regla de «la igualdad entre acción y reacción» [...] Las causas llamadas propiamente tales actúan en todos los fenómenos de la mecánica, la química, etc., en resumen en todos los cambios de los cuerpos inorgánicos. En cambio llamo *estímulo* a aquella causa que ella misma no experimenta ninguna reacción adecuada a su efecto (...) ¹¹⁰

Líneas abajo, Schopenhauer establece la forma accesoria en que la causalidad y la voluntad se relacionan, pues la causa

nunca determina sino comienzo de la exteriorización de cada fuerza en el

¹¹⁰ MVR, § 23, p. 204.

tiempo y el espacio, no la esencia íntima de la fuerza que se exterioriza, esencia que, con arreglo a nuestra precedente deducción, nosotros reconocemos como voluntad y a la que por ello atribuimos tanto los cambios conscientes como inconscientes del cuerpo.¹¹¹

Las causas se refieren en sentido lato a las leyes que rigen las relaciones de las cosas del mundo. En sentido estricto la causa designa los cambios de estado de la materia inorgánica. El *estímulo* es una especie de la causa que se identifica más perfectamente con los organismos, la forma en que un mismo medio influye de diversa manera sobre las plantas o los animales. El motivo es el movimiento fundado por una representación, podríamos decir, que el motivo aparece ilusoriamente ante el sujeto como *propósito*, cuando en realidad obedece a la necesidad: el motivo es la acción guiada por el conocimiento.¹¹² El *motivo* —«la causalidad tamizada por el conocimiento»¹¹³— será, en el horizonte del mundo representacional, el salto más extremo a la razón, pues son las representaciones las que dan ocasión a la causa. Schopenhauer no deja pasar el ejemplo de la erección fálica, producida por una representación, o sea clasificándola como fruto de un motivo, pero que actúa sin embargo como si fuera un estímulo, pues no se le puede oponer resistencia.¹¹⁴ En el motivo habría ocasión para hacer hipóstasis del conocimiento, trasladándolo hacia una causalidad intelectual de la voluntad, *movida por un fin*. La *naturaleza* se inclina, en el hombre, hacia la representación y con ella hacia la sugestión cuasi hipnótica de una causalidad cósmica.

La causa ocuparía, desde nuestra perspectiva, el lugar del Espíritu, junto al tiempo y el espacio, dentro de una especie de trinidad *representacional* a la que se sujeta la materia y con ella, la voluntad en tanto objetivación y nada más: la voluntad se sujeta a ella, pero esa trinidad no ejerce ninguna jerarquía, no es sino una trinidad de la inercia mundana. Espíritu sin historia, sin conciencia; más precisamente, fenomenología sin espíritu: la voluntad no puede entenderse como «razón» de la vida, sino como vida no determinada; más bien determinante: no es por lo tanto la razón el camino que puede llevar hacia su interioridad, sino una actividad igualmente no determinada por el principio de individuación, el arte como actividad no sujeta por un tiempo y un espacio

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ídem, pp. 202–203.

¹¹³ Íd. p. 204

¹¹⁴ Íd. p. 205.

determinados, como actividad eminentemente contemplativa —*eidética*— que puede entonces sintonizar la base misma del mundo representativo¹¹⁵, aquello que se sustrae al análisis.

La causa opera sobre las cosas sujetas al tiempo y el espacio, es decir, a lo pasajero, pero en sí mismo, el principio de causalidad no ha sido producido racionalmente y sólo puede actuar su determinación localmente, como en el ejemplo de la fuerza de gravedad, que deja de ser válida en cuanto se modifican las circunstancias que producen el *efecto* causal, en el que la «ley» que atrae a la piedra hacia la tierra deja de existir en cuanto se elimina uno de los dos elementos, «si se suprime la tierra, la piedra no caerá»¹¹⁶. La *efectividad* de la causa está fuera de ella, pues se trata, para el filósofo, de un agente externo que le *presta* eficacia, «enteramente al margen de la cadena de causas y en general está fuera del ámbito del principio de razón, conociéndosela como objetivación inmediata de la voluntad, la cual es el “en-sí” [*An-sich*] del conjunto de la naturaleza»¹¹⁷. La causa es entonces principio de cohesión lógica; pero *principio* solamente de orden *secundario*, pues la cohesión misma del mundo sería considerada como objetivación de la voluntad como lo *infundado* (*Grundlose*),¹¹⁸ y sólo desde un punto de vista etiológico como «fuerza originaria, o sea, como cualidad oculta»¹¹⁹.

La fuerza no será entonces —como después en Nietzsche— la *esencia misma* de la vida, pues cada una de las fuerzas es una objetivación de la naturaleza, un *efecto* de su desdoblamiento —de ahí la comprensión de la voluntad (de poder) en Nietzsche en tanto pluralidad de fuerzas. En Schopenhauer la fuerza es la manera en la que la voluntad se objetiva, y toda fuerza tiene una opuesta —como en el Yin y el Yang— fuerza que se desdobra en «dos actividades cualitativamente diferentes, contrapuesta y tendentes a la reunificación, lo cual se revela también en la mayoría de las veces

¹¹⁵ Cfr. Sánchez Meca, *op. cit.*, p. 39: «Se podría decir, entonces, que si la filosofía de Hegel se despliega basándose en una comprensión del concepto romántico de vida como razón absoluta que evoluciona, con necesidad rigurosa, de una determinación a otra, Schopenhauer, más próximo al *Sturm un Drang*, funda la suya en esta consideración de vida como sentimiento —o sea, como vida que se revela al hombre en actividades que guardan relación con la sentimentalidad, como es el caso del arte—, libre creatividad de formas, carente en sí de determinaciones».

¹¹⁶ MVR, §26, p. 220.

¹¹⁷ Íd.

¹¹⁸ Íd. §24, p.210.

¹¹⁹ Íd. §26: La voluntad es: «der das An-sich der gesammten Natur ist; in der Aetiologie, hier Physik, aber nachgewissen, als ursprüngliche Kraft, d. i. *qualitas occulta*.»

especialmente como una disgregación hacia direcciones opuestas, [y que] es un tipo fundamental de casi todos los fenómenos de la naturaleza, desde el imán y el cristal hasta el hombre»¹²⁰, separación y reunión bajo el signo de la eternidad sin síntesis posible, pues, como se ha dicho, la voluntad es, por definición, ajena a los fines; mundo contrariado, guerra y reunión eterna de fuerzas —*lucha cósmica*—, nos encontramos no muy lejos de la *voluntad de poder* nietzscheana, pues Schopenhauer contempla el mundo como un combate perpetuo en el que cada objetivación lucha por el dominio sobre el otro, dominio que se ejerce sobre la materia, el espacio y el tiempo, es decir, guerra que se celebra en la epidermis del mundo pero que es reflejo de una discordia eterna en el origen de todo lo existente; querer polémico, en combate:

Así en la naturaleza vemos por doquier conflicto lucha, y alternancia en la victoria, reconociendo en todo ello ulteriormente y con mayor claridad la consustancial discordia [wesentliche Entzweiung] de la voluntad consigo misma. Cada nivel de objetivación de la voluntad le disputa a los otros la materia, el espacio y el tiempo [...] A lo largo y ancho del conjunto de la naturaleza cabe rastrear este conflicto, que a su vez sólo consiste en esto.¹²¹

*

La causa: *resultado* sin causa, producido por el principio de individuación, y que en la obra de Nietzsche reclamará el nombre de *efecto* y nunca más de causa, es para el «autor» de la *voluntad de poder* una de las sobrevivencias de Dios, una especie de *gramática natural*. Pero la causa depende de la fuerza y ésta responde a la voluntad, que no puede considerarse causa en un sentido lógico, pues ella misma carece de toda lógica. En el mundo representativo, la fuerza es la primera multiplicación de la voluntad: el símbolo mismo de su conflicto consigo misma. No exactamente la fuerza, sino su pluralidad, *las fuerzas*, es la esencia de la voluntad de poder; las fuerzas en conflicto, las fuerzas en pos del poder. Queda por definir si no se encuentra, en Nietzsche, una identificación que Schopenhauer niega entre la fuerza y la voluntad;

¹²⁰ Ídem, §27, p. 234.

¹²¹ Íd. §27, p. 237.

unificación que intentaría resolver la sección «metafísica» que practica Schopenhauer, y que nos otorga, por vía del concepto de *objetivación*, una noción de voluntad independiente, casi abstracta, que simpatiza con el mundo platónico de las Ideas¹²² aislado del principio de individuación. La voluntad es en Nietzsche de/hacia el poder, ella misma es poder y poderes que se mueven rumbo al poder, voluntad de voluntades, siempre queriendo predominar unas sobre las otras: la voluntad de poder es aquello que Schopenhauer considera *impropio* decir de la voluntad: decir su pluralidad.

§9. *Las leyes del escorzo*

Lo que Schopenhauer practica no es propiamente una «sección» sino un escorzo: la visibilidad del mundo es doble no porque haya dos mundos, sino porque hay dos puntos de vista. La del mundo entendido como *relación* y la del mundo visto por sí mismo: dicho de otro modo: lo que el mundo para un individuo y lo que el mundo es para la mirada de un no-individuo —para un sujeto puro, ante el cual el mundo está en su desnudez esencial. Lo que el mundo es para un sujeto impuro es lo que es para el individuo: ante él el mundo está vestido, pero no por sí mismo, sino vestido por el ojo del individuo.

El escorzo es la representación de un objeto oblicuo, desviado del plano del papel; en este caso, la representación de un objeto desviado del plano de la representación, es decir, desviado del principio de razón. En este caso, el escorzo supone también el acortamiento de una distancia que no puede ser salvada sino precisamente por el desvío. Desviada de la razón, del principio temporal y del espacial, desviada del pensamiento causal, puede aparecer la contemplación del mundo como puede ser para un sujeto puro; para un ojo puro, casi sin sujeto, deberíamos decir. Ese ojo contempla el ombligo de lo real, el paso del querer al objeto, paso sin propedéutica del querer, paso que designa la totalidad sincrónica de una eternidad en acto.

La objetivación no es resultado de la sección en dos mundos, sino el momento en que aparece el encuentro de un sujeto con la visión más inmediata de la voluntad: la forma

¹²² Para constatar la afinidad no hace falta sino echar un vistazo al libro tercero de la obra comentada, en ella se puede apreciar como el sistema platónico es «adaptado» por Schopenhauer para obtener el esquema de un mundo como voluntad y representación: el mundo en su conjunto no obstante, parece estar sumido en la caverna, sin afuera posible, si ese afuera es considerado como luminoso y verdadero.

más pura en la que el mundo es para un sujeto. La objetivación es el darse por objetos de la voluntad: la objetivación es el *ómphalos* del mundo. La objetivación indica ese tomar perpetuamente objeto, la pura objetividad del querer. Más allá de ese centro de realidad el mundo parece desdoblarse en ilusión, en una especie de sueño que, siguiendo a Calderón y a Shakespeare, es de la misma consistencia que la vida. La consistencia de la vida bajo el punto de vista de lo múltiple, es la misma del tiempo: la ilusión.

La objetivación indica el tomar objeto de la voluntad, su manifestación como perpetuo fluir, eterna sucesión que es captada así por la representación. Peor la voluntad es precisamente esto: la toma del objeto, la voluntad es objetiva; como el mismo Schopenhauer deja ver, sólo para la representación operaría tal cadena de diacrónica de la *objetivación*, pues ese tomar objeto es ya, en efecto, la voluntad, pues la voluntad es y sólo es *en efecto*. El efectuarse mismo del mundo es la voluntad, el que ese efectuarse se ponga frente a un sujeto, eso es la representación. Lo que el mundo es en sí mismo y lo que es para la representación, recuerda con cierta frecuencia Schopenhauer, es la misma cosa tomada desde dos puntos de vista distintos. El mundo exige, para Schopenhauer, una doble lectura: el mundo debe ser leído dos veces para comprenderlo cabalmente: una vez como fenómeno, otra vez como cosa en sí. El mundo es a la vez — redundemos—, *sincrónicamente*, voluntad y representación.

*

Schopenhauer intenta observar el mundo con el ojo del soñante y del despierto. El ojo del soñante no difiere en este caso del ojo de la ciencia. La comprensión del mundo por sus causas y efectos, por su administración del movimiento, por el desarrollo de su cartografía, tiene un sutil tufillo a sofisticada oniromancia. El estudio de las claves del mundo según el principio de razón parece entonces un capítulo del *La clave de los sueños*; pues las fugaces sombras del sueño no son excedidas notablemente por las duras siluetas de la vida «despierta». Las leyes de ambas son relativas y responden cada una en su estilo a su amo: el querer. La razón conoce la consistencia del Velo de Maya,

pero no reconoce su consistencia de ser para un sujeto: su realidad meramente representativa. «La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro».¹²³

Los poetas lo saben: los hombres sueñan. La intuición religiosa alcanza a veces también esa verdad, que postula también el filósofo. Los hombres duermen, sólo Buda es El Despierto, «Platón reitera con frecuencia que los hombres viven en sueños y que únicamente el filósofo se esfuerza por mantenerse despierto».¹²⁴

Sólo la doble conciencia, la doble visión del mundo, permite al hombre seguir esforzándose por permanecer despierto. Ser consciente del plano de la representación en tanto representación; ser consciente de la voluntad en tanto voluntad; de la continuidad secreta de ambas conciencias, del mismo mundo al que se refieren.

§10. *El mundo como hormiga Bulldog*

Schopenhauer sostiene que hay una polaridad inmanente al mundo. La polaridad funciona por atracción y repulsión, como habíamos apuntado, por *eros* y *eris*. La polaridad es el reflejo del conflicto íntimo de la voluntad, «la consustancial discordia de la voluntad consigo misma».¹²⁵ La discordia parece la fuente de los «cambios» —que deben entenderse aquí como pertenecientes al principio de individuación y que se expresan en tanto tales como, digamos, cambios dilatorios, ya que son los cambios de una prórroga infinita, la feliz e imposible tranquilidad incompatible con la realidad efectiva. La lucha es la expresión en el tiempo de la voluntad insatisfecha, es decir, la lucha es representación de un mundo en el que las objetivaciones de la voluntad desean vivir y para ello se disputan el señorío sobre la materia —esa disputa por el señorío que podría anticipar el concepto de voluntad de poder de Nietzsche; dice Schopenhauer: «Cada nivel de objetivación de la voluntad le disputa a los otros la materia, el espacio y el tiempo».¹²⁶ Así, el orden de la individuación es el espectáculo de la voluntad: su observado despliegue sobre la materia. La voluntad quiere el señorío de distintas maneras, la conquista del señorío implica la empresa sojuzgarse, en último caso, a sí

¹²³ MVR, §5, p. 100.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ MVR, §27, p. 237.

¹²⁶ *Ibidem*.

misma: la voluntad que se enseñorea, que pugna por avasallar, por el sometimiento (*Ueberwältigung*) es plural, pertenece a la visión de la pluralidad; pero de la pluralidad vista en su rango más puro, es decir, en tanto objetivaciones perennes de la voluntad, en tanto ideas (*Ideen*), sobre las que volveremos más adelante.

La voluntad tiene forma de árbol. Es un árbol infinito de fuerzas, ramificación por contrarios de oposiciones de fuerzas. Todo el mundo está polarizado, en constante *polemos*: en combate perpetuo. Polaridad química, física, sexual, toda la escala de los seres es atravesada por el enfrentamiento de fuerzas y especialmente, en el reino animal, a tal grado que la voluntad de vivir llega a identificarse —como la divinidad india Shiva— con la voluntad de matar¹²⁷. Muy de Schopenhauer resulta el más elocuente de los ejemplos de que se sirve para ilustrar el modo en que la naturaleza (y con ella el hombre) es la loba de la naturaleza: el impresionante caso de la hormiga *bull-dog* australiana. Insecto en el que se ejemplifica la irracional constitución de la naturaleza que pone aun contra sí mismos a sus individuos: un cuerpo es un torneo entre partes que sólo se mantienen en armonía por mutua conveniencia, pero que, al separarlas, organizan un breve pero intenso torneo *post mortem*: «cuando se le corta —a la hormiga— comienza una lucha entre la parte de la cabeza y la parte de la cola; la primera apresa a la segunda con su dentadura y ésta se defiende intrépidamente pinchando a aquella; la lucha dura una media hora, hasta que mueren o son arrastradas por otras hormigas».¹²⁸

Ejemplo en el que se comprende una cierta disparidad entre el señorío y la vida. La voluntad de vivir implica la búsqueda del sometimiento de las fuerzas que se resisten, pero el sometimiento puede sobrepasar el instinto de vida. En el fiero himenóptero australiano puede observarse como la voluntad, en su ceguera, va más allá de la conservación y se convierte en algo más, en la lucha póstuma de las fuerzas podemos observar como la nutrición y la supervivencia son dejadas de lado, las partes quieren igualmente avasallar a la otra: la ramificación de las fuerzas continúa al interior de los organismos. Cerca estamos de la voluntad de poder; pero con Schopenhauer tal vez no lleguemos más lejos, el filósofo tiene la rabia y la lucidez, pero no la alegría o quizás la

¹²⁷ Vid. el estudio de Alexis Philonenko, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 143.

¹²⁸ MVR §27, p. 238.

ingenuidad, suficiente para sobreponerse a su descubrimiento, para dejar de ser Arthur Schopenhauer¹²⁹. No una hormiga *bulldog*, sino miríadas infinitas de hormigas, tratando de predominar unas sobre las otras, pluralidad de fuerzas en conflicto, sin causa también, sin finalidad alguna que la misma preponderancia, dominio. Hormigas atravesadas por fuerzas que quieren imponerse, avasallar. La disputa se da por la materia, dice Schopenhauer, pero también nos dice que *en el fondo* la disputa es consustancial a la voluntad, la voluntad se enseñorea no sobre un objeto inerte, sino sobre otro deseo; pues su deseo es siempre otro; el deseo pugna contra el deseo, no hay en el fondo ninguna otra resistencia: objetivaciones que pugnan contra objetivaciones: la prolija cadena alimenticia del mundo lo constataría;¹³⁰ pero incluso ella no debería ser otra cosa que el *reflejo* de una disputa eterna, la de la voluntad que se alimenta de sí misma, que se nutre y deglute, fauces y cola que se enfrentan. No en disputa por la materia, sino en disputa consigo misma: sobre el plano de la materia: es decir, sobre la pluralidad, ahí donde la discordia es despedazamiento reflejo de una asimetría eterna. Debemos detenernos entonces a dilucidar si lo que rige a la eternidad de la voluntad es la necesidad de mantenerse ella misma viva o si el combate surge de un exceso, del exceso del querer que quiere una cosa y su contrario: del exceso que constituiría a ese contrariado querer.

El conflicto cósmico determinado por la voluntad que lucha consigo misma revela dos aspectos de la objetivación, es decir, de la voluntad en su lectura múltiple, diacrónica, causal: cada individuo lucha por preservar su Idea¹³¹ —los rasgos que lo determinan como especie, esto es, lo que en cada especie e individuo particular la voluntad quiere— e imponerla sobre los otros individuos y especies: e imponerla, insistimos, en un tiempo y un espacio determinados pero siempre bajo el deseo de la eternidad. La eternidad quiere a costa de sí misma, sobre sí misma, querer eterno que es así mismo eternidad deseante: *lo Uno–Contrariado*.

¹²⁹ En su artículo sobre Schopenhauer Wanda Bannour traza la línea, contrafáctica y provechosa que diferencia a Nietzsche y Freud del autor del filósofo pesimista. Cfr. «Schopenhauer», en *Historia de la Filosofía*, t. 3, dir. por François Chatelet, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, pp. 205-216.

¹³⁰ MVR §27, p. 237

¹³¹ *Ibidem*.

*

La lucha escenificado por los individuos se da a un nivel superior entre las Ideas —las formas inmediatas de objetivación de la voluntad— que desde luego luchan por su preservación y por el dominio de las otras. El hombre no sólo se quiere imponer sobre otra clase de individuos, sino —advirtiendo esa voluntad de dominio que luego analiza Heidegger— sobre la naturaleza entera, luchando por «sojuzgar a todos los demás, contempla la naturaleza como algo fabricado por él y en su propia especie (...) se pone de manifiesto con la más pavorosa claridad esa lucha, esa *autodiscordia* de la voluntad, haciendo bueno el *homo hominis lupus*»¹³². Esta lucha *ideal* requiere de una violencia extrema, y es determinada por la preservación dentro del juego eterno de la creación y destrucción de formas. La crítica de esta preservación, en concreto de la imagen de hombre, será el tema del eterno retorno en Nietzsche, eterno retorno que se convierte en el pensamiento que permite al hombre emanciparse de su forma reactiva. La vida exige ascender, pero ya no en Nietzsche *hacia* otra Idea, sino hacia la voluntad misma entendida como producción libre y creativa, como ya, ella misma, obrar artístico: así, la máxima aspiración de la vida —humana— consiste en jugar —a crear y destruir (se)— como la vida misma. Dice Schopenhauer :«así para poder vivir la voluntad se consume sin excepción a sí misma y es su propio alimento bajo las diferentes formas».¹³³

*

1. ¿Qué pasa cuando nace una víbora con dos cabezas? R: las cabezas *pelean* una contra la otra, por el alimento(?).
2. En el tiempo (se) sucede el conflicto atemporal de la voluntad.

¹³² Ídem, p. 238.

¹³³ Ídem, p. 237.

§11. *Acausalidad y eternidad iterativa*

Schopenhauer procede a despertar el cuerpo de la Bella Durmiente filosófica. Circunscribiendo locativamente el principio de razón y con él la causalidad. Descabeza el espíritu: lo transmuta en ímpetu voraz y vagabundo. La voluntad anda sin rumbo por el mundo —o dicho de otra manera: el mundo es el andar sin rumbo de la voluntad. El pesimismo de Schopenhauer consiste precisamente en valorar negativamente el paseo aleatorio de la voluntad por la eternidad. Según C. Rosset, Schopenhauer nos habla más bien de absurdidad que de azar.¹³⁴ Absurdo que conduce el deseo individual siempre a un estado melancólico, pues difiere *dolorosamente* del querer del todo.¹³⁵ Digamos que, como recién apuntamos, el querer del todo *difiere*: la voluntad es heteróclita respecto de la razón que quiera describirla: su definición última, su unidad no es numérica, su unidad no es homogénea, su unidad *disiente*.

Incluso la absurdidad del querer es así calificada por el individuo, es por definición relativa. El pesimismo siempre será una lectura: una perspectiva individual, una lectura de la voluntad individuada frente al flujo infinito del querer. La irracional constitución de la voluntad se ve «sometida» desde la representación, al principio de razón, pero en este sometimiento el qué de la voluntad se pierde. De esa asimetría surge el absurdo como disparidad entre el individuo y su realidad. La representación es por tanto un arreglo siempre fuera de foco, de la voluntad.

De esta guisa, la voluntad supone en su objetivación una suerte de «organización»,¹³⁶ pues como el mismo Schopenhauer ha dicho, bajo las dimensiones del tiempo y el espacio, la voluntad se encuentra «sujeta» al principio de causalidad, sufriendo así cierta sobredeterminación «representacional», sin embargo, el principio de individuación produce una escisión, una desavenencia eterna entre la voluntad (irracional) y el mundo

¹³⁴ La distinción está planteada por Clément Rosset en su *Lógica de lo peor*. Barcelona: Barral, 1976, pp. 127-129. Para Rosset, la voluntad no deja de ser «una noción metafísica... que es lo contrario de la noción de azar», cfr. p. 128 *in fine*. Sin embargo, debe quedar pendiente la definición de *Ley* que Rosset confiere a la voluntad schopenhaueriana, pues como ya hemos dicho, Schopenhauer considera que esta determinación no perteneciente a la cosa en sí de la voluntad, ajena al ámbito de la lógica. Rosset es autor de una serie de obras dedicadas especialmente al tema: *Schopenhauer philosophe de l'absurde*. París: P. U. F., 1967 y *L'esthétique de Schopenhauer*. París: PUF, 1969.

¹³⁵ La visión de un mundo fatalmente absurdo se desprendería, según Rosset, de una desilusión frente a la ausencia de causalidad del mundo. *Vid.* Rosset: *Schopenhauer philosophe de l'absurde*. París: PUF, 2001, p. 78

¹³⁶ Rosset, C., *Lógica de lo peor*, p. 128.

«representacional» (sujeto al principio de razón), disparidad del querer que produce una suerte de dolor cósmico. Pero tal dolor es producido, como Schopenhauer lo ha dicho, por una ceguera, una *carencia* de la voluntad, un defecto del mundo que no inspira al deseo individual otra cosa que náusea. Sólo cuando este deseo abandona las determinaciones del individuo, y así mismo las de la voluntad, se puede contemplar el absurdo a carta cabal, pero también sólo ahí, siendo algo más que un individuo, se puede captar la belleza del mundo acausal, su *grado musical*.

El estado anímico de resentimiento respecto de la existencia domina el querer del individuado y su reflexivo querer; resulta entonces un pesimismo metafísico: el mundo «debería» tener sentido, pero *desgraciadamente* no lo tiene, se lamentaría. El absurdo es lo contrario y opuesto a la razón, el hecho disparatado: así es el mundo–voluntad. La absurdidad indica un sistema, una *oposición por sistema* a la razón: coherente e irracional al mismo tiempo; la voluntad debió ser una portentosa y clarividente artesana de la felicidad y *desgraciadamente* nunca lo será. Se trata, como concluye Clément Rosset, en el pesimismo schopenhaueriano y en la filosofía trágica, de la misma noción de existencia, aunque llegando a ella por caminos bien distintos, para lo absurdo no hay azar posible, pues su coherencia se cierra viciosamente sobre lo irracional, mundo sin sorpresas; para la tragedia, ingenua y eterna apertura:

La misma sombría planicie se ofrece a la mirada; sin embargo, su principio de monotonía difiere totalmente: el primero por ser sin sorpresa —experiencia del absurdo—, el segundo por no ser más que sorpresa— experiencia de la repetición.¹³⁷

Y es que el absurdo es engendrado también por la esquizoide disposición de la voluntad, que sabe y no sabe al mismo tiempo, pues el pobre principio de razón denuncia —una vez que se ha encontrado la clave hermenéutica schopenhaueriana— el incurable desequilibrio del *cosmos*; en el que la razón no tiene otro respaldo que un abismo eterno de sinrazón, pues la voluntad sabe lo que quiere en los casos particulares «sabe continuamente lo que quiere ahora y lo que quiere aquí, mas nunca lo que quiere en general»¹³⁸. Indispensable para que la existencia fuera no sólo aceptable, sino apoteósica, es aquello que no se tiene: el saber de lo general, el fin de la historia, el

¹³⁷ Ídem, p. 129.

¹³⁸ MVR, § 29, p. 256.

reino de los fines: todo es un fraude, dirá el individuo —incluso Schopenhauer, resignado habitualmente, a su emplazamiento individual.

En su alumno, Nietzsche, el absurdo se transformará —es eufemizado y se abisma, al mismo tiempo— y se convierte en ingenuidad estocástica. El mismo paso que no da —algunos opinan que por temor; quizá por fastidio— Schopenhauer es intentado por un espíritu menos contemplativo y más arrinconado por y en el dolor. En la postulación de una voluntad ajena a la moral y al pensamiento —«los hombres son atraídos sólo aparentemente por delante; en realidad son empujados por detrás»—, el bien y el mal son relativizados de acuerdo con ciertas perspectivas individuales. El mal fenoménico es producto del desarreglo raigal, de la violencia íntima que habita en la voluntad: esa violencia es una objeción trascendente al cumplimiento del deseo particular o general. Pero esa violencia no aniquila a lo que *es*; esa violencia no aniquila sino a lo superficial y en cierto modo *irreal*: a los seres entendidos como cosas individuales. El bien y el mal son polos un operador que designa la esperanza de sojuzgar el mundo al querer y el querer a una voluntad coherente, no absurda.

Abolir el absurdo —afirmar el azar—, o resignarse a la tantálica consistencia del mundo, parece la disyuntiva en juego. Pero, qué se debe hacer cuando se «sabe» que el hombre responde, está encerrado por definición en la Idea de hombre, cuando se sabe que no se puede derogar la absurda consistencia del mundo, qué se debe hacer cuando se sabe que la misma voluntad es esencialmente conflicto y que ese conflicto es la fuente del humano dolor. «Elimina el deseo y eliminarás el sufrimiento» aconseja Buda. Lo único que se puede intentar, tal vez, es detener el deseo, detener el mundo.

III. LA VOLUNTAD CONSOLADA

§12. *La alegoría de la voluntad*

El dolor no es el principal antagonista de la vida humana: el miedo a la muerte es superior al dolor. Pues el dolor por sí solo no es difícilmente remediado: la muerte puede ser el mejor de los analgésicos. El miedo a la muerte es superior al dolor porque ella implica la disolución de la conciencia individual un bien considerado generalmente superior al bienestar. El derroche que la voluntad hace en la materia, dosificando generosamente toda clase de tormentos —físicos y psicológicos— al individuo es desde luego escandalosamente superior al que hace en los animales inferiores y las plantas. Completamente satisfecho de su propia existencia, completamente libre de preocupaciones, libre de la esperanza, el animal «no participa de las anticipaciones de un posible futuro gozoso que produce el pensamiento junto con la fantasía beatificante que la acompaña, y que nos proporciona, por la fuerza de la imaginación, la mayor parte de nuestros mejores placeres y alegrías»¹³⁹.

Los mayores gozos no provienen, para el hombre, de la realidad, sino del placer imaginado, que elude el principio de insatisfacción, la condena perpetua de la melancolía. Debido a la facultad de imaginar, la conciencia humana puede ir más allá de la frustración y del tiempo que le toca vivir. Esa fuente de goce impide sin embargo, disfrutar al hombre del único tiempo real, del presente, al que deja pasar, distraído, mientras degusta futuros improbables.

Podríamos entender, desde esta descripción del hombre, que se trata de un animal abierto a la posibilidad y, en el extremo, a la imposibilidad —de la felicidad y aquella de la inmortalidad; abierto al dolor del espíritu. El sufrimiento se incrementa como una defensa de la voluntad contra la posibilidad de su negación, (y) contra la predisposición al suicidio. «La capacidad de sufrir debía poder alcanzar su culminación sólo allí donde,

¹³⁹ Vid. Schopenhauer, *El dolor del mundo y el consuelo de la religión. Paralipomena 134–182* (DMCR). Madrid: Alderabán, 1998. § 153, p.127.

por la razón y la reflexión, subsiste también la posibilidad de negar la voluntad. Sin esta posibilidad el dolor habría sido una crueldad sin objetivo»¹⁴⁰.

La religión es entonces un producto de la imaginación, de la imaginación que tiene la noticia de la muerte y se revela contra ella. La religión es una alegoría (una ficción en virtud de la cual una cosa significa *algo* diferente), pues carece de verdad en sentido propio, y su objeción más grave es su repudio a reconocer tal circunstancia¹⁴¹. La función de las religiones es mostrar por medio de imágenes un conocimiento intuitivo de la voluntad y sólo así se justifican, sólo así ofrecen alguna utilidad. El pecado original es una de esas alegorías, pues le incumbe el tema de la culpa de existir y en él se identifican plenamente la existencia y la desgracia, fusión descrita *en prosa* por la doctrina de la voluntad. El mundo desdice entonces a Dios y la supuesta perfección que ha empleado en la hechura de la creación, es decir, el sentido «propio» de la religión. Así que el reproche a las religiones consiste en que hacen muy bien su tarea, esa de prestar ayuda al hombre para vivir; según el pesimismo la religión debería ayudar al hombre, por medio de alegorías, a no vivir.

No se trata de negar el consuelo para buscar otro, tampoco de entregarse despreocupadamente al momento presente, pues le es imposible al hombre. Todos los consuelos que ofrece la religión con simplemente cuentos que la gente quiere oír, dogmas *deseados*. La religión no es sino hija de la ignorancia, y no sobrevive a su madre. Schopenhauer sabe lo que resulta de hablar tan insistentemente sobre el dolor y la vacuidad del mundo, y conoce —y casi celebra— la impopularidad de su filosofía: «Sé que me tocará oír decir más de una vez que la mía es la filosofía de la desesperación, pero porque yo hablo de acuerdo con la verdad, mientras la gente quiere oír decir que Dios lo ha ordenado con vistas al bien. Pues bien, id a la iglesia y dejad en paz a los filósofos.»¹⁴²

Nietzsche reprocha a Schopenhauer su cristianismo. Schopenhauer reclama al cristianismo no ser tan cristiano como Schopenhauer, no llegar hasta el fondo del asunto, no rechazar más decididamente la vida. Así, Schopenhauer considera a su obra como el nuevo testamento de la filosofía, pues enseña a renegar de sí mismo. «Se podría

¹⁴⁰ Ídem, § 154, p. 131.

¹⁴¹ Íd., § 177, p. 241. La misma opinión extenderá Borges hacia los sistemas filosóficos.

¹⁴² Íd., § 156, p. 134.

llamar a mi teoría la verdadera filosofía cristiana»¹⁴³, inspirada abiertamente, como la segunda parte de la Biblia, en el brahmanismo y en el budismo. Todo lo verdadero de la Biblia estaría expuesto por al renuncia vocacional de ambas religiones orientales. Atención: lo único que distingue verdaderamente a las religiones no es el monoteísmo o el politeísmo, sino su postura optimista (el Antiguo Testamento) o pesimista (Nuevo Testamento, brahmanismo y budismo) frente a la existencia y el mundo.

La interpretación de la voluntad actuando en el mundo es el trabajo alegórico que desarrollan las doctrinas religiosas. Así, en la religiosidad oriental encuentra las alegorías de la voluntad de vivir materializada en el hombre: en el suicidio, Shiva, en el placer de la conservación personal, Visnú, y en el de la procreación, Brahma. «Este es el significado interno de la *unidad del trimurti* que cada hombre es por entero, aunque en el transcurso del tiempo sobresalga una u otra de las tres cabezas»¹⁴⁴.

§13. *La espontánea danza*

No puede obviarse la importancia de Shiva —divinidad «pesimista»— en la imaginaria del mundo como voluntad, pues se deja sentir como preludio, a pesar de Schopenhauer, del Dioniso —divinidad «jovial»— de Nietzsche. Shiva, dios bailarín, ejecuta la danza de la destrucción universal mientras dice a sus adeptos: «No temáis»¹⁴⁵.

Shiva retira los velos de la conciencia individual para señalar que en el fondo, en el *en sí* de las cosas, un impulso irracional danza a su propio ritmo —el tambor es uno de los atributos de Shiva—, él mismo como «energía rítmica primaria» o *Eros Protogonos*,

¹⁴³ Íd., § 163, p. 159. Schopenhauer considera que la inspiración del Nuevo Testamento es hindú, «lo atestigua su ética —que es hindú de principio a fin, y que transforma la moral en ascetismo, su pesimismo y su avatar», *op. cit.*, § 179, p. 269.

¹⁴⁴ MVR, § 69, p. 502. Véase la identificación entre Shiva y Dioniso que ensaya Alain Danielou, *Shiva y Dionisos. La religión de la naturaleza y el eros*. Barcelona: Kairós, 1987. El *trimurti* se corresponde con la trinidad hindú, según Joseph Campbell, quién distingue la especialidad de la destrucción en Shiva, y la de creación en Visnú: «Brahma, Vishnú y Shiva, respectivamente el Creador, el Protector y el destructor constituyen la trinidad en el hinduismo, como tres aspectos de la operación de una sola sustancia creadora. Después del siglo VII a. C. Brahma perdió importancia y se convirtió solamente en agente creador de Visnú. Así el hinduismo está dividido hoy en dos campos principales, uno dedicado al creador-preservador Visnú, el otro Shiva, el destructor del mundo, que une el alma con el eterno. Pero ellos son uno en última instancia. [...] es a través de su operación en conjunto como se obtiene el elixir de la vida.» Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1984, p. 166 n.

¹⁴⁵ Vid. Campbell, J., *op. cit.*, p. 121.

reproduciéndose continuamente y en ese mismo movimiento, deshaciéndose de sus criaturas. Al estilo de Dioniso, Shiva es *Nataraja*, Señor de los bailarines, Rey de los actores: «En esta advocación el cosmos es su teatro [...] Él mismo es el actor y la audiencia»¹⁴⁶, como el dios Griego, Shiva ha nacido dos veces, pues lleva el cordón brahmínico de la serpiente —símbolo de la inmortalidad—, el cordón que también representa el ocaso como umbral entre el tiempo y la eternidad y así nos deja ver que «el que ha nacido dos veces vive en el tiempo y en la eternidad»¹⁴⁷. El tiempo y la eternidad encuentran, diríamos nosotros, una especie de síntesis de los órdenes del tiempo, o más bien, la conjunción simbolizada de ambos órdenes. Shiva es la eternidad siendo tiempo y el tiempo siendo eternidad: asunto sobre el que podemos avanzar nosotros, despegándonos un poco de la argumentación schopenhaueriana, para observar aquí un efecto de resonancia con la escena de *La visión y el enigma*, en la que el «instante» anuncia la reunión de la eternidad y el devenir en el pórtico del eterno retorno.

La eterna danza de Shiva descrita por Ananda K. Coomaraswamy, se asemeja y difiere de la voluntad schopenhaueriana. La voluntad no puede ser observada desde la conciencia individual, sino desde una purificada de las determinaciones particulares de un sujeto del tiempo, la causa y el espacio. La voluntad sabe lo que quiere de momento a momento, pero no lo que quiere en lo general: desde un punto de vista es movimiento destinado a un fin, los fines del tiempo son múltiples, la eternidad carece de ellos. La eternidad de Schopenhauer se mueve en el tiempo de acuerdo con las velocidades de la satisfacción y la insatisfacción. La danza de Shiva está reglada por los movimientos del placer, su baile es espontáneo; no regido por otra regla que la improvisación y el círculo continuo de la muerte y el nacimiento de todas las cosas, más allá del principio de razón: «la razón de su danza reside en su propia naturaleza: todos sus gestos son innatos, nacen de su propia naturaleza, espontáneos y carentes de finalidad, pues su ser está más allá del mundo de las finalidades».¹⁴⁸

¹⁴⁶ Coomaraswamy, Ananda K., *La danza de Shiva*. Madrid: Siruela, 1996, p. 77. La idea de que la voluntad es el único espectador y artista del mundo domina la doctrina estética que desarrolla el joven Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

¹⁴⁷ Campbell, *op. cit.*, p. 122n.

¹⁴⁸ Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 96.

La danza del dios deja atisbar la constitución *estética* del universo, donde el término «estética» designará la falta de finalidad de las cosas. La percepción de lo bello, y con ella la contemplación artística, serán también para el filósofo pesimista la más alta revelación del mundo como voluntad, lo más cercano a la comprensión de su naturaleza sin finalidad. No obstante, en esta comprensión del *Eros Protogonos* simbolizado por Shiva puede subvertirse la intención schopenhaueriana, pues el dios oriental no indica ese impulso de superación en que el placer es una gota de miel, puesta por la voluntad como cebo para el individuo; puede invertirse la relación entre reproducción y placer en ese dios para el que la reproducción es un mero accidente; el placer es el mismo impulso natural, Shiva se masturba, goza pansexualmente y en él la reproducción no es sino un síntoma. Es el placer que vaga sin objeto preconcebido, danzando la música que hace al danzar: el mundo, la eternidad:

Shiva es el principio del placer erótico, no de la fecundidad. Errando por la selva, vierte su esperma por prácticas masturbatorias. Inspira el deseo, la locura erótica. [...] Toda la belleza, toda la alegría del mundo se manifiesta por medio de una explosión erótica. Las flores lanzan su polen al viento. La fecundación es sólo un accidente en el curso de una manifestación erótica. El *eros* no conoce diferencia de sexo, de objetos. Es un impulso interior que lanza hacia la belleza, hacia la armonía.¹⁴⁹

Aunque al final, después de este significativo apunte, podemos objetar con Schopenhauer esa danza a hacia la armonía, esa dirección hacia la tranquilidad, nueva ilusión que nos ofrece el discurso religioso. Sin embargo el carácter accesorio de la fecundación y el acento en la belleza y la alegría conjugadas en el erotismo de Shiva abren la puerta hacia una religiosidad próxima a la contemplación estética y alejada del pesimismo. La experiencia estética está aquí acompañada de *peithó*, como el arte, el shivaísmo así descrito nos persuade de que así debe ser, sin sentido, espontánea, puro derroche, la vida.

*

* *

¹⁴⁹ Danielou, *op. cit.*, p. 223.

Imaginemos un Shiva que no tiende hacia la armonía, un Shiva más schopenhaueriano, sin tendencia, sin camino. Un dios que baila y vagabundea. Un Shiva menos schopenhaueriano al mismo tiempo, menos *absurdo* y más ingenuo. Si, como el pesimismo nos ha enseñado, la imaginación produce una fantasía beatificante que atenúa el áspero talante de la vida. La escena fabulada por la mitología oriental nos ofrece una beatitud puramente estética, esa misma *lógica* por la que el individuo se desembaraza de la necesidad de un sentido proyectado sobre la garantía de su inmortalidad. El instinto de conservación queda aquí abolido por la imaginación, al contrario de lo que defiende —tiempo después— Henry Bergson. La función terapéutica de la imaginación no sana del saber de la muerte, sino del deseo de inmortalidad: desprendimiento sólo posible por medio de la experiencia artística. Tenemos que reconsiderar entonces el trayecto planteado por Bergson. La imaginación ayuda a querer vivir, pero una de sus modalidades puede hacerlo sin negar el dato apabullante de la aniquilación del cuerpo, y aun más: la coartada de la supervivencia de identidad consciente. El arte, como los mitos —siguiendo a R. Caillois— *no es un pretil instalado en las curvas peligrosas de la vida*.¹⁵⁰

§14. *De Shiva a Buda*

Schopenhauer toca la flauta, pero no baila. Schopenhauer ve en el dolor la gran necesidad del mundo. En la procreación el medio de lo que quiere vivir eternamente. En el deseo, en el movimiento, las claves del sufrimiento. Schopenhauer no es shivaíta por las mismas razones por las que no puede ser dionisiaco; porque ve en el deseo, en su danza, la danza del dolor individual e injustificado; ve la improvisación de la voluntad como un reflejo de lo mismo; ve en el pasar de todas las cosas del mundo—representación el no dejar de pasar del mundo—voluntad; ve en el placer solo un cambio de velocidad, de tempo, del dolor.

¹⁵⁰ La postura antiterapéutica de R. Caillois se encuentra a lo largo de su obra *El mito y el hombre*. México: FCE, 1988.

El símbolo de Shiva es el *lingam*, como el de Dionisos es el falo. La conjunción de los genitales femeninos y masculinos simbolizan la afirmación de la voluntad, afirmación que aleja al hombre del conocimiento cabal del mundo y lo aproximan más y más al ámbito del sufrimiento. El espejo de la procreación de individuos es la eternidad del dolor, su eterno retorno: «Como espejo de esta afirmación está ahí el mundo, con un sinfín de individuos, en un tiempo y espacio infinitos, e infinitos sufrimientos, entre la procreación y la muerte, sin un final».¹⁵¹

A la pregunta que se le formule a Schopenhauer sobre el bien, sobre que es lo bueno para el hombre, no contestará por cierto que lo bueno es una determinada cosa, pues para él lo bueno y lo malo son conceptos relativos a los movimientos de la voluntad. El Sileno contesta que lo bueno no existe para el hombre; lo bueno para el hombre es no existir o morir pronto; para Schopenhauer lo bueno debe ser desentrañado con un procedimiento análogo al budista. Lo bueno para el hombre es comprender que lo bueno y lo malo existen con relación a la voluntad y el servicio que a ella presta el individuo.

El dolor es la fuente del sufrimiento.

El dolor es producto del movimiento.

El movimiento es producto del deseo.

Elimina el deseo y eliminarás el movimiento.

Elimina el movimiento y eliminarás el dolor.

Estas nobles verdades ubican a Schopenhauer más allá del bien y del mal si tomamos a ambos ya no como realidades morales sino como diferenciales entre los empeños de la voluntad y sus obstáculos y *facilitadores*. Así, para Schopenhauer bien y mal son conceptos *relativos*. Lo bueno «describe la adecuación de un objeto a un determinado afán de la voluntad. Así pues, todo lo que conviene a la voluntad en alguna de sus expresiones y colma su fin es pensado gracias al concepto de *bueno* (...) llamamos “bueno” a todo cuanto es justamente como queramos que sea».¹⁵² De esta manera no puede haber nada absolutamente bueno para el hombre, pues ese bien absoluto implica

¹⁵¹MVR, §60, p. 428.

¹⁵²MVR, §65, p. 459.

la absoluta satisfacción de la voluntad, lo insatisfecho por definición, la voluntad es *afán malogrado*. Sólo la ruptura con el voluntarioso yo, con el egoísmo, puede predisponer al hombre a una moral. Sólo el *ascetismo*, la negación de la voluntad, puede alejar al hombre del dolor: la mortificación de la voluntad y su objetivación: el cuerpo. El asceta: «Opta por el ayuno, la penitencia y la automortificación, para quebrar y aniquilar paulatinamente mediante continuos sufrimientos y privaciones a la voluntad, que él reconoce y aborrece como la fuente de la propia existencia y del mundo sufriente».¹⁵³ El asceta lucha toda su vida contra la voluntad, pero, como Buda descubre, el camino del ascetismo es un tortuoso sendero que sólo encuentra éxito en la muerte.

Schopenhauer busca el camino de la quietud y no de la lucha, encuentra en el ascetismo una frustránea respuesta al problema de la existencia: pues el dolor y el placer son las dos caras de una misma moneda, la voluntad, dolor y placer surgen de una carencia infinita, el placer es sólo un momento, un fugitivo pasaje de la carencia, su ínfima y precaria satisfacción dentro de una eternidad monotemática. El dolor autoinfligido, en el alma y en el cuerpo excitan constantemente a la voluntad; el remedio debe consistir en aquietarla, convirtiéndose en un sujeto puro del conocer. «Sólo cuando el sufrimiento asume la forma del mero conocimiento puro y entonces éste como *aquietador de la voluntad* da lugar a la resignación, supone el camino de la salvación y se hace con ello digno de respeto».¹⁵⁴

La contemplación pura del sufrimiento debe consistir en observar su dimensión relativa y por tanto, ilusoria y real. Observar el sufrimiento no como propio de un sujeto, sino como normalidad mundana: observar el sufrimiento en el sufrimiento pero no desde el sufrimiento, desde una especie de distante beatitud. Un reconcimiento de la inanidad del dolor del individuo, inane de suyo.

*

Schopenhauer descubre que el fondo del mundo, el mundo, es visible desde el arte; ve la vida desde el punto de vista del arte, pero se abstiene, de ver el arte desde el punto de

¹⁵³ Ídem, §68, p. 482.

¹⁵⁴ Ídem, p. 499.

vista de la vida. El artista es un asceta fracasado, después de todo, pero Schopenhauer no quiere ser un asceta, sino encontrar un punto intermedio: el Schopenhauer que toca la flauta observa el arte desde el punto de vista del budismo: desde la contemplación (an)estética.

IV. EL ARTE, LA IDEA Y LA VISIÓN MUSICAL DEL MUNDO

Como veremos, para Schopenhauer, el arte es el ámbito privilegiado de la contemplación del mundo en su grado eterno: la visión su eternidad retornante significa que el pasaje estético es un momento de liberación de la voluntad, un goce sui generis, diverso de la satisfacción de un empeño del querer. En medio de la contemplación estética el individuo deviene sujeto puro del conocimiento y observa la turbulencia en su detención, en su movimiento dilatorio. Es el grado en que puede observar la repetición eterna del asimétrico par placer / dolor; observa el sujeto puro del conocimiento el movimiento en su detención, pues el torrente del querer se apacigua en la intimidad contemplativa; pero también observa el movimiento de la mismidad querer: el desfile de los tipos eternos de lo real. Así, el platonismo alcanzaría su más alto grado de lucidez en la estética schopenhaueriana: precisamente en aquello en lo que se equivoca Platón, en el desnudo del arte y del artista, Schopenhauer encuentra que el sistema de las Ideas puede encontrar sentido: el artista es aquel que contempla la Idea: las formas eternas de la repetición, de la multiplicidad temporal, y también el corazón de cada cosa: su eterno conflicto. En este ámbito sucede el vuelco epistemológico en que encontramos una remarcable singularidad del sistema de Schopenhauer: la visión del artista es siempre superior a la visión del filósofo; al contrario del modelo hegeliano, el arte es la visión más alta, frente a la que el saber de lo relativo, el concepto, no queda sino como una relación y debate de efemérides.

La visión del artista es la visión del mundo en su grado eterno.

§15. *El arte: discurso de la (anti)voluntad*

Aunque se sirve de la superioridad de la visión artística que ha sido objeto de las demostraciones articuladas en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, Nietzsche reprocha a su viejo «maestro» el que vea el arte no desde la perspectiva de la vida, sino de la nada, como recurso para suspender la voluntad, de actuar «reactivamente» contra la vida. Es aquí donde el (ultra)cristianismo —o mejor: el budismo estético— de su maestro se aprecia más nítidamente y donde el pesimismo es

llevado a uno de sus extremos. Mientras que Nietzsche habla del arte con frases como «delicia de la existencia», y «reconciliador con la vida», Schopenhauer observa las virtudes balsámicas que anulan momentáneamente los perniciosos y eternos efectos de la voluntad: «La belleza es para él el quedar redimido de la “voluntad” por algunos instantes —ella atrae hacia una redención para siempre... En especial Schopenhauer ensalza la belleza como lo que redime del “foco de la voluntad”, la sexualidad, —en la belleza ve negado el instinto de procreación»¹⁵⁵. Si el arte es bueno es porque *contraría* a la voluntad, la inmoviliza, por ello es la actividad creadora un bien supremo, más allá del bien y del mal. El arte suspende entonces la urgencia —o máscara de sentido— de la reproducción, el portentoso instinto de procreación —sexual— de la naturaleza. Tal portento es posible sólo porque el artista actúa, en el fondo, de manera igual que la voluntad: se pone a su altura, creando libremente formas, aunque siguiendo una serie de reglas internas a las coordenadas de la obra.

El artista es para Schopenhauer de la misma especie del genio, aquél que conoce directamente las Ideas «El artista nos permite mirar el mundo a través de sus ojos. El que tenga esos ojos, de suerte que reconozca lo esencial, al margen de todas las relaciones que subyacen a la cosa, constituye justamente el don del genio, lo innato»¹⁵⁶; el objeto artístico muestra la universalidad y no la particularidad, es decir las objetivaciones perennes (las Ideas) y no los objetos en el espacio de la representación¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, pp. 106-107. La continuación del periodo no pierde interés, puesto que para el autor, Platón va más lejos que Schopenhauer, niega *menos* la vida, pues observa a la belleza como aliada del instinto de procreación, claro, Platón es precristiano justo en el otro extremo de Schopenhauer: «Nada más que una autoridad como la del divino Platón (—así lo llama Schopenhauer mismo) sostiene una tesis distinta: la de que toda belleza incita a la procreación», p. 107. El traductor y anotador de la obra, Sánchez Pascual, nos remite a *El banquete* (206b-d) en el que se localiza la relación entre el amor, la procreación y el parto de la belleza. Ya hemos visto como el mismo Schopenhauer se consideró a sí mismo más cristiano que el cristianismo.

¹⁵⁶ MVR, § 37, p. 286.

¹⁵⁷ Bowie señala, en la obra que hemos citado, la inversión de la estética platónica en la filosofía de Schopenhauer: «Para Schopenhauer ... el objeto es estético debido a su generalidad. Su teoría estética se convierte en un platonismo invertido: mientras Platón ataca el arte por representar únicamente el objeto individual y no la Idea, Schopenhauer sostiene que el arte es la única forma de representar la Idea. Sólo eliminando la ilusión de que el sujeto puede relacionarse como sujeto sensorial con un mundo que signifique algo para él podemos alcanzar una verdad más alta», *op. cit.*, p. 223. Podríamos encontrar entonces en Schopenhauer una especie de platonismo estético, el cual encontraremos luego en Borges, para quien la experiencia poética es eminentemente anamnesia *arquetipal*.

Avizoramos entonces un paso del que se guarda Schopenhauer: el arte libera al hombre del instinto de procreación pero no para poner por encima el placer: la cara voluptuosa de Shiva en la que se ofrece el deleite como experiencia superior de la vida, por encima de la procreación. Para no es procedente optar por el placer desinteresado, sino por el desinterés por el placer: la existencia no puede concebirse desde el arte como *puro* deleite, si éste no es el sosiego mismo de lo voluptuoso. El pesimismo alcanza a contemplar el rostro voluptuoso de Shiva, pero lo ve como esa pizca de miel que la voluntad pone enfrente al individuo tan sólo para empujarlo por detrás. La *voluptas* no es idéntica a la *Wille*, es una zanahoria puesta delante del semoviente. No descorrer el velo del deseo es desfallecer otra vez en la representación, dejarse imponer del dogal del placer.

§ 16. *La turbulencia y el remanso*

Dentro de este universo tantálico, el gozo artístico es una especie de agua tranquila en el torrente de la voluntad. El arte es el asueto de la voluntad, remanso en el que aplaca —para el hombre— su perpetuo fluir, la forma posible del epicureísmo, por la que el amo (la voluntad) libera momentáneamente a su esclavo. No debemos perder de vista que Schopenhauer caracteriza a la felicidad como tranquilidad y no como agitación. Elíxir por el que se olvidan las fatigas del mundo, bebedizo como aquel con que las almas aplacan su sed: benditas aguas del Leteo. Si en el discurso platónico las aguas refrescantes del olvido pueden tener un efecto pernicioso en la *psiké*, al ser perdida la sabiduría alcanzada en el reino de las ideas, en Schopenhauer son las aguas del arte son las del olvido de lo relativo «olvido del propio yo como individuo»¹⁵⁸, para el encuentro con lo general, el experiencia estética se da en medio de la despreocupación egoísta, aguas de las Musas —«manantial vivo». En los *Diálogos* la belleza hace recordar la estancia en el cielo; para Schopenhauer el arte permite *olvidar* el deseo.¹⁵⁹ El ánimo

¹⁵⁸ MVR, §38, p. 290.

¹⁵⁹ Schopenhauer, *La lectura, los libros y otros ensayos*. Trad. Edmundo González Blanco. Madrid: Edaf, 1997, p. 41: «El verdadero problema de la metafísica de lo bello se puede expresar muy sencillamente de la siguiente manera: ¿Cómo es posible hallar placer y deleite en un objeto sin sin alguna influencia del mismo sobre la voluntad?»

actúa así desinteresadamente, desviado de los fines particulares de la voluntad (la procreación), se produce una singular tranquilidad del alma, por la que el conocimiento se emancipa del querer; se produce un desvío, un movimiento oblicuo del ojo, se desatienden los motivos de la voluntad y entonces se contemplan las cosas «objetivamente», se observa la representación en tanto representación, el velo de Maya en tanto velo de Maya: entonces la emancipación del querer que se buscaba con métodos ascéticos —«por el camino del querer»— aparece aquí espontáneamente:

Se trata de aquel estado exento de dolor que Epicuro ensalzaba como el supremo bien y como el estado propio de los dioses, pues por un instante nos vemos libres del impertinente apremio de la voluntad, festejamos el sabático del presidio de la voluntad y la rueda de Ixión se queda quieta.¹⁶⁰

Lo mejor de la vida, visto de esta manera, es que se suspenda, puesto que lo propio de la vida es la agitación constante, la intranquilidad: la infelicidad. Pero, ¿de verdad es esto la felicidad?, ¿busca el hombre la felicidad? El pesimismo parte de esa premisa: la vida es desdicha, la felicidad es tranquilidad, lo mejor para el hombre es la tranquilidad: lo mejor *no* es la vida. Schopenhauer desde luego no alienta al suicidio a sus lectores; no se trata de interrumpir la vida, sino de concederle un sábado: un descanso contemplativo. No deja de ser esta una especie de felicidad —la felicidad del estanque— un tanto herbívora: las ovejas no beben jamás del agua en movimiento. Abominan del agua de los ríos.

La contemplación de la belleza libera al individuo del deseo, de una supuesta *inmoral* constitución de la voluntad en la que Schopenhauer proyecta su desacuerdo e interpela al universo, oponiéndole la beatitud estética que hace desaparecer al sujeto de la voluntad y sus «insanas» pasiones. El vigoroso despliegue del deseo ha sido visto con ojos de patólogo, su paliativo consiste en desviar de su interés a la voluntad, en el mismo «goce desinteresado» que prescribe Kant para la contemplación artística¹⁶¹. El deseo suspende sus *locos e inmorales* fines, libera al hombre de la perpetua postración a

¹⁶⁰ MVR, §38, p. 288.

¹⁶¹ Vid. Castillo, Dolores, y Francisco José Martínez, «La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche», en: Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid: Visor, 1996, p. 356; en Schopenhauer, «sin interés» equivale a «sin voluntad».

las fuerzas del devenir y para que al mismo tiempo le sea posible contemplar lo más cercanamente posible su esencia.

La misma trayectoria del deseo es afirmada por el psicoanálisis, pues en el artista la libido desvía su objetivo, normalmente por un mecanismo de represión y una especie de servicio higiénico por el que la creación artística evacua la energía del instinto. En el esquema freudiano una de las claves de la creación artística —en general en la creación de cultura— se encuentra en que el instinto sexual humano es susceptible de apartarse de su objetivo (la cópula y con ella de la procreación), pues de dónde podría venir esa fuerza creadora, qué la podría propiciar si no es la libido: «El instinto sexual es particularmente apropiado para suministrar estas aportaciones, pues resulta susceptible de sublimación, esto es, puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos»¹⁶². El deseo de saber y el deseo de crear no están alejados, para el freudismo, del deseo de procrear, son más bien brotes de éste último —en el caso del arte, la satisfacción imaginaria de un deseo inconsciente. La relación no puede menos que acentuarse cuando una especie de ascetismo¹⁶³ del deseo parece inundar el momento de la contemplación artística: libido emancipada de sí misma.

*

La emancipación del deseo permite ver las cosas tal y como son, sin embargo, pues la voluntad esclaviza al individuo sometiéndolo a ver el mundo en los límites de su propio querer. La suspensión del querer opera un milagro: por un lado, la emancipación de una servidumbre intelectual y espiritual; por otro lado, la experiencia de un goce puro, no relacionado con el dolor de otros seres, con el logro de un empeño de la voluntad que se

¹⁶² Freud, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 1995, p. 20.

¹⁶³ *Vid.* Philonenko, *op. cit.*, p. 185: «la voluntad de vivir, con sus apetitos groseros y carnales, que constituyen nuestra desgracia, es superada en la dulzura fijada para siempre, en la eterna prudencia, y la libertad puede contemplarse. Vemos por ello que la filosofía del arte [en Schopenhauer] está sostenida por un *ascetismo*. No imaginemos que el placer sea aquí [...] un contra-placer, una magnitud negativa con respecto al placer carnal que sería lo positivo. Es otra cosa: una liberación». Siguiendo con las relaciones entre Schopenhauer y el psicoanálisis, la verdad de los sueños que el filósofo encuentra en la obra de Dante y su relación con el sueño diurno remítase el lector al comentario de Philonenko en *loc. cit.*, p 203: «No podemos sino ser sensibles a este homenaje rendido a Dante y debemos interrogarnos: ¿la esencia de la verdadera poesía no sería exponer la verdad del sueño?»

impone sobre otros *quereres*. Por otro lado, la contemplación estética sitúa al hombre frente a frente con las Ideas: con el grado eterno del ser: con el espectáculo del eterno retorno.

§17. *La belleza es la contemplación de cada cosa en su grado eterno*

Para Schopenhauer, la suspensión del deseo que produce la belleza traslada al hombre de lo subjetivo a lo objetivo, pues se detiene el flujo arrebatado del principio de individuación y desde el podio de la eternidad se vislumbra el mundo, no se observa la cosa aislada, sino su Idea —la cosa como concretización de la voluntad—, extraída del entramado racional. Cada objeto se convierte en símbolo de todos los objetos de su clase; la seducción de lo bello envía al sujeto desde lo ilusorio (el mundo representativo) hasta lo real, hacia el en sí de la cosa, tal es la experiencia de lo bello¹⁶⁴. La belleza no radica en la forma del objeto sino que sería entonces un efecto psicológico que consiste en la contemplación desinteresada —respecto de las fuerzas de la voluntad— del objeto y en el grado de apertura que tal objeto ofrece al espectador; pero el desinterés no debe ser ajeno a la perspectiva que aísla del paso del tiempo a las cosas, liberadas de las relaciones impuestas por el principio de individuación gracias a esa «contemplación pura» que es la belleza. Todo parece entonces poder revelarse en su grado eterno, todo entonces puede despertar a la contemplación, todo puede ser bello: cualquier cosa puede ser observada desde un punto de vista estético («objetivo»), y además «la voluntadse manifiesta en cada cosa en algún nivel de su objetivación, suponiendo la expresión de una idea, así también es bella cualquier cosa».¹⁶⁵

¹⁶⁴ MVR, § 41, p. 301. Schopenhauer utiliza el ejemplo del árbol que no se concibe entonces como objeto, sino como Idea, como objetivación trascendente: «Por eso, cuando yo contemplo por ejemplo un árbol estéticamente, esto es, con ojos de artista, no le reconozco a él, sino a su idea y, por tanto, no tiene importancia si se trata de este árbol, o de su antepasado que florece hace mil años e igualmente si el espectador es este indio algún otro donde quiera o cuando quiera que viva.» No es indiferente a nuestros intereses la manera en la que Borges, en su relato *Funes, el memorioso* utiliza la imagen del protagonista contemplando el árbol también de una manera estética, pero ahora completamente distinta: sumido en el mar de la percepción, el sujeto no ve al árbol como símbolo ideal, sino como mutación inagotable, participando de la misma naturaleza del río heraclítico, siempre diferente, sin identidad, no bajo la contemplación trascendente sino inmanente, bajo la *impureza* del tiempo; ete sin embargo es un *detalle* en la poética de Borges, más bien asentada en el arquetipo: la idea de la que ahora Schopenhauer nos habla.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

La experiencia de la belleza es entonces la visión del grado eterno de cada cosa: pero el placer de su contemplación no nace propiamente de la contemplación de la vida triunfal, sino de la derrota, aunque sea pasajera, de la vida en el contemplador. El placer estético no es positivo sino privativo: la privación del placer voluntarioso: el goce de ser un ojo puro enfrente de lo eterno. Nirvana del sujeto que no se disipa sino momentáneamente, el «nirvana» estético, que no confunde al individuo con el todo, sino que lo aproxima a su grado cero de placer, la pura contemplación. No se trata de disiparse en el todo, la voluntad; se trata de que el todo, la voluntad, se disipe en uno: se revela entonces aquello que le es accesorio: el mundo de las relaciones que entabla la voluntad individuada, es una separación, un elevarse, *como una cosa ligera y alada*, sobre la planicie del querer y contemplar su infinita extensión desde la altura del arte.

La belleza es la contemplación del eterno retorno de las cosas. Es la contemplación de la violencia desde fuera de ella. Todo es bello en la medida en que todo puede revelarnos la eternidad. La Idea como grado eterno de lo individuado.

§18. *Idea y recurrencia eterna*

En Schopenhauer la clave de la repetición eterna surge de un «tiempo» considerado como eterno, sin fin y gobernado insensatamente por la voluntad. Tiempo en infinitivo *de un verbo*: el querer. La repetición surge entonces de una especie de despotismo trascendental que hace andar sin rumbo al conjunto de lo real. Un despotismo sin déspota, puesto que la voluntad no puede ser considerada de ninguna manera como un sujeto. La repetición surge de no seguir una meta, de no terminar de andar, porque el único mandato es no terminar de andar, el mandato es del querer infinitamente, la *repetición: surge de un apetecer inagotable*: apetecer lo mismo, imperar, ascender en los grados del ser, vivir, perseverar en la existencia.

El déspota no es un sujeto, entonces, sino un verbo conjugado en infinitivo, un querer en el que el sustantivo radica en el corazón del verbo, para el que las personas son un *accidente* de la acción y no al revés. Los sujetos perteneces al verbo: al querer; ahí mismo la vida parece precisamente eso un accidente, es decir, un error, un paso en falso: ese paso en falso en que, paradójicamente, se da la cumbre *reflexiva*: en el hombre, como voluntad autoconsciente aparece exacerbado el conflicto raigal entre dolor y

placer. Pero el paso en falso no es dado en el ámbito de lo que debe ser: no hay un *deber ser* de la voluntad, no hay una ley de la voluntad, no hay una lógica, su querer es por ello sin fin, sin finalidad. El paso en falso es producto ya de una ausencia de finalidad, de una *re-petición*: porque la voluntad es lo que pide-otra-vez, lo que *repite*. El mismo pedir incansable de lo múltiple en lo múltiple.

Un *se quiere* cósmico que hace vida y mundo. La productividad de la voluntad se despliega a partir de una *sal neutra* de la que es abducido un *quantum* de materia que se diferencia debido al principio de individuación. Los individuos son extraídos de la especie, y la especie de los reinos y los reinos de lo indiferenciado. Entre estos dos factores —lo puramente indiferenciado y lo individual— Schopenhauer ubica un tercer elemento que media el trasvase de la voluntad en el principio de individuación, ese tercer elemento se encuentra en el umbral mismo del mundo entendido como representación, se trata de las *ideas*, por las que aparece la regularidad y repetición de los cuerpos. La voluntad está ciega, pero en el tiempo, espacio y causalidad, aparecen los individuos, modulados serialmente. En el hombre se añade un grado extra de diferenciación, el de la conciencia. Los individuos conforman personas diferenciadas pero que al mismo tiempo, en su divergencia, responden a un modelo-especie, a un arquetipo *actual* que objetiva lo que es sin objeto: la voluntad.

En el ámbito de las Ideas encontraremos lo repetitivo, es decir, lo que de retorno es posible en lo eterno, o más bien, la forma en que la repetición aparece para la representación, como Idea. La Idea es el punto donde se interrumpe la cadena causal del principio de individuación, la nata en el *grundlos* de la voluntad. Si el hacer mundo de la voluntad es la *objetivación*, la Idea se corresponde precisamente la voluntad modulada, con las formas elementales de la objetivación, identificadas por Schopenhauer con las Ideas platónicas, grados en la objetivación de la voluntad: «En esos niveles (*Stufen*) reconocimos ya las ideas (*Ideen*) de Platón, en tanto que esos niveles son las especies (*Species*) definidas o formas (*Formen*) y propiedades originarias (*ursprünglingen*) e inmutables (*nicht wechselnden*) de todos los cuerpos naturales, tanto orgánicos como inorgánicos, al igual que también son las fuerzas

universales que se revelan según las leyes de la naturaleza»¹⁶⁶. Las Ideas son el grado el inmutable de lo mutable, el grado pasajero de lo pasajero: son la petición eterna encarnada de forma inmutable en lo plural. Las Ideas son una forma en que la voluntad se *coloca* en la representación, esto es, se *representa* como objeto¹⁶⁷. Las Ideas son la manera en la que lo que no tiene número, la voluntad, se coloca en lo innumerable: el individuarse de lo no individuado. Las Ideas son las formas generales en que aparece lo individual, es decir, el estilo en que se formula la repetición infinita: «Así pues, en suma, estas Ideas se presentan en innumerables individuos y pormenores, comportándose cual modelos [*Vorbild*] para con estas copias [*Nachbildern*] suyas»¹⁶⁸. Independientes del principio de razón, las Ideas no están sujetas al espacio ni al tiempo, no están sujetas a leyes: la ley, el espacio y el tiempo, los individuos, son subalternos a ellas.¹⁶⁹ Son ellas las que sostienen el enigma sobre el ser de lo que aparece y desaparece, pero que no tiene ser en sí mismo, según se pregunta Sócrates en el *Timeo*¹⁷⁰.

Las Ideas servirán entonces a Schopenhauer para resolver el paso de lo que no tiene cantidad, de lo que es una unidad sin número, a la copia. Pero, ¿cuál es la naturaleza de las Ideas, cómo es posible saber algo sobre ellas si no están sujetas al principio de razón, cómo es que la filosofía puede decir algo al respecto, cómo puede siquiera enterarse de su existencia?

Las Ideas no pueden ser captadas por el individuo si antes no abandona, él mismo, el estado individual. En el sistema platónico la comprensión tiene que ver principalmente con un ejercicio racional, el recuerdo orientado por la dialéctica; pero también Platón

¹⁶⁶ MVR, §30, p. 259.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ib.*

¹⁶⁹ En *Sobre la voluntad en la Naturaleza*. Trad. de Miguel de Unamuno, Madrid: Alianza, 1998, p. 102, Schopenhauer parece referirse a la especie como *la forma en el tiempo* de la Idea, especie como evolución (es decir, movimiento) de la Idea: «Compréndese, v. gr., que esté formado el cráneo del hombre por ocho huesos para que puedan comprimirse en el nacimiento, gracias a las fontanelas; pero no se ve bien por qué ha de tener el mismo número de huesos craneales el pollito que rompe el cascarón del huevo. Tenemos que suponer que este elemento anatómico reposa en parte en la unidad e identidad de la voluntad de vivir en general, dependiendo, además, de que las formas primitivas de los animales han surgido unas de otras.»

¹⁷⁰ El *Timeo* (27d) es citado por Schopenhauer en el epígrafe del libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*: «Qué es el ser que no tiene origen alguno, aquello que nace y desaparece, pero nunca existe verdaderamente».

supone una segunda vía, la de la belleza, propuesta en *Fedro*, que despierta el recuerdo de las esencias, de su esplendor contemplado en un tiempo anterior al del cuerpo.¹⁷¹ También para Schopenhauer el arte es una actividad entregada a la contemplación de las ideas. Así como para Kant el entendimiento —que pertenece al mundo fenoménico— no tiene correspondencia con la «cosa en sí» —pensable, pero no cognoscible—, para Schopenhauer las Ideas no tienen que ver con el entendimiento del individuo, no tienen que ver con el conocimiento «las Ideas como tales también residen fuera de la esfera del conocimiento (*Erkenntnißsphäre*) del individuo»¹⁷². No para el sujeto individual, sino para el sujeto puro del conocer, el genio, el artista, está reservada la contemplación del mundo en su objetivación inmutable y eterna, es decir, la contemplación del *qué* del mundo. De la contemplación estética surgen las obras de arte: comunicación de la Idea contemplada por el genio.

§19. *La idea es la objetivación adecuada de la voluntad*

Los individuos del mundo así comprendido (como voluntad eterna objetivada en representaciones innumerables, pero limitadas por unas formas comunes) son desde luego diversos de aquellos que produciría un sentido trascendente y un tiempo provisto de *telos*. Una doctrina de las Ideas referidas a la voluntad tiene dos consecuencias. La primera tiene que ver con el paso de un tiempo inagotable, la segunda con la incesante generación de individuos. La inevitable repetición de fenómenos dada por la eternidad del tiempo y expresada en la representación como significantes varios que *representan* de distinta manera un mismo y turbio significado. Un ímpetu ubicuo, constante, que siempre está queriendo *lo mismo*: los individuos son meras multiplicaciones del querer, y si el querer es antagónico en su raíz, dichos *quereres* son ya antagónicos. La voluntad, aquello que quiere lo mismo (la producción de series infinitas y no de singularidades absolutas), es eterna en el antagonismo, en el enfrentamiento de fuerzas. Los tipos inmutables pudieran representar, en una visión trágica, el catálogo imposible de los enfrentamientos elementales. Las tensiones de fuerza que serían la condición de

¹⁷¹ *Fedro*, 249-250.

¹⁷² MVR, §30, p. 259.

objetivación de los cuerpos, tomados por apetencias descoordinadas con el medio intrínseco y extrínseco.

Schopenhauer hace que concuerde la teoría pesimista con la creencia en la palingenesia, en la que se expone, de manera *alegórica* —según el mismo Schopenhauer—, esa infinitud de cuerpos finitos producidos y ocupados por un *alma* inmortal. Al no ser el *alma* del mundo algo parecido a una conciencia, debe entenderse que aquello que hace y ocupa a los cuerpos es el mismo apetito-fomento de vida. La Idea será entonces un grado general de la objetivación de la voluntad, una representación entre las representaciones; pero representación al fin. La Idea es la representación de una comunidad fundamental entre los individuos, la forma en que esa comunidad entendida como objetivación de la voluntad, es contemplada.

Nos parece entonces que la noción de Idea es empleada en un doble sentido por Schopenhauer; para designar unas objetivaciones generales y al mismo tiempo —al estar en el espacio de la representación— para nombrar una especie superior —o mejor, *superada*— del concepto. Entendemos que el concepto es coartado por el principio de razón, que es una visión relacional del mundo. La Idea no es lo concebible, sino lo contemplado, la visión que atraviesa la maraña de las relaciones entre las cosas del mundo y observa lo que la cosa es en sí. La Idea por lo tanto no es objeto del conocimiento (individual: impuro), sino de la contemplación (de un sujeto puro del conocer). Por otro lado las Ideas son los ejemplares indispensables dentro del reino de lo prescindible: el límite de lo ilimitado: su regularidad fundamental y no su regularidad accesoria. El grado indispensable del individuo, es decir, del dispendio. «Las formas subordinadas a ésta[la idea] (cuya expresión universal es el principio de razón) son las que multiplican la Idea de individuos singulares y transitorios, cuyo número con respecto a la Idea es plenamente indiferente (*gleichgültig*)»¹⁷³. Formas limitadas e indispensables, frente a individuos ilimitados e indiferentes. ¿Cuántos individuos se necesitan para que una especie sobreviva? A Schopenhauer no le interesa la cifra, pues el arquetipo—especie es, de acuerdo a su exposición, eterno, es decir, invulnerable. La especie siempre tiene el número de ejemplares suficientes para sobrevivir: optimismo dentro del pesimismo, libre de la actual angustia ecologista que ve desaparecer la

¹⁷³MVR, §32, p. 265.

posibilidad misma del animal, la extinción de las especies. ¿Es algo el arquetipo sin la multiplicación?, aquello que es indiferente, la cifra de seres, no debería, opinamos, confundirse con el mismo carácter multiplicador. *La voluntad es aquello que se multiplica* —pues la potencia multiplicadora, es decir, reproductora, del mundo no reside en el mundo mismo— su fuerza es así de potente, como quiere Schopenhauer, por el rasgo de su regeneración en lo múltiple.

Schopenhauer resuelve de esta manera, con las Ideas, el paso entre dos mundos, el de la voluntad y el de la representación. El número debe ser indiferente en su esquema porque no importa cual de todos los seres sea examinado, siempre será un espécimen sin realidad trascendente. Este ser serial no deja de ser, para Schopenhauer un síntoma de la banalidad del mundo como representación. Lo múltiple es un espejismo; pero, de acuerdo con el mismo Schopenhauer un espejismo habitado por la vida. Tenemos entonces que la única realidad conferida al individuo en tanto individuo es precisamente esa, la del espejismo; la única realidad conferida al individuo en tanto expresión de la voluntad pasa por la contemplación de su ser único, de su forma inmutable, es decir, de su Idea.

§20. *La realidad de la Idea*

¿Las Ideas son *antes de las cosas*? No podemos entender ese *antes* en un sentido cronológico, por lo tanto relativo al conocimiento individual. Las Ideas no están antes de las cosas. Las cosas están en la representación, es decir, en el mundo representado y no en el mundo como voluntad: el mundo como voluntad no es «cosas». La representación es *para* alguien, tal y como escribe al principio de *El mundo* Schopenhauer: «El mundo es mi representación»¹⁷⁴, el mundo es visto como cosas cuando es relativo a la representación y la representación es *de* alguien. La representación, nos dice Schopenhauer en el libro tercero de *El mundo*, es de la objetivación de voluntad, es decir, lo que se representa es la voluntad en su ser objeto.

La representación es *de* la voluntad objetivada. Habría dos tipos de *representarse* esta objetivación, una representación *adecuada o directa* y otra

¹⁷⁴ MVR, §1, p. 85. «Die Welt ist meine Vorstellung».

inadecuada o indirecta. La indirecta es referida al principio de razón, la representación de las relaciones pero no de la esencia de las cosas, dicho de otra forma, la realidad vista en fragmentos, es decir, en el *tiempo*¹⁷⁵; el concepto estaría destinado entonces a la medida de la realidad en movimiento, es decir, de la realidad en imagen. Bajo el régimen del tiempo sólo se pueden estudiar entonces las relaciones entre los fragmentos y no su ser unitario. El tiempo es nada más la forma en que aparecen, *por separado* las contradicciones de la cosa «todo ser en el tiempo es a la vez un no-ser, pues el tiempo sólo es justamente aquello por lo cual ciertas determinaciones opuestas pueden corresponder a la misma cosa; de ahí que cada fenómeno en el tiempo sea y no sea»¹⁷⁶. Podríamos caracterizar como un *conocimiento no resuelto de la contradicción* a este capítulo indirecto de la representación.

La visión directa es la representación eidética: las Ideas son la visión inmediata de la objetivación de la voluntad. La Idea guarda la forma general de la representación, la de «ser objeto para un sujeto»¹⁷⁷; pero desligada del tiempo (y así desligada del espacio y de la causalidad), las Ideas son la representación de la objetivación en un estado puro, y por lo tanto purifican al sujeto de sus ligazones con el tiempo, el espacio y la causalidad. A la representación pura se corresponde también un sujeto puro: «lo prendado en esta intuición [de las Idea] no es ya el individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición, sino un *puro sujeto del conocer*, avolitivo, indolente e intemporal»¹⁷⁸. *Avolitivo*: libre de la voluntad. *Indolente*: liberado del dolor, por lo tanto de la sensibilidad, pero también libre de la discordancia entre la voluntad y el medio. *Intemporal*: desatado del tiempo, puede observar desde fuera del tiempo al mundo. Contempla entonces el sujeto representaciones puras, es el mismo un sujeto puro. Al contrario de lo que quiere Kant, para Schopenhauer la percepción no queda vacía fuera de las ligaduras del principio de razón, ahora se percibe lo que los objetos *siguen siendo*

¹⁷⁵ Ídem, §32, p. 266. El tiempo no es algo en sí mismo, entonces, sino, de acuerdo con Platón, una visión «El tiempo sólo es la visión parcial y fragmentaria que un ser individual tiene de las Ideas, las cuales fuera del tiempo son *eternas*; por eso dice Platón que el tiempo es la imagen en movimiento de la eternidad» [*Timeo*, 37d]. Que el tiempo sea imagen significa aquí que sea una *visión*. La visión de la eternidad bajo la representación, la eternidad bajo la ilusión del antes y el después. Los fragmentos (el mundo) son el resultado de una visión y no de su ser real.

¹⁷⁶ Ídem, §33, p. 267.

¹⁷⁷ Ídem, §32, p. 265.

¹⁷⁸ MVR, §34, p. 269. Dice el texto alemán «denn das Individuum hat sich eben in solche Anschauung verloren: sondern er ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses *Subjekt der Erkenntniß*.»

sin los accesorios temporales. Surge una potencia superior de la percepción y se observa una la esencia, lo real en su pureza: su realidad no local, no temporal, no causal.

La Idea es contemplativa: la representación más íntima con el ser real del mundo; por lo tanto, la menos determinada por el tiempo, digamos la voluntad vista en sus fragmentos primarios, elementales. La Idea es lo que se *conoce* de las cosas luego que se despeja esa imagen del tiempo, luego que ya no se ven como múltiples y pasajeras, sino en su realidad unitaria. Pero Schopenhauer se refiere a la Idea no sólo en su ser para un sujeto, sino además en su ser ellas mismas; dice Schopenhauer que cuando se desprenden sujeto y objeto de la red del sentido representativo: «entonces lo que se conoce ya no es la cosa singular como tal, sino la *Idea*, la forma eterna, la objetivación inmediata de la voluntad».¹⁷⁹

Lo que es percibido en la contemplación es el eterno retorno de las cosas: su iteración infinita; pero esta visión es sólo un escorzo cuantitativo, la doctrina exotérica de la repetición. La contemplación de la Idea reserva al sujeto puro del conocimiento la no desaparición de la cosa, pues ella es un objetivarse eterno: sólo considerada en su multiplicación, en su copia, la cosa retorna eternamente. Desde el punto de vista de la eternidad, la multiplicidad es la imagen del objeto en el tiempo.

§21. *La Idea contemplada*

Las Ideas son contempladas, decíamos, no por la razón, sino por ese conocimiento sin conceptos, sin tiempo ni espacio de la intuición, la visión con la que el genio estético, y ya no científico, se entiende con la voluntad. La contemplación de los arquetipos es una especie de objetividad superior. La contemplación es posible por un sobrepasamiento del objeto entendido como relación, cuando no se «considera ya el *dónde*, el *cuándo*, el *por qué* y el *para qué* de las cosas, sino única y exclusivamente el *qué*»¹⁸⁰. Las cosas en sí mismas no tienen que ver con cuestiones tales como el tiempo y espacio, ni con las modulaciones causales. Lo que las cosas son difiere de lo racional–subjetivo, su objetividad adecuada es *aconceptual*.

¹⁷⁹ *Ibidem*: «sodern es ist die *Idee*, die ewige Form, die unmittelbare Objektität des Willens».

¹⁸⁰ MVR, §34, p. 268.

La Idea se corresponde entonces con una visión de lo que los objetos son más allá del principio de razón: tendemos a buscar con un solo ojo la naturaleza de las cosas: con el ojo de las relaciones. Dicha observación, la de las relaciones, es pretendidamente una afinación reflexiva de la observación desde la voluntad— el conocimiento es siervo de la voluntad tanto como el saber empírico: el hombre es por lo tanto voluntad *autocontemplada*. Pero la *autocontemplación* filosófica, aquella que se ejecuta con el concepto, no puede sino ser sierva de la voluntad y ve son sus gafas, sin poder percatarse del grosor del cristal. El conocimiento responde a la voluntad de vivir, tal y como lo hace la religión y la ciencia: el interés (vital) gobierna la reflexión. Un solo un conocimiento desinteresado puede ser eidético, sólo un conocimiento emancipado de las relaciones del mundo fenoménico y del apetito trascendente; sólo la contemplación estética.

El sentido del desinterés no responde ya a la definición kantiana de desinterés respecto de la utilidad práctica; se trata de un desinterés ampliado, de una *emancipación* del régimen de la necesidad: es decir, de la voluntad, y del mundo representativo. La contemplación estética surge en medio de un desinterés espiritual por el pensamiento abstracto, por la propia voluntad y por el carácter utilitario de los objetos vistos desde la relación.¹⁸¹ Se desprende entonces que el sujeto de la contemplación estética deviene un sujeto especial: un no-sujeto del mundo relacionado, es decir del mundo en su fenómeno; pero tampoco será un sujeto del mundo en su esencia; es por lo tanto un sujeto *avolitvo* o *abúlico*. No puede ser ya un sujeto preocupado por la preservación de la especie ni de la propia; un «sujeto puro» según Schopenhauer, un sujeto que, como veremos más adelante, pueda observar un no-yo profundo que lo constituye, un no-yo eterno que lo funda: la voluntad. Este sujeto observaría el fondo doloroso del mundo, su *eros* y *eris*, pero ya no desde el *eros* y la *eris*, ya no desde el régimen del deseo-necesidad; ya no desde el dolor, se trataría de un sujeto *indolente* en un sentido ontológico: el contemplador abandona, aunque sea pasajera, el dolor, que debemos entender como un punto de vista, el punto de vista de lo separado, de lo temporal. Por eso para Schopenhauer la contemplación significa el paso del individuo al sujeto puro del conocimiento.

¹⁸¹ Vid. Rosset, C., *L'esthétique de Schopenhauer*, p. 162.

La conciencia individual *se pierde* en el objeto, ese extravío es la *intuición* que significa el encuentro con un objeto pero no desde las determinaciones de la individualidad —desde el interés vital y sus ramificaciones—: el contemplador no es una conciencia individual: la *intuición* a la que se refiere Schopenhauer es luego una forma de emancipación del yo, un desistimiento dirigido al yo¹⁸². Una conciencia sin yo, una experiencia en la que la conciencia es ocupada enteramente por el objeto contemplado, tal manera, que es el pasaje de un sujeto no condicionado más que por la visión eidética del objeto. El objeto y el sujeto se ubican en más allá de las condiciones del mundo fenoménico y aparecen bajo el régimen de *la más pura representación*: el objeto aparece bajo su forma eterna: (*die ewige Form*), es decir, como Idea, como objetivación inmediata (*unmittelbare Objektivität*) de la voluntad. Sujeto y objeto están en el punto en la voluntad formula su petición, su apetito, su repetición de objeto: en la eternidad. En este momento, ya sin ser un yo, el sujeto alcanza la eternidad del objeto y la suya propia, pues en la intuición se han fundido ambos. Todo lo que sucede en la contemplación lo es en un grado eterno; por eso Schopenhauer cita a Spinoza (*Ética, V, prop. 31*): «el espíritu es eterno, en la medida en que capta las cosas bajo el punto de vista de la eternidad».¹⁸³

El punto de vista de la eternidad es el de la revelación poética de la continuidad entre todas las cosas del mundo, todas ellas movidas por la voluntad. El punto de vista de la eternidad es una contemplación, es la contemplación del genio, del artista, del poeta, pero no parece una experiencia estética, cuando menos en el sentido tradicional del término: no se llega a ella por los sentidos, no se trata de una experiencia sensorial, no se trata de la visión física sino de la apertura de la conciencia, que a tenido que verlo todo hasta este momento a través del velo del yo.

¹⁸² MVR, §34, p. 269 «uno se pierde [*verliert*] en esos objetos íntegramente, esto es, se olvida de su individuo, de su voluntad y sólo sigue subsistiendo como puro sujeto [*reines Subjekt*], como nítido espejo de objeto; así es como si el objeto estuviese ahí solo, sin alguien que lo perciba y, por lo tanto, no se puede seguir disociando al que intuye [*Anschauenden*] de la intuición [*Anschauung*], sino que ambos devienen uno, en tanto que toda la conciencia [*Bewußtseyn*] se ve ocupada y colmada por una única imagen intuitiva».

¹⁸³ MVR, §34, p. 269.

§22. *La contemplación como excedente de fuerza*

¿Pero cómo es posible el paso de la visión del individuo a la visión del contemplador puro? La intuición: la ocasión en que se desata la conciencia de su subjetividad individual y la intuición está modulada artísticamente para Schopenhauer: «el arte saca de la corriente que arrastra el curso del mundo al objeto de su contemplación, aislándolo ante sí, y ese objeto singular, que en esa corriente era un elemento tan insignificante como fugaz, se torna para el arte un representante del todo, un equivalente, un equivalente de la infinitud que puebla el espacio y el tiempo; el arte se detiene ante este objeto singular: se para la rueda del tiempo y desaparecen las relaciones; sólo lo esencial, la idea, constituye su objeto»¹⁸⁴. La posibilidad de conocer el qué del mundo no es filosófica, como Schopenhauer adelanta cuando advierte que en la contemplación debe abandonarse el pensamiento abstracto, ese que observa lo que pasa en todo tiempo según las leyes de las relaciones. La contemplación no se abstrae del objeto singular, como acabamos de citar, la contemplación es la abstracción *en* el objeto. El pensamiento abstracto reúne lo plural en lo general, pero siempre bajo el régimen de la causa y de la relación, lo que persiste en el tiempo, pero no lo que está más allá del tiempo, según Schopenhauer. La contemplación está fuera de filosofía y en general, fuera de la ciencia: «Por eso podemos caracterizar al arte como *la contemplación de las cosas independientemente del principio de razón*»,¹⁸⁵ Schopenhauer encuentra que esta visión que suspende las relaciones, es la del artista, es más, es la única que vale en el arte y que, curiosamente, es «la propia de Platón»,¹⁸⁶ aún cuando Platón se haya expresado en distintos momentos de una manera despectiva respecto al arte.

La objetividad superior surge entonces de la intuición que Schopenhauer encuentra en el genio. *La intuición es producto de una «fuerza cognoscitiva» superior a la del individuo*. Se trata de un excedente de potencia en el conocer, una amplitud de miras impropia del sujeto común. Se trata de un excedente de fuerza —pensemos aquí en el argumento el origen de lo trágico según Nietzsche, que lo considera igualmente

¹⁸⁴ MVR, §36, p. 276.

¹⁸⁵ MVR, §36, p. 276.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

producto de un excedente de fuerza¹⁸⁷. Para Schopenhauer el superávit de fuerza consiste en el vigor que va más allá de la autoconservación, va más allá del individuo, propicia que el individuo se considere a sí mismo y al mundo más allá de la tiranía del deseo, proyectada sobre la persistencia en el sí mismo individual: «una cuota de fuerza cognoscitiva [*Erkenntnisßkraft*] que supera con mucho la requerida para servir a una voluntad individual; este superávit [*Ueberschuß*] de conocimiento, convertido ahora en el sujeto libre de la volición, se vuelve un nítido espejo de la esencia del mundo»¹⁸⁸. Entonces el genio tiene un exceso de fuerza (en este caso cognoscitiva) que debe proceder, según el sistema schopenhaueriano, de la misma voluntad: se trata en este caso de una *cuota* de voluntad libre, no sujeta por la necesidad de sobrevivir, no sujeta por el principio de conservación individual ni colectivo. Una fuerza que se *desagrega* de la voluntad, debemos colegir. Se trata entonces de un querer más allá del sí mismo y más allá de la solidaridad con la especie. Un querer que no reafirma un yo individual o plural, sino que lo suspende. Se trata de un «querer» *desinteresado, indolente, abúlico*; un querer libre del querer.

El exceso de fuerza cognoscitiva se expresa en la fantasía: componente esencial de la genialidad, es ella la que permite dar el salto de lo particular a la idea, de lo pasajero a lo eterno. La fantasía permite dirigir la intuición del objeto concreto a la visión inmediata de la objetivación de la voluntad; la fantasía amplía el horizonte, amplía la visión hacia lo que no se ve sino desde la eternidad: conduce al espíritu más allá del yo, más allá del dolor, más allá del tiempo: por la fantasía es como se puede llegar a la

¹⁸⁷ Nietzsche, «Ensayo de autocrítica» en *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1995, p. 30. Nietzsche se pregunta qué impulso condujo a los griegos a dar imagen a las cosas terribles y enigmáticas de la existencia, es decir, de dónde proviene la tragedia: «¿Acaso del *placer* [*Lust*], de la fuerza [*Kraft*], de una salud desbordante, de una plenitud demasiado grande? ¿Y qué significado tiene entonces, hecha la pregunta fisiológicamente, aquella demencia de que surgió tanto el arte trágico como el cómico, la demencia dionisiaca? (...) ¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad *de* lo trágico y fueron pesimistas?, ¿qué fue justo la demencia, para emplear una frase de Platón, lo que trajo las *máximas* bendiciones sobre la Hélade?, ¿y que por otro lado, y a la inversa, fue precisamente en los tiempos de disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logización del mundo, es decir, ala vez «más joviales y más científicos?» Nietzsche, todavía en su «Ensayo de autocrítica» (1886, quince años después de la aparición de *El nacimiento*) recupera esta clave sobre la fortaleza y la debilidad. El par debilidad / logización y artista/ fortaleza persiste, claro, ya con las divergencias que introduce el pensamiento trágico, en el que la fortaleza combina la contemplación de las cosas horribles no con la *resignación* sino con la *afirmación*.

¹⁸⁸ MVR §35, pp. 276–277.

realidad esencial del mundo. La fantasía recompone el decaído ser de los objetos individuales, que en el tiempo no pueden sino ofrecer una realidad demediada —la fantasía permite ver lo que podría ser si un objeto cualquiera tuviera el esplendor de la eternidad, o mejor: permite observar en él un esplendor ajeno a los ojos del individuo. La fantasía por sí misma no conduce al genio pues al ponerse al servicio del egoísmo y de los apetitos no es ya un exceso de fuerza cognoscitiva, es nada más una expresión de la voluntad bajo el principio de individuación. La fantasía sin intuición es nada más desvarío; la intuición sin fantasía se pierde en los objetos concretos, es decir, relacionados.

La fantasía reconstruye la Idea a partir de sus fragmentos —los casos particulares—, por la fantasía se pasa de lo defectuoso—temporal a lo perfecto—atemporal: «la fantasía [*Phantasie*] amplía los horizontes del genio por encima de los objetos que se ofrecen en la realidad a su persona y ello tanto conforme a la calidad como a la cantidad. Por eso una fantasía inusualmente vigorosa suele ser concomitante a la genialidad e incluso supone una condición suya.»¹⁸⁹

*

Que la fantasía y la intuición surjan con el exceso de fuerza lleva a pensar en primera instancia en el punto de vista de la carencia, que de la lectura de Schopenhauer se entiende como norma de la voluntad. Las excepciones, el derroche de fuerza, el exceso del querer no alimentan *simétricamente* el exceso del dolor, y aquí se rompe tácitamente con las nobles verdades del Buda. Si el deseo es la fuente del sufrimiento, el sufrimiento queda empequeñecido ante la potencia, la fuerza deseante: la redención del deseo, redención respecto de los intereses de un yo, conduce al deseo hacia el mayor goce de todos, hacia el arte.

Queda también por pensarse si esa excepción no podría trasladarse a la regla, si la voluntad no es ella misma sobreabundancia de fuerza, más allá del principio de autoconservación: siempre querer de más, querer eterno y desbordante, no tendiente a la preservación. voluntad–Shiva, voluntad–Dioniso.

¹⁸⁹ Ídem, p. 277.

§23. *Idea y caso particular*

En el mundo de la voluntad y la representación las Ideas son las apariencias menos afectadas por el hechizo de la ilusión, ahí donde el hechizo mismo se muestra. Para Platón las Ideas son objeto de la reminiscencia, para Schopenhauer son percibidos por medio de la contemplación estética.

Schopenhauer adjudica un nuevo sentido al arquetipo platónico, esa idea-molde de los existentes. Ya no se trata exactamente de una forma trascendental que subsiste por sí misma *separada* del mundo, sino de la objetivación captada inmediatamente; la Idea es congénita al mundo y está en el mundo como representación en estado germinal, no atrofiada por los atributos del tiempo. La contemplación de la idea es todavía la contemplación del mundo en tanto se muestra como pura representación: el mundo es ese objeto de objetos creado de momento a momento, *eternamente* por la voluntad: el mundo es la voluntad vuelta objeto y la voluntad sólo existe en tanto toma objeto, pero la voluntad no se abstiene, no es un criterio, no es un sujeto, la voluntad es el eterno tomar objeto del querer; por ello, las Ideas son siempre y nunca devienen, son *paradeigamata* que representan las formas y propiedades inmutables. Son las Ideas especies (*Species*), formas y propiedades primitivas e inmutables de los seres, y fuerzas universales (*allgemeinen Kräfte*): Ideas que se presentan en la representación del hombre común en lo innumerable, en la contemplación aparecen como modelo (*Vorbild*) de objetos sinnúmero.¹⁹⁰

En esta nueva versión, la Idea platónica tiene aparentemente un doble sentido. Por un lado, la Idea es la manera en que la voluntad se objetiva, es el *modus operandi* de la voluntad. Por otra parte, la Idea designa las especies en que se objetiva la voluntad: el querer es repetitivo, pide otra vez lo mismo, es productor y reproductor de seres —al ser el tiempo infinito toda producción es ya reproducción—, como en las fuerzas, todo se da por parejas y esas parejas tienden a la disgregación y al reencuentro —son un juego de *eros* y *eris*.

La visión de la Idea ya no consiste en la reminiscencia (ese místico recuerdo de un alma-yoica); ahora resulta de contemplar a los individuos libres de las determinaciones

¹⁹⁰ MVR, §30, p. 259.

del espacio y el tiempo, fuera del principio de causalidad. No se trata de un alma que contempla lo que ya ha sido, sino de una voluntad objetivada (pues toda voluntad es objetivada) y refleja (es decir un sujeto del conocer) que observa inmediatamente la objetivación adecuada de la voluntad. De alguna manera, como lo expresa Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, es una voluntad que se observa a sí misma en lo que ha sido siempre.¹⁹¹ Sólo que voluntad ya no sometida a la carencia, a la necesidad, a la concupiscencia, lo que para Schopenhauer no es ya voluntad, sino pureza del conocer; conocimiento puro, emancipado de su servidumbre a la voluntad.

Los objetos individuales están entonces bajo el régimen de la copia, de lo copioso, de la multiplicidad. Son repeticiones sin fundamento racional, como no tiene fundamento racional del mundo. Podríamos entender la Ideas, como el efecto —y no la causa— de repetición, es decir, como apunta Rosset, como ley contemplada de las repeticiones eternas. «El arte escapa a la repetición», pues es no sólo su contemplación neutra de actividad repetitiva de la voluntad, sino una contemplación comprensiva, es decir, una «interpretación» de la repetición.¹⁹²

Por otra parte, nos resistimos a la interpretación de que Rosset sostiene respecto de la contemplación como «reminiscencia»: «el arte es reminiscencia [*réminiscence*] (pero en un sentido muy diferente del sentido platónico: reminiscencia oscura de eso que fue, antes de todo tiempo, el origen de las repeticiones)».¹⁹³ Desde luego que para Schopenhauer el tiempo es un elemento de la representación: la voluntad no es propiamente, como lo quiere ver Rosset —en una lectura diacrónica de *El mundo como voluntad y representación*—, un *antes* de la repetición, ni podría existir un *antes* de la voluntad. Como veremos más adelante, en su teoría de la indestructibilidad

¹⁹¹ Nietzsche tiene una postura diversa respecto al arte en *El nacimiento de la Tragedia* (NT), donde afirma que el arte no es una emancipación del instinto, como quiere Schopenhauer. En el arte el instinto únicamente se separa del individuo para reunirse con el «artista primordial» es decir, con la voluntad. Como es bien sabido, para Nietzsche existe un par de instintos artísticos en la naturaleza, el apolíneo y el dionisiaco, en tales instintos, la voluntad, que es el único artista, se contempla a sí misma; de esta manera resuelve Nietzsche la anulación del sujeto en la contemplación estética según propone Schopenhauer. Ya nada queda, es como si el sujeto no estuviera frente al objeto, afirma Schopenhauer, pero esa nada que queda es lo que precisamente está por todas partes: lo único que queda, siempre, es la voluntad: afirma Nietzsche: «El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial [*Urkünstler*] del mundo». NT, §5, p. 66.

¹⁹² Vid. Rosset, C., *L'esthétique de Schopenhauer*, p. 148.

¹⁹³ Ídem, p. 149.

Schopenhauer detalla ese fuera del tiempo en que consiste la voluntad: que no es ni un antes ni un después, sino un eterno ahora. La repetición existe, propiamente, sólo en el régimen de la representación. Desde el punto de vista de la eternidad, sólo existe una formulación sin número del querer. El eterno retorno existe bajo la formula cuantitativa de la repetición sólo exotéricamente, es decir bajo el régimen de la representación y su partición temporal, en tanto regreso de algo que había sido: bajo el signo de la eternidad todo es en su novedad perenne.

Debemos concordar, sin embargo, con Rosset cuando defiende que según Schopenhauer «el arte debe evocar [*évoquer*] la eternidad mediante el tiempo (es decir, pasar del instante a la eternidad).»¹⁹⁴ En este sentido, la contemplación estética es el *instante* en sentido agustiniano: el encuentro de la eternidad con el tiempo es el momento del arte, pero ese instante artístico precisa del tiempo de manera propedéutica, el genio se desprende del tiempo a partir del objeto temporal, pero ahora observa el tiempo de manera traslucida, a través de lo pasajero e individual observa lo perenne y único, la repetición es entonces, como el tiempo, una ilusión; la ilusión consiste, aún contra lo que a veces afirma Schopenhauer (y que corrige en su doctrina de la indestructibilidad) en el desgaste, parece que el cansancio, la atrofia y la desaparición está en el ojo del tiempo, pero no en el de la eternidad.

*

* *

En la representación más pura, entre los objetos y la voluntad está la Idea, en el ámbito de la «representación en general», el simple «ser objeto para un objeto».¹⁹⁵ Los arquetipos serían entonces formas —objetivaciones— adecuadas con la voluntad, pero incompatibles con el principio de razón, mientras que aquello que es compatible con tal principio, la cosa singular, es inadecuado, en tanto *representación*, con la cosa en sí: la voluntad.

A la Idea platónica se puede arribar por medio del saber que implica un recuerdo trascendental: la reminiscencia. Una razón conmemorativa. Se trata de un individuo-

¹⁹⁴ Ídem, p. 175.

¹⁹⁵ MVR, §32, p. 265.

alma que recuerda una visión remota y esplendente; en la odisea de trasmigración encuentra Platón la fuente misma del recuerdo y el olvido. La reminiscencia es el reconocimiento de una eternidad que en secreto pertenece a las almas; pero no al mundo. La filosofía trata de provocar racionalmente lo que la belleza, por ejemplo, provoca *irracionalmente*: el reconocimiento de las formas eternas. A esta segunda vía enunciada en *Fedro* parece inscribirse Schopenhauer, puesto que el tránsito entre el conocimiento ordinario y el de las formas inmutables exige la abdicación del sujeto a aquello que conforma su subjetividad. Observación fuera de las determinaciones locativas y temporales en las que la intuición anega la subjetividad.

El sujeto que *contempla* ve a las cosas no como objetos de relaciones, por lo mismo, las evalúa fuera del régimen del interés; pero también comprendería aquello que permanece —las Ideas— lo que está eternamente en cada cosa y de lo cual cada cosa es una *imagen móvil*. Entonces, bajo el punto de vista de la eternidad, cobrará un nuevo sentido la historia universal, lo novedoso—pasajero se desvanece y sólo queda ante los ojos de tal sujeto desvanecido, el genio, la cantinela eterna de las Ideas. En un segundo momento Schopenhauer parece cambiar la perspectiva, desde el arte, pero en un grado *musical*, el punto de vista de la eternidad habla de un esplendor del mundo en su estado naciente, como veremos un poco más adelante.

§24. *El genio observa la ilusión del saber*

Para Schopenhauer el conocimiento intelectual es un siervo de la voluntad, está impedido para comprender autónomamente el mundo. El intelecto sigue la regla del todo, pues todo está gobernado por la voluntad, todo es objetivación de su ciego ímpetu. Ello implica que el conocimiento responda, en último caso, a la voluntad de vivir. El conocimiento es un accesorio del individuo: el individuo no quiere *en el fondo* conocer, sino sobrevivir y hacer sobrevivir a la especie. Buscando el conocimiento el individuo busca una forma de ponerse a la intemperie de las fuerzas que lo amenazan y gobernarlas.

A tal conocimiento —de las relaciones— no le es dado conocer a su amo. Parece que el aparato intelectual es impar con el promiscuo flujo de las cosas, en primer lugar porque el flujo es, desde este punto de vista, irreal, es solamente representacional: pues las cosas que se dan en el tiempo sólo se dan así para mostrarnos el despliegue de su contradicción; en segundo lugar, porque aún cuando se puede reducir a relaciones el conocimiento de lo real, lo real no consiste para Schopenhauer en relaciones, cuando menos en relaciones de la representación: lo único pertinente desde el régimen de la representación es intentar la aproximación a los objetos no en su devenir múltiple, sino aproximarse a los modelos de toda representación, lo que implica una suspensión del intelecto, suspensión que conlleva además la abdicación del pensamiento relacional.

La contemplación estética conduce entonces al conocimiento puro, lleva al conocimiento pero no por medio del conocimiento, sino de la intuición del genio. Desde otro punto de vista, el conocimiento de las relaciones tiene una verdad relativa, que para Schopenhauer es en el fondo —como hemos dicho— ilusoria. Pero anotemos un dato más: el conocimiento racional: es decir, el conceptual se ubicaría, según nuestra lectura, entre dos irracionalidades, una, la representación de la repetición en lo múltiple, la representación común; otra, la repetición pura, la de lo mismo: la formulación eterna, el tomar la misma forma del apetito; un catálogo mínimo e innumerable de formas eternas. Sobre la primera la ciencia intenta tejer la red de inteligibilidad por las causas, el espacio y el tiempo —formas ya secundarias de la representación— es decir, urdir el complicado y superficial saber del concepto: constituyendo el rango de *lo racional*. La segunda modalidad de representarse la re-petición no se corresponde sino con un régimen inusual de la representación, representación sin causa, sin espacio ni tiempo: la pura presencia de un sujeto ante un objeto, como dice Schopenhauer. Ante esta representación se desnuda todo el aparato del saber. «Si se nos permite sacar conclusiones a partir de una hipótesis imposible, de hecho nosotros dejaríamos de conocer cosas singulares, y tampoco llegaríamos a conocer acontecimientos, ni cambios, ni pluralidad alguna, sin sólo Ideas, sólo comprenderíamos la escala graduada de la objetivación de esa única voluntad, de la verdadera cosa en sí, en un puro e

inalterable conocimiento y, por consiguiente, nuestro mundo sería un *sempiterno ahora*.»¹⁹⁶

El artista observa el salto entre lo eterno y lo temporal, la forma en la que se da —al entendimiento— la *mundanización* de lo eterno. El genio contempla en la cosa particular la idea, naturaleza compartida por todos los fenómenos de una misma especie, la esencia del grado de objetivación de la voluntad, y el carácter precario, sometido al error, del caso particular, las sombras o ecos contingentes de las ideas. El genio artístico observa la incesante generación de lo sustancial en lo vacuo. Así sucede cuando el artista contempla los acontecimientos de la vida humana. Puede ubicar en la historia de la especie una serie de repeticiones que funcionan a la manera de arquetipo de lo humano: tipos en los que se encierra la idea del hombre y sus variantes, dadas por la combinación de propiedades permanentes. De hecho, la comprensión de tales momentos del sistema (voluntad, idea, fenómeno) permiten una lectura más cierta de la Historia, en la que ahora se contempla el desfile incesante de lo permanente; los tipos humanos encarnados por individuos contingentes. Para quien se ha iniciado en esta forma de comprensión «los acontecimientos del orbe sólo tienen significado en tanto que son las letras a partir de las cuales cabe leer la idea del hombre, mas no poseen significado en y por sí»¹⁹⁷. El teatro es entonces la metáfora de la que se vale para anticipar la doctrina de la palingenesia, de una repetición sin reencarnación de los caracteres humanos, caracteres cuya multiplicación linda con el infinito, pero que bajo una perspectiva eterna muestran sus constantes, su unidad en la infinita duración del tiempo. La comedia del arte deja ver la naturaleza del teatro del mundo:

Por último descubrirá (el iniciado en la doctrina) que en el mundo al igual que en los dramas de Gozzi, en todos los cuales aparecen siempre los mismos personajes con similar propósito e idéntico destino, los motivos y los acontecimientos son distintos en cada pieza teatral, pero el espíritu de los acontecimientos es el mismo: los personajes de una pieza teatral nada saben

¹⁹⁶ Ídem, pp. 265–266. Más adelante, en el §33 del mismo libro, reformula el argumento, p. 146: «De ahí que este conocimiento siervo de la voluntad no conozca de los objetos realmente más que sus relaciones, es decir, que sólo conozca de los objetos en cuanto se dan en un tiempo y lugar determinados bajo ciertas circunstancias, en cuanto son productos de causas y a su vez producen efectos; en una palabra, como cosas particulares: si suprimimos estas relaciones, desaparecen también los objetos, porque el entendimiento no reconoce otra cosa en ellos».

¹⁹⁷ Ídem, §35, p. 273.

de lo que ha sucedido previamente en otra, en la que sin embargo ellos mismos actuaron; de ahí que, conforme a todas las experiencias de las piezas previas, Pantalón no es más hábil o más generoso, Tartaglia no es más escrupuloso, así como tampoco Brighella más valiente, ni Colombina más honesta.¹⁹⁸

Tales personajes no pueden ser conscientes de quiénes fueron ni pueden acumular experiencia porque no son individuos esenciales, no se trata sino de roles reencarnados repetitivamente, sometidos a diferentes circunstancias, en las que en secreto se mueve una misma fuerza y unas cuantas objetivaciones. Así el individuo sólo en apariencia lleva una vida propia y particular; pero no hace sino seguir el dictado de la voluntad de acuerdo a una de sus modulaciones *ideales*. La eternidad retorna en el individuo, en cada individuo. Debemos suponer que dentro del esquema de la voluntad no existe una razón de fondo para la actualización de tales o cuales caracteres humanos, puesto que el *conocimiento* de intuitivo no se corresponde con una comprensión causal, al porqué (*Warum*), sino con el entendimiento de *qué* (*Was*)¹⁹⁹ de las cosas. En la misma repetición, y no de otra manera, emergen y se constatan las variaciones que sobre un mismo tema interpreta una potencia sorda y absoluta.

El genio contempla el mundo como recurrencia eterna de lo mismo. Los individuos se pierdan, los caracteres perduran. La objetivación más perfecta, la idea, retorna siempre bajo el rostro de la imperfección; y es que la cosa particular es imperfecta porque en ella se da de una manera pasajera la objetivación; pero la fuente de la individuación es la eternidad y en ella todo se reproduce *ad náuseam*. Así que para la eternidad no hay cosa alguna que se pierda, puesto que su carácter inagotable no está hecho a la medida de lo finito. Un individuo no agota a la eternidad, así que ningún individuo se *pierde* realmente puesto que nunca se ha convertido en una ganancia atesorable; el derroche y la repetición es, a un tiempo, el signo de lo inagotable y de lo indiferente. La voluntad es un venero infatigable de seres. Bajo las perspectiva del genio, lo accesorio pertenece al ámbito de lo regenerable: «El fuente de la que manan los individuos y sus fuerzas es inagotable e infinita como el tiempo y el espacio (...) Ninguna medida finita puede agotar esa fuente infinita; de ahí que cada acontecimiento

¹⁹⁸ Ídem, p. 274.

¹⁹⁹ *Vid.* ídem, §34, p. 268.

u obra ahogado en su germen siempre le queda para repetirse una infinita eternidad sin menoscabo alguno. En este mundo del fenómeno no son posibles ninguna pérdida ni ganancias verdadera.»²⁰⁰

De esta manera se debería admitir, según Schopenhauer, que todo es contingente — incluidas, contra Schopenhauer, las formas perennes—; sólo una cosa es en sí: la voluntad. Las ideas, aunque son objetivaciones permanentes, están sobredeterminadas irracionalmente. A una disyuntiva sustancial se puede reducir el ejército de sus objetivaciones: la afirmación o negación de la *Wille*. Una observación es todavía aquí pertinente, aún para negar lo que hemos afirmado al comienzo del párrafo: el individuo lleva en sí, de alguna manera, la eternidad. Una teoría de la indestructibilidad, a la que Schopenhauer volverá en *Parerga y paralipomena*, se anticipa ya desde el *Mundo*. En cada individuo habita aquello que no puede destruirse, la voluntad, que no sufre pérdidas. La potencia de vida vibra por igual, de manera ubicua, en cada cosa.

Sin embargo, al considerar la inconmensurabilidad del mundo, lo más importante para mí es que la esencia en sí, cuya manifestación es el mundo —sea lo que fuere dicha esencia—, no puede tener su auténtica mismidad de tal suerte distendida y desmembrada en el espacio ilimitado, sino que esta extensión infinita pertenece por entero únicamente a su fenómeno, mientras que por el contrario la esencia misma está presente completa e indivisiblemente en cada cosa de la naturaleza, en cada ser vivo, justamente por eso no se pierde nada...²⁰¹

El arte ya no es simplemente una representación de lo bello, sino una forma de conocimiento que capta lo «inmóvil» o más bien, lo «inamovible», i.e. lo eterno, que habita en lo fugitivo: el conocimiento de las ideas. Lo bello es una forma de ver, no sólo es lo digno de verse, sino la mejor dignidad del ver: lo bello sucede cuando la percepción se vuelve clara.²⁰² He aquí donde el modelo platónico se pervierte. El arte es una forma de conocimiento «irrational», como se puede leer en *Fedro*, producto de una manía influida por la divinidad, es decir, por unos ojos que ven lo invisible: el ser de lo mutable. Cómo los especialistas han apuntado, Schopenhauer sigue para el arte la

²⁰⁰ Ídem, §35, p. 274.

²⁰¹ Ídem, §25, p. 218.

²⁰² Schopenhauer, *La lectura, los libros y otros ensayos*, p. 54: «Schon (bello) tiene relación sin duda con el inglés *to shew, to shew*, y sería, según esto, *shewy*, digno de verse, *what shews well*, lo que se muestra bien, lo que se hace bien; por lo tanto, lo perceptible que resalta con claridad».

doctrina de las ideas, pero no la estética de Platón. Mientras que para Platón los juicios estéticos pertenecen al ámbito de la *doxa*, para Schopenhauer cobran un sentido cognitivo superior al de la filosofía²⁰³.

De acuerdo con la doctrina de su maestro, Plotino se opone a la actividad mimética en cuanto hace proliferar la corrupción genética del tiempo, como si se tratase de producir sombras de sombras. Schopenhauer procede en sentido inverso, cuando se trata del verdadero arte, puede observarse el brillo de lo permanente en una copia que ya no representa un ejemplar empírico, sino *el espléndido ejemplo* de una serie. Es por el ejemplo que la serie cobra sentido, así, en la poesía, el ejemplo nombraría al género humano —supongamos, Edipo— por aquello invariable que en él se desvela, una modulación específica de la voluntad y el consiguiente dolor que padece un tipo de criaturas. El arte ve al hombre bajo el punto de vista de la eternidad y no desde el conocimiento al que aspira el filósofo. Aquello que supondría el enderezamiento del «pensamiento» estético según Platón —i.e. la causalidad— estropearía la profundidad de la contemplación artística.

*

Una consecuencia en el estatuto filosófico que resulta ya casi impertinente mencionar: la tarea del filósofo, a partir de Schopenhauer, consistiría en la transcripción de una experiencia que no tiene que ver con el concepto. Los conceptos serían elementos secundarios. Las Ideas son *disparés* del pensamiento, como la cosa en sí lo es de la razón. La filosofía desciende entonces un peldaño en la escalera del conocer: «La filosofía se limita a “traducir” tal manera ver las cosas a otro lenguaje, el lenguaje de los conceptos. Sólo por eso dice Schopenhauer de la filosofía que es algo intermedio entre arte y ciencia: la modalidad de la experiencia que le corresponde es estética, pero los conceptos que usa pertenecen a la ciencia; “plasma en conceptos” la verdad pero no la obtiene a través de ellos.»²⁰⁴

²⁰³ Vid. Gardiner, P., *Schopenhauer*. México: FCE, 1997, p. 307. respecto al conocimiento obtenido por los sentidos «Platón habla, en contraposición, del “verdadero conocimiento” que tiene como objeto el mundo de las Ideas eternas que son los inmutables arquetipos permanentes, las cosas de la experiencia ordinaria constituyen meras “sombras flotantes” de ellas».

²⁰⁴ Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza, 1998, p. 303.

§25. *Poética del eterno retorno*

Las ideas podrían caracterizarse en un mundo entendido como voluntad, como la objetivación directa, mientras los objetos empíricos constituirían una de carácter indirecto²⁰⁵. La naturaleza de las ideas es susceptible de *comprensión* por medio no de un método sino de un estado mental proporcionado por la esfera del arte. No se trata de un conocimiento independiente o *a priori*, sino posterior a la sensibilidad, compartimos la opinión de Gardiner: «Su posición es más bien (...) que el artista logra conciencia y comprensión de la Idea *en y a través* de los fenómenos individuales de la experiencia diaria»²⁰⁶. Platón señala en *Fedro* el camino desviado de las artes representativas, que, como la escritura, alejan del ser al lector/espectador; la pintura, por ejemplo, debería someterse a la reproducción fiel de un recuerdo: la escritura debería ser un recordatorio puntual para uso privado —las memorias de los ancianos, por ejemplo—, Schopenhauer nos invita a pensar que el arte induce a contemplar ya no los objetos empíricos que legitimarían la función del artista, sino precisamente aquella idea contenida en ellos²⁰⁷.

En la obra de arte, la literatura, por ejemplo, la Idea surge cuando algo particular e individual que es captado por el artista de tal modo que «resulta revelador de la existencia humana en general»²⁰⁸. La existencia humana no encuentra su exposición más íntima en el concepto, sino en la Idea, uno susceptible de análisis, la otra siempre elusiva, siempre con un resto indisponible a la razón. La Idea de Schopenhauer poco tiene que ver con ese *museo de ejemplares inmóviles*, se trata de manantiales inagotables de sentido. Manantiales para la experiencia humana en la que se refleja el

²⁰⁵ Gardiner, P., *op. cit.* pp. 307-308.

²⁰⁶ Íd. pp. 308-309.

²⁰⁷ El mismo Gardiner nos recuerda la relación que esta postura tiene con la defendida por las academias del siglo XVI, p. 311. La Academia Florentina, por ejemplo, en la que se defiende cierta dimensión filosófica de la actividad artística. Recordamos el caso de Marsilio Ficino o del mismo Leonardo. A propósito puede consultarse el trabajo clásico de Erwin Panofsky, *Idea*. Madrid: Cátedra, 1998.

²⁰⁸ Gardiner, P., *op. cit.*, p. 340.

carácter repetitivo de la existencia y de los individuos. Por medio del genio creativo se accede a la constitución íntima del mundo.

Del eterno retorno parece entonces más pertinente una poética que una doctrina.

§26. *La tragedia: viaje al canto del macho cabrío*

En el arte, a diferencia de al belleza natural, el sujeto trata de comunicar la Idea que le ha venido por la intuición. Las artes, cada una en su campo, observa una determinada objetivación de la voluntad, es decir, determinada modulación de la discordia entera que concomitante con el carácter insatisfecho del querer. La arquitectura, por ejemplo, comunica la objetivación de la voluntad en su nivel más elemental, es decir, comunica las fuerzas: gravedad, cohesión, solidez, dureza, y su contrapunto, la luz. La arquitectura revela una lucha eterna de fuerzas, una discordia perenne: «Incluso en estos profundos niveles de objetivación de la voluntad vemos ya revelarse su esencia en discordia [*Zwietracht*], pues la lucha entre gravedad y solidez es propiamente el único material estético del bello arte arquitectónico.»²⁰⁹ Cada una de las artes nos ofrece la ocasión de mirar desde el sosiego momentáneo el desasosiego eterno, la inagotable discordia que habita en cada cosa y permite su existencia. Cada una de las artes le revela al hombre que él mismo es el mundo, que él mismo es ese discordante deseo. La pintura no representa otra cosa que esa misma objetivación eterna por la que existe lo múltiple. Lo múltiple en su estado naciente; la diferencia con la arquitectura depende del grado de lo representado; no son ya las fuerzas sino objetivaciones superiores, cuerpos y organismos —de cualquier forma la representación no es mimesis de un objeto; en realidad lo que el artista busca es comunicar el grado mas puro de la representación: lo múltiple en su único origen; elevarse a la Idea a partir de un caso particular, llamar a una reflexión sobre la continuidad de la esencia de todas las cosas, el oriental «tú eres esto» que es un verdadero *leit motiv* de *El mundo como voluntad y representación*.²¹⁰

²⁰⁹ MVR, §43, p. 305.

²¹⁰ Véase por ejemplo el §34 de MVR, p. 271: «Quien se ha abismado y perdido en la intuición de la naturaleza hasta el punto de seguir existiendo tan sólo como puro sujeto cognoscente, se pecará de que justamente por ello él es en cuanto tal la condición, o sea, el portador, del mundo y de toda la existencia objetiva, porque ésta se presenta ahora como dependiente de la suya. Por tanto, incorporará dentro de sí a la naturaleza, de suerte que sólo la sentirá como un accidente de su ser. En este sentido dice Byron:

Las artes irán ascendiendo en objeto en tanto asciendan en las Ideas, es decir, en cuanto más se aproximen a la Idea de hombre; a la Idea donde la reflexión aparece. Lo más alto es lo más iluminado por la cognoscibilidad, el hombre observa más nítidamente en su propia Idea la objetividad de la voluntad. La belleza humana es más reconocible así por nosotros mismos: en la belleza humana el hombre reconoce mejor la perfección averiada por el tiempo, la perfección de una discordia, la perfección de un querer truncado: «Sólo por eso tenemos de hecho una anticipación de lo que la naturaleza (que asimismo es la voluntad que constituye nuestra esencia) se esfuerza por representar».²¹¹

*

La poesía pone entonces en la *alta* materialidad del lenguaje —en la que se ejerce la cognición conceptual— aquello que la naturaleza balbucea en cada caso particular. El problema de la poesía consiste en trabajar con elementos polares a la Idea: los conceptos; su problema es que debe valerse de aquellas partículas que conducen al entendimiento, por lo tanto, al fenómeno. Debe entonces la poesía desviar al concepto hacia la Idea. Las palabras sujetas al régimen del principio de razón ofrecen nada más que verdades particulares —locales y fechadas— la poesía debe conducir hacia un saber de lo general: al generalísimo qué de las cosas.

La visión artística, la contemplación, debe consistir en este caso en la identificación de lo trascendente, de aquello que conduce desde el caso particular o todos los

“¿Acaso no son las montañas, las olas y los cielos una parte/ de mí y de mi alma, al igual que yo de ellos” [*Childe Harold*, III, 75]. Ahora bien, quien sente esto ... cobrará conciencia de lo que dicen los *Upanisad* de los *Veda*: “yo soy todas estas criaturas en su totalidad, y no hay ningún otro ser fuera de mí”. Luego en el §44, p. 311: «Pero si tuviéramos que dar al espectador una explicación para reflexionar sobre su propia esencia en una sola palabra, lo mejor que podríamos utilizar para ello sería la fórmula sánscrita que aparece muy a menudo en los libros sagrados hindúes y a la que se llama *Mahavakya*, esto es, la gran palabra: *Tat twan asi*, que quiere decir: “Tú eres esto”». «Tú eres esto», frase en la que se expresa la diferencia entre la doctrina de las Ideas de Schopenhauer y la de Platón. Lo advierte el mismo Schopenhauer en el §41 de MVR, p. 303: «Éste [Platón] enseña que el objeto que se proponen las bellas artes, el modelo de la pintura y la poesía, no sería la idea, sino la cosa singular (*República*, X, 288). El análisis que nosotros hemos hecho hasta el momento afirma justamente lo contrario, y la opinión de Platón no ha de confundirnos, porque la fuente del mismo es uno de los mayores defectos de ese gran hombre, a saber, su menosprecio y rechazo del arte, particularmente de la poesía; su falso juicio sobre ésta queda inmediatamente acreditado».

²¹¹ MVR §45, p. 313.

existentes de una clase; de entre lo particular, el poeta «escoge a propósito los caracteres significativos en situaciones significativas»²¹². El trabajo de selección debería ofrecer, por medio del *trabajo* del poeta, la representación de la Idea de la humanidad;²¹³ es decir, ofrecer el espectáculo de la objetivación adecuada del hombre que, en este y en los anteriores casos se hace consistir en una *in-adecuación raigal*, en una esencia rota, una íntima dislocación que no proviene del individuo, que no proviene de la objetivación, una insatisfacción congénita con lo que no ha nacido, con la eternidad.

¿Cómo es posible que el poeta pueda observar y mostrar tal esencia?; porque tiene, dice Schopenhauer «las manos libres»,²¹⁴ mientras que el hombre que actúa bajo el principio de razón las tiene atadas; por la razón a un nivel potente pero superficial, por la voluntad en el fondo; por «la voluntad que *fuereza* a razonar», según el comentario que formula F. Savater a propósito de la singularidad de Schopenhauer.²¹⁵

El poeta observa el mundo desde y en sí mismo. En su propia interioridad es en realidad donde el poeta observa al *todo* de los hombres, por lo que puede prescindir de observar a *todos* los hombres. Desde sí mismo conoce el poeta: «el poeta ha captado la idea de la humanidad desde una determinada faceta que es le presenta, siendo la propia esencia de su yo la que se le objetiva en tal Idea»²¹⁶. El poeta se ve entonces a sí mismo como objetivación de la voluntad, es decir, se ve a sí mismo como *la humanidad*. Desde lo determinado *en* lo determinado —su yo— el poeta observa lo indeterminado: su catastrófica clave. El poeta observa una faceta la eternidad sufriente. En un yo concreto puede encontrar reflejado un *nosotros* —no un *nosotros* hegeliano: ese que se construye con la dialéctica de la superación y la reconciliación—; un individuo *ingente*²¹⁷ en el que resuena una ingente individuación: la Idea de humanidad.

²¹² Ídem, §51, p. 337.

²¹³ Íd. p. 338.

²¹⁴ MVR, §51, p. 339.

²¹⁵ Savater, Fernando, *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 1995, p. 42.

²¹⁶ MVR, §51, p. 338.

²¹⁷ *Ingente* es el adjetivo que aplica Borges al yo humano en su poema *Edipo y el enigma* [Borges, J. L., *Obra poética*. Buenos Aires: EMECÉ, 1998, p. 261]: «(...) Somos Edipo y de un eterno modo/ la larga y triple bestia somos, todo/ lo que seremos y lo que hemos sido.// Nos aniquilaría ver la ingente / forma de nuestro ser; piadosamente/ Dios nos depara sucesión y olvido.» Un doble movimiento se aprecia en el poema de Borges; por un lado se descubre que uno es *al mismo tiempo* lo que diacrónicamente se nos representa en nuestra propia vida; pero también somos el mismo símbolo del hombre: Edipo, somos por

En la poesía la Idea debe ser trasladada a los conceptos y para ello los conceptos deben ser transmutados. El poeta debe llevar lo no relativo al mundo de lo relativo — Schopenhauer observa que el lenguaje no poético tiende hacia el principio de razón, que podemos entender como la *prosa* del mundo. Entonces, colegimos, el poeta insubordina las palabras, subvirtiendo su articulación cotidiana, el fenómeno poético rompe entonces con la red del sentido mundano: tiempo, espacio, causalidad: la experiencia poética emanciparía entonces a las palabras de su constricción al sentido fenoménico. Para dislocar el lenguaje se deben emplear los conceptos de una forma inusual, deben referirse no a las relaciones sino al oscuro *qué* de las cosas. Deben entonces las palabras romper su prosaica determinación por medio de una combinación no usual —romper el uso, la utilidad— del concepto, ya no estar *al servicio* del principio de razón.²¹⁸ Los conceptos, abstractos de suyo, forman una serie de esferas de sentido —entendamos que Schopenhauer se refiere a los campos semánticos de las palabras— por las que es posible entender el mundo fenoménico, pero que al mismo tiempo dichas esferas condicionan el conocer a lo relativo. En la poesía se cortan las *esferas* del sentido de tal manera que el universo del sentido fenoménico se fractura para que así el lenguaje se corresponda con la experiencia de un sujeto contemplativo. Por ello dice Schopenhauer que los conceptos «han de combinarse para que sus esferas se corten de tal modo que ninguna pueda persistir en su abstracta universalidad y ésta sea sustituida por un representante intuitivo de la fantasía, de suerte que las palabras del poeta vayan modificándose continuamente conforme a su propósito».²¹⁹

Los conceptos remiten a un saber general a una generalidad fenoménica y no eidética: la poesía debe modificar el sentido de las palabras para sobrepasar las esferas de la abstracción razonante; la fantasía que ensancha la visión del genio debe ensanchar el horizonte del concepto; sobrepasar la razón, sobrepasar el uso, sobrepasar el sentido

tanto el conjunto imposible de *todos los hombres*. El sufrimiento que implica ser el «inconstante», efímero, individuo se ve superado irónicamente en su esplendor eidético: de alguna manera no ver lo que somos es una especie de bendición, la ilusoria tranquilidad de pensar que desapareceremos con nuestra individualidad, la terrible realidad de que lo que somos permanece: grado mayestático del dolor que constata el poeta y del que sólo en la poesía estamos a salvo, pues nos aniquilaría su nuda visión: así se cumple en Borges la descripción de Schopenhauer: una especie de experiencia estética y anestésica al tiempo, en la que contemplamos el dolor sin propiamente padecerlo y aún en medio del goce beatífico.

²¹⁸ MVR, §51, p. 336.

²¹⁹ Ídem, p. 336.

mundano. Se trata un trabajo contra la mente determinada para conducirla a la pureza indeterminada; pero ¿cómo lo determinado puede ser conducido hacia esa indeterminación observante?

Se puede leer en las apreciaciones del ritmo y la rima el valor de la persuasión —la *peithó* griega—, esa invitación a dejarse llevar por la experiencia estética, que en este aspecto significa un desplazamiento del sentido exotérico hacia un sentido esotérico —la Idea. Schopenhauer afirma que el ritmo y la rima producen una «ciega conformidad»²²⁰ por la que la mente es conducida mediante estos elementos estrechamente vinculados con el tiempo. Ritmo y rima significan repeticiones regulares que hacen seguir «solicítamente» el discurso poético mientras se va formando una convicción ajena a todo fundamento mundano. Debemos entender entonces que es el momento en que la mente se emancipa, gracias a una modulación inusual —cadenciosa, iterativa— del tiempo —y con él el espacio, y la causalidad— mundano.

Si la poesía tiene como materia al pensamiento —su red de conceptos—, entonces podríamos arriesgarnos a decir que, de acuerdo con la exposición de Schopenhauer, en la poesía el pensamiento es conducido y modulado musicalmente.²²¹

En dicho estado el hombre contempla el «continuo retorno» [*die beständige Wiederkehr*] del catálogo de las situaciones humanas, por ello puede expresar todo lo que los hombres han sentido y sentirán, en dicho estado el poeta contempla la Idea de eternidad.²²²

El poeta observa en una situación concreta lo que pasa eternamente.

*

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ No nos desviaríamos de Schopenhauer, creemos, si consideramos que la rima y el ritmo continúan de cierta manera incluso en la poesía de vanguardia, en la que un ritmo y una rima profunda siguen experimentándose, con cadencias que van más allá de la concordancia de sonidos al final del verso, incluso más allá de la métrica. La concordancia entre la poesía y la música será posteriormente defendida por Nietzsche en su *Nacimiento de la Tragedia*, cuando procura que en la poesía resuene el impulso dionisiaco, mediante una *imitación* de la música he incluso recuerda la experiencia de Schiller, para quien la inspiración no es sino un estado musical anterior a la imagen poética: *Cfr. El nacimiento de la tragedia*, §5.

²²² MVR, §51, p. 342.

La tragedia es para Schopenhauer la suprema obra de arte poético. Tal superioridad le viene a la tragedia por la «magnitud de su efecto»²²³, además de las dificultades de su ejecución. La conmoción que la tragedia causa, la «magnitud de su efecto» consiste en la mayor revelación que la poesía puede hacer al hombre, la de su *pecado* original e *imperdonable*. La tragedia coincide de una manera perfecta con los postulados sobre el dolor que desarrolla Schopenhauer en el *Mundo* quizá por eso merece tal encomio por parte del filósofo:

el fin de esta suprema obra de arte poética es la presentación del flanco horrible de la vida, de suerte que aquí se nos coloca ante el dolor anónimo, la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, el insultante imperio del azar, así como el fracaso del justo y del inocente, pues ahí subyace un significativo aviso sobre la índole del mundo y la existencia.²²⁴

Con la misma melancolía que se habla de la voluntad, con el mismo gemido por la racionalidad nunca acaecida de la voluntad, como suspirando por el espíritu que su repudiado Hegel imaginó, con ese mismo resentimiento contra lo que *es*, con cierto «ardor melancólico» —según Nietzsche—²²⁵, Schopenhauer habla sobre el arte. Incluso los tipos superiores de la humanidad están sometidos a la fatalidad a ese «insultante imperio del azar» sobre los más sublimes valores, precisamente porque la vida no distingue, como Cronos, sus bocados, todo lo devora. Schopenhauer coincide con Calderón: el delito mayor del hombre es haber nacido. Pecado que la tragedia lo expía, sino que descarga en el hombre como *resignación* —pecado sin culpabilidad, pecado que viene del *inimputable* hecho de existir. La tragedia parece trasladar la culpa a la existencia toda, a su siniestra consistencia. La tragedia cumple el papel de ser la reina de las pruebas contra la existencia, la constante derrota de lo valioso, el dato mayor de la catástrofe: el triunfo de lo peor. Pecado que impone una expiación infinita pues eterna es la culpa de existir; pecado al que pertenece esencialmente el hombre y que en cada hombre se paga, infinita, eternamente: «El verdadero sentido de la tragedia es la honda

²²³ Ídem, p. 346.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ CI, p. 106.

comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares, sino el pecado original, esto es, la culpa del propio existir». ²²⁶

Para el pesimista, el objeto de la tragedia es el rechazo de ese fondo constitutivo de la existencia, el azar, ayuda a repudiarlo, a considerarlo como absurdo, sin arbitrio, sin principio de selección. Absurdo, hecho —el castellano permite la figura— *a zurdas*, como se dice cuando una cosa se realiza al contrario de la perfección, de su deber ser; debido a ello, Schopenhauer considera que «Lo único consustancial a la presentación de un gran infortunio». ²²⁷ El «gran infortunio» leído ya no como representación, sino desde el en-sí del mundo delata la esencia ya no del hombre, no lo consustancial a su existencia: se trata de lo consustancial al mundo como voluntad y como representación. El entrecruzamiento de las voliciones humanas es el reflejo del entrecruzamiento anónimo de la voluntad: «Una y la misma voluntad es la que vive y se manifiesta en todos ellos, si bien los fenómenos de dicha voluntad luchan y se devoran entre sí». ²²⁸

*

* *

Schopenhauer defiende que el momento de mayor penetración del ojo trágico se da en el pasaje de la observación fatal del dolor: en el momento en que el sufrimiento se presenta como eterna normalidad de la existencia. La simple acción humana es la causa del sufrimiento: la repetición eterna de situaciones —digamos, de «escenas»— humanas que no remiten sino a lo mismo. Más allá del movimiento, debemos recordar que la rajadura radica en el corazón mismo de la voluntad, como Schopenhauer describe en el segundo libro de *El mundo*. El mundo es el reflejo que desde siempre proyecta la insatisfacción consustancial a la voluntad.

Una vez que la poesía alcanza su ápice en el canto del macho cabrío, en la tragedia, queda lugar para el canto sin palabras: para el puro canto de la música. La apreciación es, como veremos, singular: la música consistirá en una excepción a la contemplación de las Ideas que emprendería el arte: en la música las Ideas pasan a ser

²²⁶ MVR, §51, p. 347.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Ídem, p. 345.

consideradas «sombras». Conocimiento puro, sin Ideas, fuera de toda representación, la música nos permitirá comprender una variante imprescindible de la contemplación del mundo como eterna repetición en el sistema de Schopenhauer.

§27. *La música: el arte —y la eternidad— sin idea*

La música está en cierto modo en el mundo y en cierto modo fuera del mundo: «la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aún cuando el mundo no existiera en absoluto»²²⁹. La música no es la vida entendida como objetivación *ideal* de la voluntad. Si pasa por encima de las ideas, pasa también por encima de lo *inmutable*, digamos que la música no es fruto de lo inmutable, sino de un idéntico devenir sin molde. La música no es *un trasunto*, sino *el trasunto* de la voluntad, vida en su grado eterno, aún sin organismos, aún sin tiempo, aún sin espacio, aún sin causas ni efectos. La música puede sobrevivir al universo porque pudo ya estar «antes» del universo. Antes, donde no se puede decir origen. «Antes»: esto es imposible decirlo en un sentido diacrónico, aún contra la sugerencia de Rosset. *Trasunto* copia exacta de ese todo—sin—cantidad que es la voluntad. *Trasunto, facsímil*: copia hecha con los mismos materiales, con la misma calidad que el original. La música no puede ser entonces imagen de un conflicto específico, de una modulación especial del mixto placer—displacer que son todas las ideas. No inmutable y no especializada: la música es por sí misma una especie más allá de las especies de la voluntad; «por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues estas sólo hablan de sombras [*Schatten*], mientras aquella habla de la esencia [*Wesen*]»²³⁰. Las Ideas, el mayor esplendor de lo real, son vistas *ahora* como sombras ante la luminosidad no reflejada, sino directa del corazón de lo real. Las demás artes serían el reflejo del

²²⁹ MVR, §52, p. 351.

²³⁰ *Ibidem*.

paso de lo uno a lo individual. La música debería reflejar a la voluntad más allá de ese paso; sin el efecto del paso, es decir, mantendría la «visión» de la voluntad más allá de las dos clases de individuos, los pasajeros y los eternos (las Ideas).

Ya sin *sombras* es decir, sin Ideas, la música debería ofrecer segmentos de *flujos* y no *pasos* (objetivaciones) *inmutables*: el conflicto íntimo de la voluntad no es entonces contemplado en su eterno *estar*, sino en su *fluir*, en la movilidad sin forma, no moldeada en su fondo por las Ideas. Las Ideas se observan a contraluz: la música observa la luz u oscuridad misma. Las Ideas «cuya polifacética constitución constituye el mundo de las cosas singulares»²³¹ no son el objeto de la música: no son las cosas individuales reflejando las cosas generales. La música no es la observación de la sustancias eternas de las cosas pasajeras, como lo es el resto de las artes; para Schopenhauer la música contempla y comunica no desde lo particular, no desde lo general, sino desde la voluntad.

La música no es la observación de un yo, en este caso el genio es lo más separado del yo, aún del yo genial. El genio poético no observa su dolor, no el de su yo, no el de cualquier yo, sino el dolor de ese yo general que es la humanidad. Pero el músico no observa el dolor de una especie, el balance de dolor y placer que significa toda Idea: el genio musical observa el dolor y el placer de la voluntad, que no es el dolor ni el placer de un sujeto ni ideal ni concreto, el dolor y el placer de la voluntad no es por lo tanto ya ni dolor ni placer, pues sólo hay dolor y placer desde la evaluación individual. Obtengamos nuestras conclusiones del mismo Schopenhauer: si bello puede ser *cualquier* cosa, entonces placer puede ser también cualquier cosa, incluso aquello que es dolor para un ser concreto. Se invierte entonces, por el milagro de la música, el principio del dolor budista que deglute todo el placer. Dice el budismo: cualquier tipo de placer es el dolor de otro ser. Para la visión musical del mundo, incluso el dolor es el placer, pero no el placer de otro ser, sino el placer más allá de los individuos, más allá de las Ideas, ese es el punto de vista de la música: la amplitud total de la vista. el oído.

El grado más alto de la visión, la contemplación, es el arte. El grado más alto de a contemplación es la música, que ocuparía el lugar de un arte metafísica: la música tendría que decir aún cuando no hubiera mundo del cual hablar, aún cuando no hubiera

²³¹ *Ib.*

mundo (magma individuado) a través del cual mirar. Mirar de oído: Schopenhauer debe llegar a la sinestesia de la contemplación.

*

Sólo podemos dar pasos en falso hacia el *qué* de la música. Esa es una de las más sugerentes enseñanzas de Schopenhauer: conducimos, a su pesar, a las afueras de su sistema. El punto en el que la filosofía mostraría su incurable flaqueza. La música representa lo no representable, la filosofía intenta poner en conceptos la falta de conceptos, ya no la Idea, sino la copia de lo no *mimetizable*.²³²

La música es el espejo de la mutación en lo idéntico: lo informe que contiene todas las formas, lo atemporal que contiene todos los tiempos, el no-yo que contiene todos los yoes, la identidad que produce todo lo heterónimo. *Semejante al Espejo [Spiegel] del ser de Nietzsche:²³³ o al Aleph de Borges —no un aleph analítico, donde se pueden observar las diez mil cosas del mundo, o sus dos o tres ejemplos; un espejo sintético*. La música está referida al conflicto que analíticamente —es decir, sólo en la mediación de las relaciones— puede ser avizorado como Idea.

§27 a. *La objetivación musical*

El mundo como representación es la objetivación del mundo como voluntad. El mundo como voluntad se puede contemplar desde la representación desnudada de las relaciones del principio de razón y acentuando las relaciones de impresiones no representativas, según Schopenhauer, el dolor y el placer con relación a la eternidad del deseo: tal es la relación al interior de la voluntad y no al interior del mundo sujeto al principio de razón.

²³² Schopenhauer encara así las dificultades de su doctrina musical: «demostrar esta explicación es esencialmente imposible, puesto que admite y estipula una relación de la música como una representación de algo que nunca puede ser representación, al considerar la música como copia de un modelo que nunca puede ser inmediatamente representado». MVR, §52, p. 350.

²³³ Ver los apuntes de noviembre 1882 –febrero de 1883. Nietzsche opina que para alcanzar la eternidad el hombre debe él mismo devenir un retorno. Más adelante: es necesario «*metamorfosearse* a través de mil almas — que esa sea tu vida, tu destino: y entonces finalmente: ¡querer una vez más toda esa serie!»; y añade, por último: «Debemos ser un espejo del ser: somos Dios a pequeña escala» 5 [1]. F. Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*. París: Allia, 2003, p. 56.

El arte es la contemplación de las formas generales de la objetivación. Cada una de las artes observa una Idea del mundo: es decir, una modulación de la voluntad (es decir, de su conflicto de *eros* y *eris*). La Idea no es el contemplar, sino lo que se contempla, lo que se puede contemplar, el objeto de la contemplación (estética, siempre) es la Idea. El arte suscita, mediante la representación de una cosa particular la *consideración* de otra cosa general, es decir, de la Idea²³⁴ y en ella, la voluntad. Encontramos que existen, en Schopenhauer, dos variedades de contemplación, una indirecta y otra indirecta. La primera contiene en sentido estricto la descripción con que se abre el libro tercero de *El mundo*: «la idea platónica, el objeto del arte». La segunda desdice el encabezado, pues encontramos un arte que no contempla la voluntad por el intermedio de la Idea, sino que a ella se dedicaría directamente: la música.

Salvo la música, la Idea es el único medio y fin de las artes: «todas ellas objetivan la voluntad sólo indirectamente [*mittelbar*], a saber, por medio de las ideas; y como nuestro mundo no es más que la manifestación [*Erscheinung*] de las ideas en la pluralidad [*Vielheit*] por medio del ingreso en el principio de individuación (la forma del conocimiento posible para el individuo [*Individuo*] en cuanto tal), entonces la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir [*bestehen*] aun cuando el mundo no existiera en absoluto»²³⁵. La música no es subsidiaria de las Ideas como lo es el mundo de las cosas singulares. La música podría existir aunque el mundo no fuera la representación de alguien sobre algo: esa pluralidad que aparece en el sujeto. El carácter singularísimo de la música viene de que está en el mundo de una manera digamos *sobrada*; la música surge entre las cosas particulares, pero no está referida a ellas; las cosas particulares surgen de la objetivación adecuada de la voluntad, es decir, de las formas inmutables, pero la música tampoco está referida a ellas. La música surge en el mundo pero no necesita de la intermediación de los grados del mundo representativo para *reflejar* el corazón del mundo. Digamos que la música es un doble del corazón, su bifurcación, por lo que aparece como un *absoluto* en el mundo, si interpretamos correctamente a Schopenhauer.

²³⁴ MVR, §52, p. 351.

²³⁵ *Ibidem*.

La música está más allá de la *contemplación* de las ideas eternas, pues en ella se contempla *directamente* a la voluntad. La música se mueve por encima de las ideas, más allá de ellas; no pertenece a las ideas ni a su contemplación; pero todas las cosas, todo lo que es el mundo, se deriva de la objetivación de las ideas. Podríamos concluir entonces que o bien la música no forma parte del mundo, o bien el mundo tiene dos apartados, uno para «todas las cosas» y otro para la música. Dicho de otro modo, que todo se deriva por medio de las Ideas de la objetivación de la voluntad, menos la música, que es una, la, *objetivación sin Idea* o bien que la música no es una objetivación de la voluntad —y por ello *debe* ser llamada *arte*.

La música en Schopenhauer no es relativa al mundo, opina Clément Rosset,²³⁶ al grado de que la música no puede ser entendida ni como parte del mundo como representación ni como producto del mundo como voluntad. El razonamiento de Rosset es el siguiente: si todo lo que es el mundo es la voluntad y toda la voluntad coincide con el mundo entendido como representación, entonces la música no puede ser sino un «en otra parte»; porque, nos dice Rosset, «¿qué es la voluntad sino la suma de todas las ideas?»²³⁷. Tendríamos que entender aquí al mundo como el sujeto al régimen de la representación. La música es(tá) en otra parte, aparte del mundo, pero, difiriendo de la interpretación de Rosset, podríamos apuntar que la música está apartada del mundo como representación, pero próxima a la voluntad. De esta manera nos cercioramos de que la música implica una asimetría entre la representación y el mundo. La música representa un hiato entre la voluntad y la presentación —y en especial, en el arte, con las formas inmutables, las Ideas—; al mismo tiempo significa un hiato en la estética, un abismo entre los individuos y la voluntad que es salvado por la música, dice

²³⁶ La música es un *ailleurs* del mundo, Rosset, C., «L'esthétique de Schopenhauer», en: *Écrits sur Schopenhauer*. Paris: PUF, 2001, p. 224. La música otra cosa que el mundo.

²³⁷ Ídem, p. 226: Interpretando la naturaleza musical, dice Rosset: «Elle [la música] est “reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes”. Mais qu'est-ce que la volonté, sinon la somme de toutes ses idées ? Quel que soit son mode de manifestation, la volonté, chez Schopenhauer, désigne toujours une *force* ; la volonté en soi, le vouloir en tant que tel, saisis dans leur intimité, dans leur ensemble indifférencié, ne peuvent désigner qu'un “ en soi ” des forces dont les idées — modèles généraux de forces saisis par l'intuition esthétique — livrent un écho dans les différents beaux arts, à l'exception de la musique. Mais la volonté que refléterait la musique est étrangère aux forces du monde et aux idées qui les désignent. Elle [la música] est donc différente de la volonté telle qu'en parle Schopenhauer partout ailleurs dans son œuvre.» La música no surge entonces ni de las Ideas ni de la voluntad, sino de una *x* precursora que colige Rosset; la voluntad vista musicalmente, sería extranjera a las Ideas, podría ser que la música indique la extranjería del modelo en la voluntad.

Schopenhauer, que salta por encima de las Ideas, es decir, que se *abisma* —lo que podemos afirmar sin contradecir a Schopenhauer— en una voluntad ya no contemplada en sus formas inmutables.

La música es un no-producto del mundo —en tanto mundo regido por la necesidad. La música no es un derivado del mundo—representación; pero ¿no es un derivado del mundo—voluntad?

¿Podríamos decir que la música es un arte que no contempla una objetivación determinada, sino el objetivar mismo? Parece que no: las particularidades de la música no recaen en las formas eternas, la música no es la representación del paso a lo individual, de la objetivación en lo particular, es decir, de la identidad de la esencia con las partes del mundo. La música no crea mundos (no crea individuos relacionados), es ella el *espejo* o mejor, el reflejo de la voluntad no sujeta a la individuación, es la contemplación de la voluntad sin un «para alguien», es decir la contemplación no destinada por la necesidad, aunque esta necesidad sea la más íntima: la del par dolor/satisfacción. La música es trasunto —*abbild*, anota Schopenhauer²³⁸— es decir, *depende, se deriva* de la voluntad.

§27 b. *La música como contemplación absoluta*

El resto de las artes dan cuenta de la *repetición eterna* por virtud un molde invariable. La variabilidad de una a otra objetivación consiste *sustancialmente* en la especificidad de la aleación placer/dolor que se vacía en los individuos particulares. Placer y dolor son el ápice de la contemplación. La calidad artística consiste en la superación de la ceguera que no puede ni quiere contemplar la voluntad y su corazón discordante. Observar ese placer y dolor precisamente desde un no-placer y un no-dolor, desde, dice Schopenhauer, una «contemplación abúlica»,²³⁹ es la ocasión estética. Las artes eidéticas observan las formas inmutables. La filosofía contempla la contemplación. La música es producto de la contemplación sin objetos; es la contemplación referida al corazón no reflejado en los fragmentos del mundo. La música es el mundo no

²³⁸ MVR §51, 351.

²³⁹ MVR, §41, p. 301: «die rein objektive und willenlose Betrachtung».

objetivado, no reflejado; sino su secreta fluctuación sin partes. Ahí donde se contempla que cada parte es el todo, resonador de y en el todo.

La música es el más grado de desinterés —la más alta emancipación de las relaciones con el mundo sujeto al principio de individuación. Desinterés objetivo y cósmico, debería ser la disposición propedéutica de la música, así mismo su influjo sobre la contemplación. Observar desde una perspectiva eterna, en tanto que desde la eternidad el operador placer/dolor pasaría de la discordia a una concordia no sintética, a una concordia más allá del placer final y postergado: no el placer como superación del dolor, sino esa dimensión donde placer y dolor dejan de tener significado —un significado relativo—; se convierten en movimiento puro, más allá del querer–necesidad que rige a la voluntad contemplada como conflicto–discordia. Conflicto musical, como si dos antagonistas bailasen cogidos de la mano y la cintura un vals de bofetadas. Si todas las cosas son bellas desde un cierto punto de vista²⁴⁰—es decir desde la contemplación abúlica— desde el punto de vista musical todo es—incluso lo disonante con la voluntad particular, consonante con el ser–voluntad del mundo.

El arte es una objetividad superior, la pureza del conocer. La belleza es la prueba de la visión de un *qué* trascendente. Pero ese *qué* está referido en las demás artes a la voluntad y a alguna *cosa* eterna del mundo (las formas inmutables); sin embargo la música no está *referida*, no está ligada al mundo, por lo tanto no se queda en *una* Idea de la voluntad: no se queda en el mundo. La música es la visión del mundo como un objeto más allá de sus casos particulares, aún cuando estos casos sean eternos. Las demás artes son analíticas, en cierto modo, pues se dedican a una u otra Idea. La música observa el *qué* del mundo, es la forma en que es observable su *qué* ya no como gozne entre la voluntad y la representación, es la forma en que es observable objetivamente el mundo como voluntad no fraccionada en Ideas–sólidos, sino, podríamos pensar, en su eternidad de flujo sin individuos: la eternidad–líquida: la evolución y revolución de lo uno en lo otro, del placer en el displacer, del displacer en placer, de algo que ya no puede ser llamado placer y displacer; de algo que ya sólo puede ser metafórico como consonancia y disonancia. Visión más allá del rechazo y la aprobación particular a un

²⁴⁰ MVR, §41, p. 301. «Como quiera que, por una parte, cualquier cosa existente puede ser considerada de un modo puramente objetivo y como además, por otra parte, la voluntad se manifiesta en cada cosa en algún nivel de su objetivación, suponiendo la expresión de una idea, así también es *bella* cualquier cosa».

episodio de la voluntad. Contemplación, oído: quizás un sí al oído: la música. La mayor belleza, la mayor objetividad: el espectáculo de lo bello nos hace *objetivos*²⁴¹.

*

En los enfrentamientos rituales la naturaleza virtualiza la violencia —el dolor, el sufrimiento—, la vuelve danza, teatro, simulación. Parece que la música nos dice que el mundo como representación guarda una especie de movimiento inverso: el mundo individuado hace aparecer lo que es danza, movimiento musical, como dolor, como sufrimiento, en su escorzo individual. O mejor, lo que en la representación es dolor, en la música es también placer, en la voluntad es también cumplimiento. Es necesario un estereoscopio para aproximarse a esa visión.

§27c. *La música y la gran satisfacción*

La música reproduce «fielmente todos los movimientos del corazón humano»²⁴²; es decir, los movimientos de la voluntad. ¿Cuáles son estos movimientos?, los movimientos del querer, que conducen a la satisfacción o a la insatisfacción. La

²⁴¹ MVR, §41, p. 300. «Al llamar bello [*schön*] a un objeto, decimos con ello que es objeto de nuestra consideración estética [*ästhetischen Betrachtung*], lo cual implica dos cosas; por un lado, que su espectáculo nos hace *objetivos* [*daß sein Anblick uns objektiv macht*], esto es, que en su contemplación ya no somos conscientes de nosotros como individuos, sino como puro sujeto avolitivo del conocer [*willenlosen Subjekts des Erkennens*]; y por otro, que en el objeto no conocemos la cosa singular, sino una idea, lo cual sólo puede suceder en tanto que nuestra consideración del objeto [*Betrachtung des Gegenstande*] no se abandone al principio de razón [*Satz von Grunde*], no persiga su relación con algo externo a él (que finalmente siempre está ligado a nuestra voluntad), sino que descansa sobre el objeto mismo.» Lo que implica que la conciencia del objeto no se da sin la inconsciencia del sujeto. La conciencia tiene un follaje racional y una raíz irracional, pero el encuentro de ambas arroja como resultado al individuo consciente, emanciparse del follaje es emanciparse de la raíz, según la doctrina epistémico-estética de Schopenhauer: ser un sujeto puro del conocimiento es no serlo de la voluntad y sus accesorios. El sujeto puro es el único objetivo, es decir, el único que contempla el objeto y no sus relaciones. La contemplación, la visión objetiva del mundo opera así más profundamente que el fundamento, que el principio de razón, entendido como principio que fundamenta, pues la argumentación que fundamenta, es decir, la razón sólo opera en el ámbito de las relaciones, es decir, de aquello a lo que se reduce el mundo en tanto representación. Para poder considerar el fundamento del mundo, o sea la voluntad, que es más bien un *desfundamiento* o desfundamiento racional [*Grundlos*] el sujeto debe emanciparse no sólo del follaje, sino de la raíz de la voluntad. La contemplación estética debe juzgarse entonces como un lúcido *desfundamiento*.

²⁴² CMVR, §39, p. 503. Schopenhauer cita a Horacio, *Epistolas*, I, 12, 9: [«Concordia discordante de las cosas»].

objetividad musical produce que la insatisfacción sea también una forma de satisfacción, no se trata de un relativismo musical, sino del paso del régimen de la necesidad (pues necesidad es lo que originariamente es el sufrimiento²⁴³) al régimen del desinterés: placer y dolor componen igualmente a la voluntad, placer y dolor son necesidad y satisfacción que *concuerdan* de una manera superior, como *cumplimiento* siempre actual de las determinaciones de la voluntad. La gran satisfacción de la música —para expresarnos nietzscheanamente— transmuta el conflicto por una segunda amplitud de la contemplación, en la sinfonía: la confusión se vuelve orden, la discordia concordia, la *eris, eros*: «la lucha más violenta que en el instante inmediato se configura en la más bella concordia: es la *rerum concordia discors*».²⁴⁴ La gran satisfacción no es la de una voluntad, un eros, que difiere de la voluntad— pues no es ya el mundo bajo el régimen de la necesidad, sino —aquí nos aproximamos nuevamente a Nietzsche— bajo el de una plenitud *en la discordia, en la concordia*. Plenitud que no puede ser expresada racionalmente.

Para Schopenhauer la armonía de la música supone una doble operación. Por un lado, la música es *coincidencia* de las vibraciones como base de la armonía tonal, coincidencia que puede ser *racional* o *irracional*. Cuando la proporción entre vibraciones es expresable con exactitud —«en pequeñas cifras», dice Schopenhauer— se trata de coincidencia *racional*. Cuando la relación es irracional se habla de una coincidencia no perceptible de las vibraciones, sino que «*hacen un ruido permanente*, por lo que se resisten a ser captadas conjuntamente en nuestra aprehensión y por ello se les llama disonancia»²⁴⁵. Schopenhauer continúa diciendo que la música no expresa por lo tanto las proporciones numéricas racionales o irracionales de acuerdo con el concepto, sino con el conocimiento sensible. La música, entendemos, expresa las relaciones *de la voluntad y del corazón humano* —lo que es ya una redundancia, pero que ayuda a entender el sentido de la armonía *extramusical*—; se trata entonces de las relaciones no referidas al concepto, sino a la sensibilidad, tal y como corresponde al régimen artístico; las relaciones captadas en la música establecen una *relación* más allá de lo racional, incluso más allá de la disonancia —símbolo de la extramusical, es decir,

²⁴³ MVR, §57, p. 411.

²⁴⁴ CMVR, §39, p. 502.

²⁴⁵ Ídem, p. 503.

la discordia del mundo— que en la «contemplación» configura una armonía mayor entre concordia y discordia *representacionales*.

En la experiencia musical no queda ya referido de ninguna manera el mundo sujeto al principio de individuación, ni siquiera las afecciones de dolor y placer que son *sustituidas* en la música por sus correlatos intelectuales: no hay un dolor ni un placer musical, entendido el placer como una eliminación de la resistencia. En la música, la misma resistencia es redimida por su conversión en *imagen*, siendo ella misma, parte de placer puro. «Sólo por eso la música no nos causa nunca un sufrimiento real sino que sigue siendo placentera aun en sus acordes más dolorosos; y hasta en las melodías más nostálgicas percibimos con agrado su lenguaje, que nos cuenta la historia secreta de nuestra voluntad»²⁴⁶.

¿Cuál es entonces esta «historia secreta de nuestra voluntad»? ¿no trae la contemplación de dicha historia el llamado *amor fati*? ¿No es, la «historia secreta» la de una armonía superior, armonía en grado de conflicto?, ¿no alcanza aquí la música el *tropo* poético? La historia secreta de nuestra voluntad es la de la voluntad, pues la de nuestro carácter individual, según el sistema de Schopenhauer, está regida conciente e inconscientemente por el querer absoluto. El paso que tal doctrina musical nos incita a dar va más allá del pesimismo, nos habla no de un absurdo sino de una intimidad de la voluntad que guarda la familiaridad más próxima con la música: sólo para la razón del individuo, de un yo sujeto a la necesidad, o de un individuo eterno, como la idea, el dolor puede ser entendido como tal. Pero el querer cósmico es en la resistencia, requisito para la satisfacción del deseo, que quiere consumarse, enseñorearse sobre la resistencia. La música nos dice que la resistencia es ya, aquí y ahora, parte del querer, de su «conflicto» nuclear, que la resistencia —por lo tanto el sufrimiento— forma parte de una armonía irracional en la que no puede quedar suprimido el dolor, en la que el desequilibrio perpetuo, la eterna petición de al disonancia, forman parte de un sinfónico ruido; de la *incurable* belleza del mundo.

*

²⁴⁶ Ídem, p. 504.

Desde nuestro punto de vista, la *rerum concordia discors* que le es revelada en la música a Schopenhauer provoca que en su más alta pureza, la música participe del tropo, es decir, de la poesía. Aquello que el filósofo puede decir de naturaleza musical sólo puede ser enunciado por medio del *oxímoron*, el figura que resulta de la «relación sintáctica de dos antónimos» y que «es a la vez una especie de *paradoja* y una especie de *antítesis* abreviada que le sirve de base»²⁴⁷.

El pensamiento sobre la música sigue el *discurso* paradójico de la eternidad, la reunión de contrarios, en un mismo sujeto/ objeto envuelto por la contradicción: eterna y en conflicto: la voluntad.

§27 d. *El aliento de la música*

Pero Nietzsche conduciría la música *a lo relativo*, algo que no parece cuadrar con la doctrina de Schopenhauer. El pesimista postula la contemplación musical sin hacerla *decaer* en lo relativo, es decir, en el fomento del dolor y/o júbilo de un individuo. La música, sin embargo, ya en Schopenhauer, no conservaría grado alguno de resentimiento frente al mundo; mientras la poesía, y en ella la tragedia conduce a la moraleja del *pecado de existir*, la música comprende al individuo en la ejecución eterna de una sinfonía, como nota que suena y resuena.

La música prefigura sin embargo el *amor fati* de Nietzsche, debido a que *alienta* el corazón humano cuando lo hace pasar por encima del dolor, o más bien, del dolor relativo a un ente individual; «la música alienta tanto nuestro corazón, que le representa siempre la satisfacción de todos sus deseos»²⁴⁸. La representación musical no puede ser entendida como promesa de satisfacción o como nostalgia por una satisfacción perdida. La música, de acuerdo con la exposición del tiempo schopenhaueriano, es satisfacción *presente*, y debe ser también, en tanto reflejo de la voluntad, exposición de un presente eterno de satisfacción en la voluntad. Amor musical, *amor fati*.

En *Los complementos al mundo como voluntad y representación* Schopenhauer repara en el «escándalo» que significa la música dentro de su sistema, pues en lugar de

²⁴⁷ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997, p. 374.

²⁴⁸ CMVR, §39, p. 508.

consistir en la «abúlica contemplación» de la experiencia estética tomada en general, la música traiciona la metafísica pesimista, pues halaga la voluntad de vivir: escandaliza que la música «no haga más que halagar la voluntad de vivir, ya que expone su esencia, le pinta de antemano sus éxitos y al final expresa su satisfacción y placer.»²⁴⁹ En otras palabras, la música no desalienta la voluntad de vivir, sino que invita a vivir, en un sentido nietzscheano. En este punto no se puede hablar más de una estética del resentimiento, más bien de redención —si bien, en Schopenhauer, tal redención es transitoria.

La música ya es en cierto modo *tragedia*, desde luego no en idéntica significación con Nietzsche. La música en Schopenhauer es el canto de lo despedazado, del mundo en conflicto y de la rajadura esencial que está ya en la voluntad, y de la cuál el mundo según el principio de individuación es reflejo: la música en Schopenhauer es ya el canto del Despedazado —de Dionisos.

*

Schopenhauer parece no encontrar un lugar en el mundo para la música; ese es su gran *hallazgo*. Nietzsche podrá entonces desdoblarse el régimen de lo artístico —pues se tiene la necesidad de que la música siga siendo «artística»— bajo el doble instinto del arte: el dionisiaco —reservado para la música— y el apolíneo —para las artes regidas por la representación de las bellas formas— y ver su entrelazamiento en la tragedia griega. Así es que está el terreno preparado.

Así podríamos pasar del mundo visto como voluntad y representación al mundo visto como música.

Es decir, así podríamos pasar a la visión dionisiaca del mundo.

Podríamos pasar a Nietzsche.

No de momento.

²⁴⁹ Ídem, p. 509.

V. ITERACIÓN Y ETERNIDAD MORTAL

§28. *Tántalo e Ixión: el eterno retorno de la tortura*

El tiempo infinito de la voluntad encuentra una de sus imágenes más potentes en la rueda de Ixión, invocada en el §37 de *El mundo como voluntad y representación*, junto con el tormento de Tántalo. Ixión, asesino de su propio suegro, había sido olvidado por los hombres y los dioses, Zeus sin embargo se apiadó de él; pero Ixión pagó la divina piedad acosando a la esposa de su benefactor, Hera. Zeus castigó al traidor atándolo con serpientes a una rueda alada y llameante. «Ixión ha pervertido los lazos que lo unían a los símbolos celestes. Guardará el privilegio de la eternidad, pero será una eternidad de tormentos, simbolizado por esos lazos de serpientes. Ixión sobre su rueda solar no es más que un simulacro del sol»²⁵⁰. Llama la atención que la rueda con la que compara la vida Schopenhauer está provista de alas, como Eros, que la hace girar eternamente. El amor suele representarse como un niño o adolescente, alado y desnudo, el mismo amor que enceguece al hombre y que quizá en esta imagen de círculo deseante es un símbolo de la *voluntad*.

El hombre se encuentra sujeto por siempre a la rueda por serpientes que representan la carnalidad misma, la corporeidad, la que gira eternamente movida por el deseo procreador de nuevos individuos. Para Gheerbrant, la serpiente representa un verdadero escándalo para el espíritu, en virtud de su simplicidad animal, Schopenhauer no caracteriza de manera diferente a la eternidad, en la que la inmortalidad del espíritu queda totalmente descartada. Además, el motivo de la serpiente nos acerca a los símbolos orientales de Shiva, frecuentados por el filósofo pesimista, pues ella misma es símbolo de la palingenesia, doctrina esotérica de regeneración infinita del cosmos: «Desde el punto de vista macrocósmico [...] la serpiente Ananta [...] encierra en sus

²⁵⁰ Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

anillos la base del eje del mundo. Asociada a Vishnú y a Shiva, Ananta simboliza el desarrollo y la reabsorción cíclica»²⁵¹. En efecto, Shiva lleva atadas a sus tobillos sendas serpientes, que también embellecen sus brazos. Joseph Campbell nos informa que los devotos de Shiva también portan los aros teriomorfos, en este caso de oro, metal que no se corroe y, por lo tanto, reduplica el símbolo de la inmortalidad²⁵². Se trata del símbolo del eterno retorno en su apreciación negativa: ineludiblemente nauseabundo y sin embargo —en este caso: *por eso*— depositario de las significaciones de la fecundidad y el eterno renacimiento de la vida²⁵³.

*

El mismo animal —el animal entre los animales— es empleado por Nietzsche en el episodio de «La visión y el enigma» cuando la doctrina se expone desde el punto de vista trágico. La serpiente como imagen asfixiante de la eternidad —animal al que hay que arrancar la cabeza para encontrarse sin resentimientos con la eternidad.

Nauseabundo y sin embargo evocador del eterno renacimiento de la vida. Momento en el que la eternidad adquiere un grado de belleza al que también, por un momento, no puede escapar Schopenhauer.

§29. *Infinitud de tiempo, finitud de materia*

La idea de la eterna repetición es explicada según la contemplación de la Idea en las artes en el libro tercero de *El mundo*, y retomada didácticamente en los §§134-141 de la *Paralipomena*. Dicha doctrina es deslizada además —en el libro cuarto de *El mundo*— como un argumento en contra de la concepción hegeliana de la historia, se trata de un

²⁵¹ Cfr. Ídem, p. 927.

²⁵² Vid. Campbell, J., *op. cit.* p. 121-122.

²⁵³ Vid. Durand, Gilbert, *Les structures...* p. 366. La animalidad, la serpiente, el ofidio es el *axis mundi* por el que los contrarios se encuentran, el ritmo armónico de lo negativo y lo positivo: «En sa première acception symbolique l'ouroboros ophidien apparaît donc comme le grand symbole de la totalisation de contraires, du rythme perpétuel des phases alternativement négatives et positives du devenir cosmique».

alegato en contra de la soberbia del filósofo del espíritu, de ese que postula el comienzo y el fin de los tiempos y la ubicación del hombre en esa línea cronológica ascendente.²⁵⁴ El eterno retorno es la primera de las objeciones contra el gran discurso de la filosofía, contra el «cuento» del hegelianismo²⁵⁵. El argumento será el mismo que años después usará Nietzsche para establecer la premisa lógica del eterno retorno, y que opone un infinito de tiempo a una cantidad finita de sucesos, de la que se desprende que el número de sucesos es limitado frente a la eternidad temporal; considerado así el mundo, las filosofías *historicistas* no son sino unas entre otras extravagancias:

todo lo cual se despacha sin rodeos al observar que hasta el instante presente ya ha transcurrido toda una eternidad, es decir, un tiempo infinito, en virtud de lo cual todo lo que puede o debe devenir ya tiene que haber devenido.²⁵⁶

No habría entonces final posible de la historia, ni dirección, ni espíritu, ni reino de los fines: frente a este argumento del eterno retorno, el horizonte del pensar es trastornado violentamente. Si todo ha pasado ya, también se habrán cumplido todas las direcciones, entonces palabras como *comienzo* y *fin* no tienen sentido sino a nivel local y precario. Si todo ha pasado ya, tampoco nos es fácil concluir que no hay posibilidad alguna de equilibrio, de dicha, pues la guerra es eterna, el desequilibrio incesante.

Borges advierte en «El tiempo circular» que la argumentación moderna del eterno retorno fue ya «inventada» antes de Nietzsche por Schopenhauer y antes de él, plasmada por Hume en el capítulo VIII de sus *Diálogos sobre la religión natural*. La importancia de tal aseveración no debe ser dejada de lado por nosotros, sobre todo cuando el argumento no puede evitar cierta resonancia de la fuente hinduista de la creación y la destrucción, el oscuro y portentoso Shiva:

No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla

²⁵⁴ MVR, §53, p. 367: «Pues albergamos la opinión de que no hay nadie más diametralmente opuesto a un conocimiento filosófico del mundo que quien cree poder captar la esencia *históricamente*, por mucho que lo solape sutilmente; más esto es lo que hace quien en su visión de la esencia en sí del mundo se topa con un *devenir*, ya sea presente, pasado o futuro, haciendo cobrar el menor significado aun antes y a un después, pues de un modo más o menos encubierto busca entonces un comienzo y un punto final del mundo».

²⁵⁵ *Ibidem*: «tampoco necesitaremos recurrir a conceptos negativos y faltos de contenido, para hacernos creer a nosotros mismo que decimos algo cuando, arqueando las cejas, hablamos del “absoluto”, del “infinito”, de lo “suprasensible” y todo cuanto son simples negaciones (...)aquí tampoco contaremos historias para hacerlas pasar por filosofía.»

²⁵⁶ MVR, § 53, p. 367.

finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas trasposiciones; en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. En este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado: infinitamente.²⁵⁷

La argumentación que retoma Schopenhauer se encuentra directamente con la oposición platónica entre lo que deviene y nunca es y lo que siempre es y nunca deviene²⁵⁸. Este mundo, lo que hay, debe devenir eternamente sin llegar nunca a ser. Como Tántalo, como Ixión. La fórmula imagina la fricción de dos elementos que «componen» el universo representativo: tiempo —elemento infinito— y materia —elemento finito— que produce la reaparición y desaparición de todas y cada una de las cosas. Así es como se pueden afirmar cuando menos tres series de conclusiones, en las que se ponen en juego el principio eterno (voluntad) y el efímero (principio de individuación):

Primera serie: la imperfección del mundo

- a. Si el equilibrio perfecto —v.g. final de la historia, felicidad, reino de los justos— es posible, éste ya habría sucedido, por lo tanto;
- b. el equilibrio perfecto es imposible.
- c. Si el equilibrio perfecto es la felicidad, también ésta es imposible;
- d. entonces, la desgracia es eterna.

Segunda serie: sobre lo sido

- a. El *ser* del mundo viene de la voluntad, por lo tanto b. la voluntad es eterna.
- c. Lo que sucede en el tiempo (sujeto al principio de individuación) es menor a lo que «sucede» en la eternidad.
- d. La determinación eterna del tiempo es la repetición: todo lo *es* ya ha *sido* y *será* infinitas veces.
- e. Nada sucede «por primera vez».

Tercera serie: sobre el absurdo

²⁵⁷ El mismo Borges hace la traducción del periodo. Cfr. «El tiempo circular», en *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza, 1997, p. 109.

²⁵⁸ Vid. MVR, § 53, p. 368.

a. La voluntad es irracional. *b.* La repetición no es producto de un sentido, sino de lo fortuito *trascendente*. *c.* El individuo es un caso fortuito.

d. El individuo no significa el retorno de una identidad, sino de una sombra: no tiene sentido

e. El individuo no tiene valor: carece de realidad —*i.e.* identidad.

g. Los casos individuales son simulacros (ápice de la imperfección).

El carácter de la repetición aparece en este desarrollo como una parodia del deber ser — imposible— del mundo. No como otra cosa sino como catástrofe. La infinitud de tiempo y la ceguera absoluta de la voluntad producen una repetición infinita. Se trata de un mundo donde nada en realidad acontece porque en él nada hay nuevo. Se trata de un mundo *muerto* y *tragicómico*, como apunta Clément Rosset.

Schopenhauer recobra las palabras del Eclesiastés: nada nuevo bajo el sol. De ahí un mundo *muerto* (que recuerda las descripciones freudianas del instinto de muerte) en el que todo gesto es un gesto falso, que imita torpemente un mundo ausente. Sexualidad, nacimiento, muerte, sentimientos, acciones, no son acontecimientos sino repeticiones. Podríamos decir que la repetición es, para Schopenhauer, precisamente el defecto que revela el carácter postizo de los gestos de la vida. De ahí también un mundo no trágico, sino tragicómico.²⁵⁹

De ahí también que el eterno retorno sea —visto desde las apetencias del individuo, pero no, como hemos visto, desde la contemplación musical— el defectuoso esquema, la infraestructura misma del absurdo: el camino que sigue la ciega voluntad. No se trata, como en el caso de Nietzsche de un paso hacia la afirmación definitiva del *amor fati*. Se revela aquí el incurable desvarío de la eternidad. Qué inútil es, para el individuo que lo observa todo desde el individuo, querer vivir.

§30. *El útero y el esfínter*

Como habíamos visto, el individuo no interesa a la naturaleza, la que no se entristece con su pérdida —*natura non contristatur*—, pues la vida, para conservarse, únicamente

²⁵⁹ Rosset, *Lógica de lo peor*, p. 82.

necesita del individuo para propagar la especie, a partir de ese instante es deslizado por ella, tarde o temprano, hacia la desaparición. La misma teoría resta todo el peso posible a la importancia de la existencia individual, pues el despliegue de un tiempo infinito comprende otro infinito: el de las criaturas. Sólo la especie importa a la naturaleza: «el individuo no tiene ningún valor para ella ni puede tenerlo, dado que su reino son un espacio un espacio y un tiempo infinitos donde son posibles un número infinito de individuos».²⁶⁰

Los individuos son lo que se repite infinitamente, pues, según Schopenhauer, las Ideas–especies son inmunes al paso del tiempo. Por momentos, y contra —y a favor— de la etiqueta de filósofo de la desesperanza, Schopenhauer invita a mirar con buenos ojos la aniquilación de las criaturas efímeras. La muerte no debe apreciarse, desde la perspectiva de la eternidad de la vida, sino como la deyección de la naturaleza —nos *consuela*—, que se deshace de los excrementos; así como no malgastamos lágrimas por la pérdida de la materia defecada, no deberíamos sentir tristeza alguna ante la muerte. La voluntad es un *macranthropos* inmortal y los individuos sus afecciones necesarias, el deseo del individuo de conservar su individualidad es entonces reducido al absurdo: «embalsamar cuerpos parece algo tan insensato como conservar cuidadosamente sus desechos».²⁶¹

§31. *Tántalo, la conciencia empujada por el deseo*

La imagen del sujeto que preside la idea pesimista del eterno retorno está sintetizada en el tormento de Tántalo, que se encuentra reducido al grado más extremo de la necesidad. Condenado al agobio perpetuo de la sed y el hambre, Tántalo cuelga de un árbol sin poder alcanzar ninguno de sus frutos, sumergido hasta la barbilla en un lago sin poder beber un sorbo del agua que lo moja sus labios sin calmar su sed. Suculentos frutos penden del árbol, peras, higos, olivas y manzanas maduras. Tántalo extiende la mano para alcanzarlas y una ráfaga las aparta lo justo para dejarlas fuera de su

²⁶⁰ MVR, § 54, p. 370.

²⁶¹ Ídem, p. 372.

alcance.²⁶² Como Tántalo es el hombre, que nunca logra colmar sus deseos, y cuando lo hace, descubre la vacua satisfacción que le revela constantemente que no hay sosiego posible de la necesidad (el hambre, la sed) ni del deseo. Para Tántalo, como para el hombre, los frutos de la dicha aparentan estar al alcance de la mano; pero se trata de un espejismo, los esfuerzos eternos por lograr la felicidad se dejan ver, a la luz del conocimiento de la voluntad, como sustancia del mundo, como repetitiva e interminable decepción.

Un par de faltas volvieron a Tántalo merecedor de semejante castigo —eterno—, todos ellos tienen que ver con distintas ofensas a los dioses, una de ellas fue la de hurtar los manjares de su amigo Zeus para compartirlo con los mortales; además, se atrevió a servir en un banquete los trozos de su hijo, no sabemos si de buena o mala fe, pero condimentó el guisado olímpico con los trozos de Pélope, su propio vástago. Pero en el caso del hombre, como señala la tragedia, no hay ninguna «culpa» que pagar que no sea la de existir, pecado no cometido: culpa en la que hay *responsabilidad* pero no un sujeto que quiera y conozca los resultados, de su existencia cometida: ni siquiera se trata de un delito preterintencional. Se trata más bien de la *pecaminosidad* que del *pecado*. Si el pecado es existir entonces parece que no hay opción: nadie puede no ser culpable: nadie puede no sufrir, pues el pecado es idéntico a la penitencia.

El hombre, como Tántalo, corre detrás de sus deseos sin poder cumplirlos, y cuando los cumple el resultado no es otro que el desencanto y el aburrimiento: el tedio. La conservación de la conciencia por toda la eternidad es sin embargo, uno de los deseos más irrefutables en el individuo, que parece no dudar en permanecer sujeto por siempre a su patética condición con tal de conservar por siempre los rasgos que lo distinguen y lo hacen ser un «yo». De entre todos los deseos, el de la inmortalidad, así sea la del espíritu es el que lleva al hombre a cometer las mayores tonterías. El mito de Tántalo condensa esta exaltación vana del espíritu que quiere renunciar a los deseos corporales representados por el hijo despedazado que ofrece a los dioses; precisamente aquel que, dice Paul Diel, simboliza los deseos corporales «mortificando su carne (el hijo del

²⁶² Robert Graves describe el tormento y refiere sus distintas versiones —como su aparición en el *Cratilo*— en *Los mitos griegos*, vol. 2. México: Alianza, 1992, pp. 27–36.

hombre), en lugar de ofrecer su alma purificada (el hijo de Dios)»²⁶³. Nuestra interpretación, para seguir a la Schopenhauer, difiere de la expuesta por Diel: el hombre comete el pecado de renunciar a la carne para tratar de salvar su alma, sin saber que el alma se corresponde enteramente con la carne. Para el pesimismo se trata, desde luego, más de una necesidad que de un pecado. Así coincidimos con Chevalier cuando nos dice que Tántalo es «más simplemente, el símbolo del deseo incesante, irreprimible, siempre insatisfecho, porque es propio de la naturaleza humana no estar nunca satisfecho. A medida que avanza hacia el objeto de su deseo, éste se le oculta y la búsqueda ávida prosigue sin fin»²⁶⁴.

§32. *El centro inmóvil del tiempo infinito*

En la imagen del mundo como eterno retorno, el futuro y el pasado significan la nada del tiempo, el único tiempo real es el del presente y lo demás no es sino un pasatiempo intelectual,²⁶⁵ ese paso a la nada del presente es además la prueba del carácter fútil de la vida individual. Porque como todos los objetos, la conciencia sólo se da en el presente, así que uno siempre se encuentra «en el centro del tiempo, nunca en los extremos. De ahí podemos recabar que cada uno lleva en sí mismo el centro inmóvil de todo el tiempo infinito».²⁶⁶ La única forma en que la realidad puede venir al caso es en el presente, así todo aquello denominado como *futuro* o *pasado* no tiene otra existencia que la abstracta. La conciencia se limita a ser una objetivación cerebral y por ello comparte fecha de caducidad con el órgano y no puede ir más allá de la bóveda craneal. Se clausura la posibilidad de la persistencia del alma y con ella, de la conciencia después de la muerte. El filósofo no se deja engañar por el anhelo de la salvación del espíritu y, sin embargo, se permite un callado suspiro «Sería hermoso, en efecto, que con la muerte no desapareciera el intelecto. Así se podría llevar el conocimiento del griego que se ha

²⁶³ Diel, Paul, *El simbolismo de la mitología griega*, Barcelona: Labor, 1976, p. 62. Para Diel «Tántalo, en estado de exaltación vanidosa, exagera su deseo esencial y disimula sus deseos corporales», p. 57. Claro, desde el punto de vista de la voluntad, lo que Tántalo exagera no es el deseo esencial, sino el más superfluo.

²⁶⁴ Chevalier, *op. cit.* p. 974.

²⁶⁵ Schopenhauer, DMCR. § 143, p. 108.

²⁶⁶ Ídem, § 139, p. 88.

adquirido en esta vida al otro mundo»²⁶⁷. El «platonismo» de Schopenhauer tiene aquí otra de sus esenciales torsiones. Al no ser el «en sí» de carácter psíquico, el conocimiento no tiene la posibilidad de la reminiscencia, ni de un saber externo al devenir —y olvidado en la llanura del Leteo—, ni un saber anteriormente vivido, ya que no hay conocimiento que no sea aprendido por una existencia individual y como función de uno de sus órganos, el cerebro.

§33. *La eternidad sin individuos: de la metempsicosis a la palingenesia*

El paso de la vida a la muerte implica la pérdida de la conciencia, pero ésta es sólo pertinente en el mundo de la representación y nada más. La conciencia es adecuada sólo como una función del cerebro. Lo más adecuado para después de la muerte —y para antes del nacimiento— es la inconciencia —es decir, la inexistencia. Schopenhauer ofrece al respecto uno más de sus estupendos ejemplos: «Quien, por tanto, se lamenta por la inminente pérdida de su conciencia cerebral, adecuada e idónea sólo para las apariencias, es comparable a aquellos indígenas convertidos de Groenlandia, los cuales no querían ir al cielo cuando se enteraron de que allí no iban a encontrar focas».²⁶⁸ Nada es más dispar de la eternidad que la conciencia —lo que es equivalente a decir que nada es más dispar con la eternidad que el individuo. En el eterno retorno así comprendido no puede haber —aunque todo lo que sucede debe ya haber sucedido— la conservación de la conciencia individual en un mundo fuera del físico. Si todo retorna, retorna para la eternidad, es decir, para la voluntad y no para la representación —cuando menos no para la representación *determinada*—, nivel éste último en el que se sitúa la psique. No es concebible entonces la transmigración de la conciencia y sí en cambio la repetición inconsciente. Es importante entonces distinguir entre la eternidad del todo y la caducidad de la conciencia —siempre individual—, para ello se sirve el autor del antiguo término con los que se designa la supervivencia a la muerte entre los órficos y los pitagóricos, *metempsicosis*, para distinguirlo de la *palingenesia*, regeneración inagotable de los seres.

Se podría distinguir muy bien entre la metempsicosis, en cuanto paso de

²⁶⁷ Íd., p. 91n.

²⁶⁸ Íd., p. 92.

toda alma a otro cuerpo, y la palingénesis, en cuanto disgregación y nueva formación del individuo en el que persiste sólo su voluntad y, asumiendo la figura de un nuevo ser, recibe un intelecto nuevo. Por tanto, el individuo se disgrega como una sal neutra cuya base se combina luego con otro ácido para formar una sal nueva.²⁶⁹

Entre dicho par de términos hay una simetría suficientemente importante con la doctrina budista de la supervivencia del alma, que también se bifurca, esta vez exotérica y esotéricamente. La primera —la exotérica— coincidiría con la doctrina de la reencarnación sostenida por el brahmanismo; la esotérica es de una comprensión más compleja, que Schopenhauer hace coincidir con su propia doctrina de la palingenesia en la que lo único que subsiste a los cuerpos determinados sería la voluntad.²⁷⁰

§34. *Palingenesia e ilusión*

Esta segunda teoría, la de la palingenesia, explica el desdoblamiento entre consciente e inconsciente que sufre el «yo», fisura que será luego desarrollada con influyentes resultados en la cultura del siglo XX por el psicoanálisis. En efecto, entre la fuerza regenerativa y la conciencia individual se sitúa el plano de la ilusión, que lleva al sujeto a tratar de conservarse aún después de la muerte impulsado por un deseo que le es ajeno, el de la voluntad, que a través de él procura conservarse. Como el del eterno retorno, el argumento de la voluntad de inmortalidad en el individuo aparecía ya en Hume, quien también considera el dicho deseo como una pasión que no corresponde al individuo ni a su búsqueda de la felicidad. La naturaleza (en este caso podríamos decir, la voluntad) procede por economía de medios —ahora: de *miedos*. El miedo a la muerte es más útil a la especie que al individuo. Buscando la inmortalidad el individuo trabaja para un patrón distinto a su yo.

El que nuestros horrores ante la aniquilación fueran una pasión original, no el efecto de nuestro amor general por la felicidad, probaría mejor la mortalidad del alma: Porque como la naturaleza no hace nada en vano, nunca nos daría horror contra un acontecimiento imposible. Puede darnos horror contra un acontecimiento inevitable, pero nuestros esfuerzos, como en el presente caso, pueden a veces alejarlo a cierta distancia. La muerte

²⁶⁹ DMCR, § 140, p. 96.

²⁷⁰ Ídem, p. 97.

es el fin inevitable; aunque la especie humana no podría preservarse si la naturaleza no nos hubiera inspirado aversión hacia él.²⁷¹

No encontramos entonces el miedo a la muerte como único motor para la actividad ilusoria del individuo sino que podríamos señalar cuando menos dos elementos, el de la necesidad de sobrevivir —el miedo a la muerte— y el deseo de eternidad que también la voluntad le presta al individuo. La solución se bifurca entonces: la voluntad logra su cometido con la reproducción de la especie y la energía que parece *sobrante* se convierte en productos de la cultura —desde la autoconciencia hasta los sistemas metafísicos, la religión y el arte— del que se puede seguir un análisis que desembocaría en una teoría de la sublimación como la propuesta por el freudismo. Los productos de la cultura no son sin embargo *sobrantes*, puesto que son algo así como la doble llave que la voluntad echa para resguardar la supervivencia del conjunto.

§35. *Doctrina para ociosos (y desesperados)*

El trayecto que plantea la doctrina esotérica del eterno retorno va entonces de la palingenesia a la metempsicosis, como el trayecto que recorre la voluntad bifurcada es de la realidad al ensueño, del sexo al enamoramiento, de la voluntad a la representación. El (doble) dualismo voluntad-eternidad/representación-fugacidad no admite, para el intelecto, alguna identidad y/o entidad espiritual. No hay un Dios–voluntad, sino un torrente idiota. Una voluntad sin *logos*: Queda rasgada la unidad parmenideana. La identidad ser/pensamiento se escinde debido a la postulación de una eternidad inmanente y desquiciada. El aparente orden del mundo —su corazón supuesto, la causalidad— ocupa solamente el escaño de un efectismo subalterno. A esta rama de lo secundario pertenece el intelecto, la esperanza de una identidad eterna prospera ahí mismo, en el núcleo accesorio de la ilusión.

²⁷¹ David Hume, «De la inmortalidad del alma», en *Del suicidio. De la inmortalidad del alma*. Ed. trad. y notas de Rafael Muñoz. México: Océano, 2002, p.174.

Hay aquí una reconciliación triste del intelecto con los órganos. Si la respiración acaba con los pulmones y los estornudos con la nariz, el pensamiento y la conciencia cesan cuando termina la vida útil de la masa encefálica. *El intelecto es inseparable en este sistema de su base física* y comparte con ella la fecha de su caducidad. La muy difícil comprensión de la teoría de la palingenesia se produce porque, entre otras cosas, el resurgimiento del individuo no podría acaecer fuera de la eterna temporalidad, pues una vez que ha venido al caso una individualidad quedaría probado su resurgimiento para todos los tiempos como eterno retorno. Una vez que ha sido puesta sobre la mesa, la teoría de la palingenesia es sitiada otra vez por el impulso de sobrevivir; y es que al individuo no le queda menos que preguntarse, empujado por la voluntad, «¿Si existo ahora, no es porque ya existí infinidad de veces?», así, una teoría que se formula contra la esclavitud a un deseo hilarante, trata de ser transfigurada por la pulsión de identidad. A Schopenhauer la pregunta le produciría, podemos imaginar, cierta exasperación, hay cuando menos un par de razones que se dejan ver, dada la exposición de la teoría.

a) *El eterno retorno es palingenesia y no metempsicosis*. Por lo tanto, aunque el individuo retornara, no tendría ningún recuerdo de su antigua existencia, puesto que el intelecto es incapaz de sobrevivir al paso del individuo a su reunión con el todo. El olvido es absoluto, sin posibilidad de anamnesia.

b) *El eterno retorno de un yo es desdeñable*. Como el suicidio, es un rasgo ridículo de amor a la vida. El sistema de Schopenhauer no trata de despertar ningún consuelo, no implica ninguna esperanza, ni retorno posible de la conciencia —como si hubiera estado «dormida» mientras vuelve a aparecer, como si un príncipe azul (la voluntad) quisiera despertarla.

En ningún caso, la posibilidad del retorno se convierte aquí en alguna especie de consuelo, pero tampoco significa una tragedia, lo menos trágico del hombre es precisamente su —pronta— desaparición. En el caso de la producción de una apariencia igual a la otra, la correspondencia sería totalmente insignificante, pues no habría una recuperación de ninguna individualidad, pues la voluntad no tiene memoria, ni el individuo luego de su disolución física en el todo. Al contrario de Platón, Schopenhauer ha considerado como eterna a la voluntad —sede de la pasión— y como fugaz al espíritu. Así podemos considerar que el espíritu se pierde definitivamente, mientras que

los desechos biológicos se integran al todo, retornando de lo diferenciado a lo indiferenciado, al puro flujo inconsciente de la voluntad. La naturaleza del hombre es dual, eterno y fugaz al mismo tiempo. En cuanto voluntad, eterno, en cuanto individuo «tiene un principio y un fin en el tiempo, algo que pasa fugazmente, sueño de una sombra, cargado de flaquezas y dolores; por otro, es el ser originario e indestructible que se objetiva en todo existente [...]».²⁷² Mientras el hombre individual no existe no conoce ni del tiempo ni de la muerte, no pasa el tiempo para él, pues él no pasa. «Él» y el todo son lo mismo. Para él sería inmediato su retorno si pudiéramos llamarle retorno a la repetición de una misma apariencia, pues no guardan ninguna relación causal, ningún hilo los une sino la ceguera de la voluntad, su ausencia de criterio. La voluntad no tiene *déjà vu*. Sin tiempo nada existe, da igual que pasen tres meses o diez mil años para surja una conciencia igual pues no habrá, nunca, relación de identidad, pues nadie hay, ningún testigo que dé fe, nadie que cuente los pájaros en el contra-argumento inventado por Borges.

Aunque el tema de la caducidad y la eternidad del hombre es para el filósofo el tema principal del pensamiento, da la impresión, luego de leer los *Paralipomena* que el problema del eterno retorno no tiene el valor sino de un entretenimiento para ociosos o para almas débiles que buscan una especie de consuelo. Ningún entusiasmo puede despertar la repetición de tan grises existencias. Pero éste tema, el de la supervivencia del alma, impone al hombre, dado el ingobernable impulso de la voluntad, una representación del mundo que le obliga, por regla general, a girar la cabeza a otro lado, para soñar con un mundo de fantasmagórica constitución. Schopenhauer no vuelve la vista y repite la sentencia en la que todos los nombres están incluidos:

Todo lo que es en él [en el individuo] y por él debe acabar y morir. Sólo lo que no es de él lo atraviesa, haciéndole temblar, con la violencia de un rayo dirigido hacia lo alto, y entonces no conoce ya ni el tiempo ni la muerte. Unificar todos estos contrastes es el tema verdadero y propio de la filosofía.²⁷³

*

²⁷² DMCR, §140, p. 99.

²⁷³ Íd.

La unificación de dichos contrastes debe coincidir con una reformulación del pensamiento. Lo que no es del individuo es «su» eternidad, lo que a ella se adhiere —en la ilusión representativa— es su caducidad. La filosofía de Schopenhauer encuentra, desde nuestro punto de vista tal unificación sin la supresión de uno de los elementos, ni siquiera con la superación de ellos en un tercero sintético. La unificación de lo eterno y de lo humano no se da por cierto en una reconciliación que dulcifique la existencia sino en un plano cercano al artístico, y más concretamente a la música, esa en la que el dolor se puede contemplar sin dolor, en medio de un placer estético en la que la mecánica repetición de lo mismo se transmuta en la aparición de aquello que en la naturaleza se presenta como eternamente joven.

VI. EL MUNDO COMO ETERNIDAD JUVENIL

§36. *El individuo y la doctrina de la indestructibilidad*

La conciencia, ligada al cuerpo, muere con él; sin embargo, todo individuo tiene un componente eterno —precisamente aquello que el individuo nunca llega a ser, pero que es todo lo que llega a ser individuo— la voluntad. Lo transitorio es el individuo, pero Schopenhauer ha observado en él algo no sujeto a la desaparición. Si el individuo descubre en la muerte el signo de su desaparición acierta; pero sólo en parte, ya que su verdadera naturaleza estaría fuera del tiempo. La esencia de cada individuo es eterna y compartida universalmente: la eternidad. El individuo que reconoce tal comunidad esencial quedaría liberado del terror existencial de la aniquilación; se trata de un reconocimiento de lo que siempre ha sido y siempre será, y, al mismo tiempo, de que la vida no tiene fin ni finalidad. No se trata de un consuelo para el individuo sino para un sujeto puro, una catarsis, un deshago de la individualidad, un desalojo o desapego de lo individual y un reconocimiento de que el miedo a la muerte es el miedo, en el fondo, a convertirse en mero pasado, un miedo a perder el presente que carece de fundamento. Un miércoles de ceniza: recuerda que polvo eres y en polvo te convertirás.

En este esquema el *principio eterno* pierde su significación racional: no puede ser una autoconciencia, puesto que toda conciencia lo es de principios fenoménicos: espacio y tiempo determinados. Lo que siempre hace cuerpos, lo que siempre los habita es la misma energía de la voluntad. Para P. Gardiner está aquí la unción de Schopenhauer con la teoría oriental de la inmortalidad entendida ahora de manera *sui generis*. No en vano nos advierte el autor en la primera edición de *El mundo como voluntad* que el acercamiento a su doctrina estará más despejado para los conocedores de la antigua sabiduría de la India, no se trata de un literal e infinito «nacer de nuevo» del individuo, sino de los individuos²⁷⁴. El mundo entendido como *representación* equivale a la Maya («ilusión») de los Upanishads, lo inconstante y pasajero opuesto a lo eterno, el

²⁷⁴ Vid. Gardiner, P., *op. cit.*, pp. 440-441.

Brahman, del que todo brota. «Se afirma que debajo del velo de Maya todas las cosas son en el fondo uno y que lo que en último análisis constituye el yo, *Atman* (no se confunda con el *ego* empírico de la autoconciencia ordinaria) es idéntico con el *Brahman*, concepto este último del que brotan todos los existentes fenoménicos y al cual finalmente todos vuelven»²⁷⁵. Desde luego que no se debe identificar automáticamente la *Vorstellung* y la *Wille* con la *Maya* y el *Brahman*, el mismo Schopenhauer opinaba que la religión valía en tanto podría aproximarse por medio de alegorías al conocimiento del mundo como voluntad y representación y de la vida como sufrimiento.

No es difícil entender que el budismo guarde una relación estrecha con las ideas del pesimismo irracionalista. La negación del yo y de un dios creador del mundo postuladas por el budismo. Se trata de un yo que emprende el camino de su *desafirmación*. No puede existir una negación de la voluntad sin negación del yo personal, sin un reconocimiento de su nadería fenoménica. No es ahora difícil de entender que la nadería fenoménica implique una plenitud en el fondo, plenitud abismal de la voluntad, *indestructibilidad* del núcleo vital de cada cosa. Para las almas débiles esto podría valer como un consuelo, pues le vendría entonces la revelación de una forma de la eternidad, aunque ésta no estuviera vinculada con su yo empírico; para el hombre que reconoce el carácter absurdo de la existencia —el lúcido, el pesimista— también, pues la disolución del yo en la sal neutra de la materia implica un descanso eterno de la experiencia del dolor. Tamaña ambigüedad es desarrollada por Schopenhauer en su doctrina de la indestructibilidad.

Es en los Complementos a *El mundo como voluntad y representación* donde de manera más explícita Schopenhauer se refiere a la cuestión del eterno retorno. El tema se vuelve pertinente a partir de la teoría de la indestructibilidad y de los arquetipos. Se trata del eterno retorno de los seres, de todos los objetos de la naturaleza, pero no del individuo en tanto sujeto: no hay en la doctrina de la indestructibilidad espacio para el retorno de un «yo». No habría, como ya hemos visto, un ser individual, sino un *ser serial* de cada cosa, y más profundamente, un ser único, la voluntad. En la Idea, como ya hemos visto, se trasluce la indestructibilidad de los seres, lo que siempre permanece

²⁷⁵ Ídem, p. 442.

y propicia la contemplación de una comunidad *esencial* del individuo y el todo fuera de la identidad *egológica*. El eterno retorno es en la exposición de Schopenhauer el signo de la naturaleza: la eterna juventud de los seres. Ese principio eterno de vida vive en el hombre y es la clave de su eternidad substancial. Tiempo finito, vida infinita, son los factores de la repetición.

Tal consideración de la vida como «eterna juventud de los seres» señala una modulación especial del pensamiento Schopenhaueriano, en la que encontramos más resonancias con el pensamiento nietzscheano.

§37. *La caducidad se circunscribe al yo*

La muerte es la inspiración, la musa de la filosofía. Es con la razón humana que aparece la noción de muerte, ya que el animal viviría solamente la experiencia de la inmortalidad. Si el animal no es algo diferente de la especie, entonces no es algo diferente de lo eterno —vive en perfecta concordancia con el arquetipo. «El animal no es consciente de sí mismo más que como inmortal»²⁷⁶. Este *sí mismo* del animal no es otra cosa que la especie, por lo que el individuo animal no es consciente de su individualidad, ni de su falta de ella —al animal no le faltaría individualidad—; Schopenhauer no abunda en esta vaga formulación, pero nos deja ver que el animal no se encuentra apabullado por el velo de la ilusión, la misma que produce el efecto de un sí mismo individual. La muerte es el sello de la individualidad y la musa de la filosofía en tanto trata de mostrar una forma de enfrentar su tremebundo signo. La noción de la muerte necesita un consuelo, o mejor dicho, un contrapeso, pues para Schopenhauer todo viene por pares en la farmacia de la naturaleza:

En el hombre, junto con la razón apareció necesariamente la espantosa certeza de la muerte. Pero como en la naturaleza todo mal está siempre acompañado con un remedio, o al menos de una compensación, esa misma reflexión que conduce al conocimiento de la muerte proporciona también las concepciones *metafísicas* que nos consuelan de ella y de las que el animal ni está necesitado ni es capaz.²⁷⁷

²⁷⁶ CMVR, p. 515.

²⁷⁷ Ídem.

Por el contrario, podríamos decir que aquello que necesita el hombre para paliar el conocimiento de la muerte es un consuelo, expresado en clave metafísica, por medio de la religión y de la filosofía. Pero la búsqueda racional del consuelo es precisamente aquello que impediría al hombre desembarazarse del miedo a la muerte, encontrar un consuelo no basado en el terror —en ese mismo terror que funda y es fundado por la individualidad—, sino en la *tranquilidad*. Ese tipo de consuelo debe desmontar la individualidad y la conciencia como fundamento del mundo, se trata de la doctrina de la indestructibilidad, anunciada en el libro IV de *El mundo*. La doctrina se encuentra inspirada en el brahmanismo y el budismo, que habrían desarrollado por encima de la religiosidad occidental el desprecio a la muerte. Doctrinas que desprenden al hombre del velo del yo individual y lo proyectan hacia un ser genérico y original, un ser ajeno a todo nacer y perecer.²⁷⁸

La doctrina de la palingenesia encuentra en los *Paralipomena* su versión más *amigable* para con el lego en filosofía. De una manera didáctica, a veces por el camino del diálogo, Schopenhauer explica ahí la doctrina de la eterna producción de individuos sin identidad propia. La indestructibilidad remite entonces a la materia reanimada eternamente por una ubicua voluntad que necesita de *tipos* pero no de *yoes* inmortales. Se trata de un consuelo irónico, en el que se ridiculiza el miedo a la muerte de seres que no han existido siempre —y que de cierta forma han existido *desde siempre*. Se discute entonces el significado de la eternidad de la vida y la futilidad del individuo, y es que Schopenhauer no niega un componente eterno en todo lo que hay, sin embargo, este núcleo perenne de la existencia se encuentra con una objeción ya planteada en *El mundo*: lo eterno es ajeno al espacio y al tiempo y con ello lo es también al principio de individuación. De la lectura de los *Paralipomena* como de *El mundo como voluntad y representación* se puede desprender que la eternidad utiliza a los individuos como medios, pero no como fines en sí mismos, de ahí que se deba entender que el principio de individuación determina cuerpos que se corresponden exclusivamente con un espacio y un tiempo determinados. Los cuerpos son el soporte del intelecto y éste de la conciencia. Si a los cuerpos les va el espacio-tiempo entonces no es componible con ellos la inmortalidad.

²⁷⁸ Ídem, p. 516.

Para persistir eternamente ningún individuo se encuentra preparado. Su fin es la muerte. Pero con ella no perdemos nada. En realidad, a la existencia individual subyace algo completamente diverso, de lo cual ella es expresión.

Este algo es ajeno al tiempo, por lo que no conoce ni permanencia ni final.²⁷⁹

Al individuo le puede ir el desear la existencia eterna, como postula el autor en *El mundo*, puesto que este deseo es producido por la voluntad misma para *asegurarse* la supervivencia de la especie. Es fácil comprender que el sufrimiento inherente a la existencia vuelve inexplicable —mejor aún: necio— el deseo de vivir una eternidad de tormentos. Nada más que una *expresión*, la existencia individual es un efecto epidérmico de aquello que subyace sin identidad e independiente de las determinaciones concretas del espacio y el tiempo. En «nuestro» núcleo, en «nuestra esencia verdadera y propia»²⁸⁰ radica ese tipo de indestructibilidad impersonal que es una, *la*, cosa en sí de todo cuanto es.

La formulación de la teoría de la indestructibilidad parte de la diferencia entre vida y existencia y entre la apariencia y el en sí del individuo —un sí mismo heterónimo. Para la doctrina de la indestructibilidad, lo que produce el yo no es algo como un yo, no es una conciencia, como no es un tiempo ni un espacio. Eso que lleva a decir «yo» no es un yo. Es por medio de la intuición que el hombre ha creído en la persistencia de algo que hay en él y que no muere —ese algo pudo haber sido identificado con el alma-identidad en el cristianismo—, dicha intuición es llevada por Schopenhauer hacia la persistencia de aquello que es indiferente al tiempo y el espacio, es decir, lo indiferente al principio de individuación. El hombre ha percibido que hay una *cosa en sí* en él, pero la ha confundido con su conciencia; aunque la intuición es incorrecta en sus conclusiones se encuentra motivada por una efectiva separación entre lo precario y lo indestructible; el error que ha propiciado la mala lectura de la intuición se debe al punto de vista del cual el intérprete parte: el del mundo fenoménico. También podríamos tomarnos la licencia de afirmar que para el pesimismo schopenhaueriano la doctrina de la supervivencia —de algo así como un yo que sobrevive al cuerpo— no es sino un balbuceo en el que se intenta dar razón de un reducto ajeno a las coordenadas espacio-temporales: la voluntad, encubierta sin embargo por el portentoso velo de la

²⁷⁹ DMCR §136, p. 84.

²⁸⁰ Ídem, p. 85.

ilusión. Ese balbuceo que busca argumentos para la inmortalidad del individuo está ocupado por el impulso vital que trufa de esperanzas la finitud humana.

A la vista de la muerte de un hombre, ¿cómo se puede llegar a pensar que aquí una cosa en sí se esté convirtiendo en nada? Todo hombre siente más bien por una especie de conocimiento inmediato e intuitivo que una apariencia encuentra aquí su final en el tiempo, forma de todas las apariencias, sin que la cosa en sí se vea afectada. De ahí que en todos los tiempos haya habido un esfuerzo por expresar este hecho en las formas y en las expresiones más diversas, todas las cuales, al derivarse del mundo fenoménico, se refieren sólo a él en su sentido verdadero y propio.²⁸¹

Como en *El mundo*, la intuición es la vía privilegiada para el conocimiento de la realidad. En el pasaje de la intuición el hombre se percata de la sustancia que lo soporta; pero al operar también ahí la voluntad el deseo ciego de vida que habita en cada poro del individuo, provoca el malentendido, un malentendido que resulta *útil* a la vida y que identifica lo permanente con lo individual. La voluntad de vida se podría caracterizar a la sazón como una *voluntad eterna de vida* que en el individuo diverge sutil pero dramáticamente en una *voluntad de vida eterna*. Responder a este deseo radical ha sido tarea común de la religión y de la filosofía. La respuesta pesimista no trata de responder al contentillo de un oído que quiere escuchar, de quien sea, que la muerte —evento insoslayable— no es, cuando menos, la disolución la conciencia. La posibilidad de sobrevivir convierte a la muerte en un hecho secundario aunque todavía angustioso; el pesimismo también la considera un hecho secundario pero irrelevante, tan irrelevante como la conciencia individual. Schopenhauer invita a sus lectores a aceptar la necesidad de algo tan monstruoso como el deseo de la prolongación eterna de la vida, es decir, del sufrimiento.

§38. *La conciencia de la muerte está determinada por la voluntad*

Los principios que conducen la doctrina de Schopenhauer son los mismos y deben ser siempre tomados en cuenta para comprenderla cabalmente. El núcleo de la argumentación es compacto: 1) la voluntad de vivir es la esencia [*Wesen*] íntima del

²⁸¹ DMCR, §137, p. 67.

hombre y 2) en sí misma carece de conocimiento [*Erkenntniss*] y es ciega; 3) el conocimiento es un principio originariamente ajeno y añadido a ella y 4) la lucha contra ella y nuestro juicio aprueba la victoria del conocimiento sobre la voluntad²⁸². La estrategia argumentativa no sólo expresa una ontología, también una especie de consuelo. Ambos caminos son necesarios, pues el conocimiento se encuentra, en el sistema de Schopenhauer, ligado servilmente a la voluntad. El conocimiento no ejerce una soberanía sobre la naturaleza, sino un territorio sui géneris de ella. La inteligencia funciona de acuerdo a los (absurdos) preceptos de la pulsión de vida. Esta premisa forma la convicción de que, lejos de ser una cuestión *personal*, el terror que despierta la desaparición individual es producto de la voluntad de vivir. Para la perentoria ocasión de la muerte, el intelecto arguye una justificación metafísica anclada no en una consideración serena y libre de la existencia; el pensamiento actúa de acuerdo a motivos que le son abastecidos desde fuera y cuyo fundamento no es sino la *obligada* esperanza de la supervivencia de un yo post mortem. La justificación es desarrollada pero no promovida por la conciencia, sino por la voluntad, ese anhelo eterno de vida. El entendimiento estaría entonces ocupado desde su raíz por el impulso de vida. La emancipación de la inteligencia implica una doble lucha: contra la voluntad y contra el juicio.

Puede sin embargo existir un tipo de conocimiento no corrompido por el imperio de la voluntad. El pensamiento habitual considera solamente la cuestión de la supervivencia de la conciencia luego de la caducidad orgánica; un pensamiento libre de esa necesidad heterónoma que lleva al individuo a querer existir eternamente puede surgir a partir de considerar además la eternidad previa al yo. Habría entonces dos eternidades posibles ante el individuo, la posterior a la existencia y la anterior, que al ser evaluada reduce al absurdo la argumentación de una vida futura; de la consolación encontrada en la vida futura se pasa a otra inspirada en la eternidad pretérita en la que el sujeto no existía

entonces, puedo consolarme del tiempo infinito [*undendliche Zeit*] tras mi muerte en que no existiré, con el tiempo infinito en que no he existido, como un estado habitual y verdaderamente cómodo para mí. Pues la infinitud

²⁸²CMVR, p. 519.

[*Unendlichkeit*] a *parte post* sin mí no puede ser más terrible que la infinitud a *parte ante* sin mí, ya que ambas no se distinguen más que por el intervalo de un efímero sueño de la vida [*ephemeren Lebenstraums*]. También las pruebas a favor de la permanencia tras la muerte pueden aplicarse igualmente *in partem ante*, con lo que entonces demuestran la existencia antes de la vida; por eso los hindúes y budistas han sido muy consecuentes al asumirla.²⁸³

Dos consecuencias se desprenden. La primera, de orden psicológico, tiene que ver con el *consuelo* que resulta de proceder primero a volver la vista a ese infinito pretérito que se obsequia como *indiferente* al yo, y luego sopesar esa nada del yo anterior a la existencia corporal con la otra infinita ausencia, la del futuro. Así que resulta igualmente ridículo afligirse por un futuro vacío de nuestra presencia como por un pasado infinito del que estaremos eternamente excluidos. Entonces la noción de un infinito anterior tendería a difuminar *por absurdo*, el espanto de un yo que simplemente volvería a la nada, de donde ha salido. La segunda consecuencia se proyecta hacia la introducción del argumento del eterno retorno, que afirma la eternidad de la sustancia que constituye al individuo —una sustancia ya no análoga al pensamiento, sino a la irracional voluntad sin sujeto— y que además desdice las teorías espirituales del progreso.

Está ya planteada la ambigua cuestión de la «eternidad mortal», en Schopenhauer, en ella los elementos pasajeros y eternos están contenidos en el individuo y deben ser desglosados para un mejor entendimiento de la existencia y el mundo y además para ir en busca de un saber vivir emancipándose a un tiempo de la tiranía de la voluntad y sus productos *antropomorfos*: la ilusión de un yo perenne, el (absurdo) miedo a la muerte y la identificación del individuo con la conciencia.

§39. *La eternidad mortal*

El miedo a la muerte y su metafísica considerarían al cuerpo como elemento de inferior estatuto ontológico; para Schopenhauer el alma-conciencia es nada más un elemento provocado por las operaciones orgánicas y no sobrevive a ellas. *La conciencia es efecto y no causa del cuerpo*. Al mismo tiempo, con la muerte de un hombre no muere el

²⁸³ Ídem, pp. 519-520.

hombre, pues el hombre está siempre naciendo, de la misma manera que la *physis* está siempre renovando a sus individuos. El hombre debe retraerse entonces al plano de las criaturas *naturales* para comprender el significado correcto que reúne su eternidad y caducidad. Los animales que son el ambivalente ejemplo de la eternidad y lo pasajero, del eterno retorno. En ellos comprendemos como la fuerza que da lugar a su existencia no desfallece con la muerte del espécimen, lo mismo pasa con el hombre, puesto que su variedad pervive incesantemente. La *realidad* eterna del hombre la encuentra Schopenhauer en la especie, la *realidad* mortal en el individuo; pero esa realidad mortal siempre resultará subalterna a la forma *arquetípica* que resguarda la sustancia eterna del hombre y de cada una de las especies.

La especie es un individuo eterno y múltiple: un arquetipo en que el *principio* es la voluntad y no lo inteligible. Lo que pasa en el individuo es un reflejo ineludible de la especie, pero aquello que afecta a la existencia del individuo, su aniquilación o nacimiento, son nada más que episodios de una rueda infinita, la vida de la especie. La muerte del individuo no es algo diferente del sueño para la especie—Idea. La especie es lo permanente en lo pasajero, pues está sujeta al principio del espacio tiempo de todo lo existente; el individuo es lo pasajero de lo permanente, su paso en falso en el escurridizo laberinto del tiempo. Sin la voluntad, todo lo existente habría ya dejado de ser. El círculo es el símbolo de la naturaleza, el símbolo de la naturaleza es el tiempo. El tiempo es un círculo, su contenido, el reino de las posibilidades.

En todo tiempo y lugar el auténtico símbolo de la naturaleza es el círculo [*Kreis*], que representa el esquema del retorno [*Wiederkehr*]: esta es de hecho la forma más general de la naturaleza que se desarrolla en todo, desde el curso de los astros hasta la muerte y el nacimiento de los seres orgánicos; y sólo a través de ella se hace posible una existencia duradera dentro de la corriente del tiempo y su contenido, esto es, la naturaleza.²⁸⁴

§40. *Eternidad del presente*

El tiempo, como en el platonismo, separa en la exposición de Schopenhauer lo pasajero de lo eterno. Vemos las cosas desde la determinación espacio-temporal de nuestra

²⁸⁴ Ídem, p. 529.

percepción, como afirma Kant, y desde ahí se fuga del entendimiento el en sí de las cosas. Fuera del tiempo, desde el punto de vista de la eternidad, pretende Schopenhauer el imposible encuentro del pensamiento con el principio perenne de las cosas.

Los objetos empíricos están en el tiempo, pero aquello que los sostiene —el en sí, la voluntad— está fuera del tiempo: haciendo siempre lo vivo. Mientras que todo pasa en el tiempo, todo perdura en la eternidad; la comprensión de una fórmula como ésta implica una doble mirada para la que todo se extingue y todo se conserva.

Así, todo dura un sólo instante [*Augenblick*] y se precipita a la muerte. La planta y el insecto mueren al final del verano, el animal y el hombre tras unos pocos años: la muerte siega sin descanso. Pese a ello, y como si nada de eso ocurriese, todo existe a cada momento y está en su puesto, como si todo fuese inmortal [*unvergänglich*].²⁸⁵

Esta existencia *a cada momento* expone la finitud y eternidad de cada una de las cosas, de aquello que las sostiene: eternidad de la vida, persistencia de sus grados elementales de objetivación. *Más allá* del tiempo y el espacio, la Wille; *en todo* tiempo y espacio, las Ideas (i.e. las especies); naciendo y muriendo por todas partes y a cada momento, los individuos. El *a cada momento*, es el presente, pues para Schopenhauer no hay otra realidad del tiempo. Ese *todo* del tiempo, ese *a cada momento*: el presente–eternidad. Igual que para Platón, igual que para Plotino, como ya habíamos visto, para Schopenhauer el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. El carácter de imagen viene al tiempo por ser un elemento *raigal* (junto con el espacio y la causalidad) del régimen de la representación (*Vorstellung*). Visto sin las miopes gafas de la razón, el tiempo *sin imagen* es el instante: la eternidad del presente. La duración del presente es la eternidad, porque *siempre es el presente*:

Sólo hay un presente y éste existe siempre: pues es la única forma de existencia real. Hay que llegar a comprender que el pasado no es distinto del presente en sí mismo sino sólo en nuestra aprehensión, la cual tiene por forma el tiempo, que lo único por lo que lo presente se presenta como diferente de lo pasado.²⁸⁶

§41. ¿La Idea es una jauría?

²⁸⁵ Íd., p. 531

²⁸⁶ Ídem, 532n.

Muerte y renacimiento ocupan todo en el tiempo, no afectan a la eternidad, no la agotan. El renacimiento es el signo de la eternidad, de la vida inagotable. Es en ella y no ella: todo lo que existe es fruto de un querer vivir eterno y *eternizante*: la voluntad, «por eso todas y cada una de las cosas que *quieren* existir existen de forma duradera y sin fin»²⁸⁷. Todo ha existido siempre porque toda está existiendo a cada momento, todo se renueva y sigue siendo lo mismo, pues en la naturaleza reina, debemos entenderlo así, el eterno retorno de lo mismo. Schopenhauer lo afirma, pues sostiene que todo en la naturaleza se conserva según el estilo de la repetición eterna: las especies animales «ya se han renovado [*erneurent*] infinidad de veces y siguen siendo las mismas»²⁸⁸. El retorno de lo mismo es el querer único de la voluntad, aquello que por siempre, a cada momento, quiere: su forma temporal traza el dibujo del círculo. Todos los momentos del tiempo equidistan de la voluntad, todos los momentos no son otra cosa que su presente, ya no el del tiempo, sino el de la voluntad: lo eterno. «La voluntad de vivir se manifiesta (*erscheint*) en un presente infinito (*endloser Gegenwart*); porque esa es la forma de la vida de la especie, que por eso no envejece sino que se mantiene siempre joven».²⁸⁹

La especie es *la prueba* de eternidad, una especie de *superindividuo* para el cual la muerte de uno de sus especímenes no es sino un parpadeo. «Así como al irrumpir la noche desaparece el mundo sin por ello dejar de existir un solo instante, también el hombre y el animal perecen en apariencia con la muerte, pero su verdadera esencia queda intacta.»²⁹⁰ Muerte y nacimiento adquieren entonces la poderosa silueta del círculo. Nada entonces se destruye sino aquellas *imágenes* producidas (en el tiempo) por la eternidad. Imágenes que son incansablemente generadas, objetivaciones que participan de la voluntad indestructible. Si pasan a la nada es únicamente a aquella de una existencia empírica, dada en el espacio y tiempo, y por lo tanto pasajera, pero no pasan a la nada de su esencia, que siempre se conserva. Sostiene Schopenhauer que sólo *empíricamente* el ser se hace nada; es cierto, en *un sentido*, que el hombre surge de la nada con el nacimiento y que a la nada va con la muerte; pero sólo en *un sentido*, en cuanto a la disolución *temporal*, pues todo existe a cada momento: la nada absoluta no

²⁸⁷ Ídem, 531.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ib.*

²⁹⁰ *Ib.*

tiene lugar con la muerte. Los individuos —esos que llenan la forma *hombre*— están siendo siempre²⁹¹.

Debido a una doctrina como la cristiana, que deposita la eternidad en el alma-conciencia y no en los cuerpos-voluntad, el hombre no puede ver en sí mismo lo que observa con sencillez en los animales. Y es que si renunciáramos a la hipótesis de una existencia consciente más allá de la vida del cerebro, podríamos comprender que opera en nosotros la misma rueda de la palingenesia que se observa doquier en los ciclos de la naturaleza. Schopenhauer sostiene que aquella doctrina del alma inmortal no deja ver, por su imperfección, la verdadera inmortalidad depositada en el espécimen: la misma que puede verificarse en esos seres de eternidad traslúcida: los animales. Aquellos animales que repiten la cantaleta del círculo como eterno retorno en el Zaratustra de Nietzsche.

Schopenhauer busca la clave de la eternidad de la mano de la naturaleza, en la que puede encontrarse la clave de la renovación constante, el signo mismo de la eternidad, no la repetición cansada sino la repetición de la lozanía: la juventud eterna de la voluntad. «Al mirar cualquier animal joven, lo primero que se llega a conocer es la siempre joven existencia de la especie que, como un reflejo su juventud eterna, regala a cada individuo una temporal y le hace parecer tan nuevo, tan fresco, como si el mundo fuera de hoy mismo».²⁹² Y en efecto, de acuerdo con la lectura de la indestructibilidad según Schopenhauer, el mundo es siempre de hoy mismo, puesto que todo el tiempo es del presente. Nada puede suceder al/en el pasado, nada en/al futuro. Queda entonces adjetivado el carácter de la Idea–arquetipo, a la sazón, aquello que *siempre* es joven. En el animal se contempla con facilidad lo que en el hombre, por su identidad con el observador, se niega a ser visto: el arquetipo. Es el emblema de la renovación constante, la palingenesia.

Solamente es necesario profundizar con confianza y seriedad en la visión de uno de esos vertebrados superiores, para percatarse con claridad de que ese ser insondable tal y como existe, es imposible que en su totalidad se convierta en nada: y, no obstante, sabemos que ese animal es perecedero. Eso

²⁹¹ Vid. CMVR, p. 534.

²⁹² Ídem, p. 535.

se debe a que, en ese animal, la eternidad de su Idea [*Idee*] (especie) se haya impresa en la finitud [*Endlichkeit*] del individuo.²⁹³

La totalidad así entendida nos permite, forzando la interpretación, *malentendiendo* a Schopenhauer, vislumbrar una totalidad formada otra vez por el conjunto fluctuante de individuos. Una Idea que encuentra una mayor realidad cuando es observado *empíricamente*, los individuos son imposibles sin la especie, en otras palabras, sin la manada —o la jauría. La realidad en sentido fuerte es una y plural, su forma es única, pero sólo en su número aparece la vida. La idea no puede ocupar entonces el estatuto de ejemplo u original del cual el individuo es una copia: copias sin modelo, ideas ininteligibles. Si los individuos son nada más que sombras, el arquetipo sería una sombra de sombras, un leviatán, y no el objeto opaco contra el que choca la luz terrible de la voluntad.²⁹⁴ Para Schopenhauer Idea y especie son dos nombres para una misma cosa: para el sujeto puro del conocimiento (el genio y su auditorio) la especie es realmente una *Idea*, puesto que se plantea una existencia fuera del tiempo y el espacio. Para el conocimiento empírico se trata de la especie (*Species*): «que es la idea disgregada por su ingreso en el tiempo»²⁹⁵. La idea es el afuera del tiempo, la especie es una Idea temporal.

§42. *La fragilidad de la Idea*

Contrastado con las teorías evolucionistas, el argumento de Schopenhauer no se fortifica; ellas postulan (igualmente) desde una perspectiva de larga duración que aquello que sucede en los individuos pasa también en la especie: también está sujeta, después de milenios, a la transformación y a la desaparición. El estatuto de «forma eterna» para la Idea no puede sostenerse tal cual después de que se ha formulado el evolucionismo. Pequeñas diferencias señalan por acumulación la aparición y desaparición de las especies. *También los arquetipos son frágiles*; pero aún así podría defender hoy el terco Schopenhauer que son ellos el venero de los individuos. Ahora podríamos añadir que los individuos hacen posible a la especie y no al revés, puesto que la clasificación pertenece también al mundo de la representación. La Idea se vuelve para

²⁹³ *Ib*, 535.

²⁹⁴ *Cfr.* CMVR p. 536.

²⁹⁵ *Ídem*, p. 537.

nosotros subalterna, decaída en la finitud, aunque una finitud para la cual los individuos seguimos significando un pasaje efímero. Sigue siendo entonces la Idea esa infinitud fluctuante, esa eternidad precaria del individuo. Las especies desaparecen, sin embargo no podemos atacar la instancia más elemental del arquetipo *según* Schopenhauer: los individuos se producen por series, es en la serie donde son posibles; pero la vida misma, su potencia sin par, es vulnerable y confinada a unas circunstancias locales.

La muerte del individuo sólo es empírica, su paso a la nada aumenta en grado si el *macantropos* también —seguramente— está sujeto a la desaparición. El argumento empleado para el individuo también puede ser aplicado a la especie. Si hubo un tiempo en el que el hombre no existió —pues no ha existido siempre, como quería Schopenhauer—, habrá otro, también infinito, en el que ya no estará. Las razones para la desaparición del hombre empírico darían cuenta —a pesar de Schopenhauer— de la desaparición de la Idea: ambos, y no sólo el primero serían *innecesarios* a la eternidad —en *cierto sentido*; esto es, si no consideramos también al arquetipo bajo el signo del eterno retorno. Considerados desde el punto de vista de un tiempo infinito, ambos, el individuo y el arquetipo, son *igualmente* necesarios, el mismo Schopenhauer lo concluye cuando explicita su doctrina de la palingenesis: el pulso de la voluntad, es decir, el pulso del todo, late en cada individuo, éste únicamente desaparece en tanto fenómeno, pues su esencia es eterna:

Pero en el fondo somos uno con el mundo en mayor medida de lo que habitualmente pensamos: su ser íntimo [*inneres Wesen*] es nuestra voluntad; su fenómeno [*Erscheinung*] es nuestra representación [*Vorstellung*]. Para quien fuere capaz de lograr una clara conciencia de ese ser uno, desaparecería la distinción entre la permanencia del mundo externo tras su muerte, y la suya propia: ambas se presentarían a él como una misma cosa e incluso se reiría de lo ilusorio de separarlas. Pues la comprensión del carácter indestructible [*Unzerstörbarkeit*] de nuestro ser coincide con la de la identidad del macrocosmos y el microcosmos.²⁹⁶

El hombre viene de la nada, pero sólo de la nada de la conciencia, pues es posible gracias al mismo impulso creador que lo constituye y que persistirá luego de su desaparición. No hay un comienzo *absoluto* del individuo como tampoco una

²⁹⁶ Ídem, p. 539.

desaparición *absoluta*. Así lo ven el brahmanismo y el budismo, el inspirador, según Schopenhauer, de las doctrinas occidentales de la inmortalidad. La inmortalidad nace de una consideración, propiamente, y no de un argumento objetivo; en este caso no es un defecto sino una prueba de su objetividad profunda. Sólo de manera subjetiva puede el hombre comprender su comunidad con lo eterno. Con la muerte del individuo muere también su mundo, en tanto es la representación del individuo; ya sin representación, el individuo comulga con la misma intimidad invidente. Sólo el arte y el genio pueden comunicarnos con ese fundamento inconsciente, sin sujeto, de la eternidad.

Aquel que cree en la persistencia de una íntima esencialidad también debe creer en su preexistencia, tiene que creer entonces en el carácter necesario de los individuos tanto como en el de los arquetipos. Para que individuo y arquetipo tengan el mismo valor debe recurrirse entonces a la consideración de un tiempo del eterno retorno. No se trata del conocimiento objetivo; se trata de una prueba *experiencial*, esa en la que se percata el sujeto de cómo la realidad del mundo se da en él de manera inmediata y como *observa* su comunidad con todo lo que en el mundo hay debido a una necesidad originaria (*ursprünglichen Nothwendigkeit*):

conocerá su existencia como necesaria quien considere que hasta el momento actual en que él existe ha transcurrido ya un tiempo infinito [*unendliche Zeit*], es decir, una infinitud [*unendlichkeit*] de cambios [*Veränderungen*], pese a los cuales él existe: toda posibilidad de todos los cambios se ha ahotado ya sin haber podido suprimir su existencia. *Si alguna vez pudo no existir, no existiría ya ahora*. Pues la infinitud del tiempo ya transcurrido y la ya agotada posibilidad de sus acontecimientos, garantizan que lo que *existe, existe necesariamente*.²⁹⁷

El mismo esquema argumentativo que utiliza Nietzsche para la exposición en el Zaratustra del eterno retorno, donde todo retorna con su infinita cadena de causas y efectos. Hay una infinitud de tiempo anterior al sujeto en la que *necesariamente*, ha venido al caso todo lo posible. El inconcebible pero limitado número de variaciones (*Veränderungen*) de lo existente: el individuo mismo debió ya venir al caso, no una, sino infinitud de veces. Del argumento de la necesidad corroborada por la existencia presente se desprendería la intermitente persistencia de lo finito. El mismo

²⁹⁷ Ídem, p. 542.

razonamiento se volvería contra el cielo cristiano y contra el nirvana: si todo se ha dado ya, habitaríamos en el cielo o habríamos liquidado —incluidas propinas— el saldo del karma. La comprensión cabal de la eternidad reduciría al absurdo las doctrinas de la eternidad alcanzada ya sea con la desaparición en el todo o con una eternidad futura y a salvo del tiempo —reflexión que expone en exquisitos ejemplos literarios Borges a lo largo de su obra. El tiempo no puede contra la posibilidad del individuo puesto que su posibilidad es eterna. Nada se puede suprimir del todo. Pero la posibilidad del individuo no está sustentada en la conciencia, la conciencia parece entonces lo suprimible en lo que eternamente retorna.

Si el tiempo pudiera por sus propios medios conducirnos a un estado de bienaventuranza, hace tiempo que estaríamos ya en él: pues tras de nosotros hay un tiempo infinito. Y, del mismo modo, si nos pudiera conducir a la extinción hace tiempo que ya no existiríamos. Pero, pensándolo bien, del hecho de que existimos se sigue que hemos de existir siempre. Pues nosotros mismo somos el ser [*Wesen*] que el tiempo ha asumido en sí mismo para llenar su vacío [*Leere*]: por eso llenamos *todo* [*ganze*] el tiempo, presente, pasado y futuro de la misma manera, y nos es tan imposible salir de la existencia como del espacio. —Considerado con exactitud, es impensable que aquello que una vez existe en toda la fuerza [*Kraft*] de la realidad [*Wirklichkeit*] haya de convertirse alguna vez en nada y no existir después durante un tiempo infinito.²⁹⁸

Una formulación tal resulta casi indistinguible de la doctrina nietzscheana del eterno retorno. Una formulación tal intenta despertar en el individuo la convicción de la inmortalidad y el fundamento para un consuelo alimentado por su diferencia con la nada. Diferir de la nada es ser, *de alguna forma*, eterno. Si la persistencia del yo después de la muerte habría resultado inconcebible sin el alma, ahora la existencia de un yo que retorna eternamente sería factible, pero no está no es la meta del pesimismo lúcido de Schopenhauer: aquello que retorna no puede ser esa *realidad* subalterna, inesencial, de la conciencia. Retornan los cuerpos (pero) como las hojas de un árbol, son otra vez las hojas, pues en ellas está la voluntad y la voluntad no es algo así como un yo. Sólo lo que no es producto de la conciencia nace con cada individuo, la respiración, el apetito,

²⁹⁸ *Ibidem.*

el instinto sexual, aquello que es más afín a la voluntad; la autoconciencia es nada más un atributo ocasional y prescindible: no retorna.

Lo que se muestra indestructible por la muerte no es el individuo [*Individuum*] que, surgido en el nacimiento y portador de las cualidades del padre y de la madre, se presenta como una mera diferenciación [*Differenz*] de la especie y como tal sólo puede ser finito. Así como el individuo no tiene ningún recuerdo [*Erinnerung*] de su existencia antes del nacimiento, tampoco después de morir puede tener ninguno de la existencia actual. Mas cada cual pone su yo [*Ich*] en la conciencia [*Bewusstseins*]: ésta se le aparece ligada a su individualidad, con la que desaparece todo lo que le es peculiar y se distingue de los demás. Por eso su permanencia [*Fortdauer*] sin individualidad le resulta indistinguible de la de los demás seres y ve hundirse su yo.²⁹⁹

Al eterno retorno pertenece esta permanencia sin individualidad que dibuja la doctrina de la palingenesia según la indestructibilidad de Schopenhauer. Se trata de un postulado esotérico —pues se distancia de la esotérica doctrina de la metempsicosis— ya que separa la identidad *eterna* de la identidad ficticia, ese «máximo equívoco» (*grösste Aequivokum*)³⁰⁰ que produce la palabra «yo». El individuo que se percata de la identidad con el todo tendría que afirmar con júbilo la multiplicidad de los *yoes* que encierra su esencia, «Qué me importa la pérdida de esa individualidad a mí, que llevo en mi interior la posibilidad [*Möglichkeit*] de innumerables individualidades [*zahlloser Individualitäten*]?»³⁰¹ La posibilidad —otra vez— no puede ser la de una individualidad egológica, la posibilidad de las individualidades sin número reside en la voluntad. La posibilidad de un yo que transmigra sería nada más la exclamación de un hombre atado todavía a la ficción de la individualidad, penosa experiencia de cuya pérdida habría uno de alegrarse. *La vida es deseo, el deseo produce dolor, anula el deseo y anularás el dolor*. La multiplicidad sólo acentúa la naturaleza tantálica del mundo, la posibilidad de un retorno eterno del yo no es menos ominosa que la posibilidad de vivir múltiples existencias; la individualidad es lo que no debió ser nunca, pues ella sólo es posible bajo el signo del displacer, de la infelicidad. Nada que sea individuo puede ser feliz:

²⁹⁹ Ídem, pp. 543-544.

³⁰⁰ Íd., p. 544.

³⁰¹ *Ibidem*.

en el fondo cada individualidad no es más que un error [*Irrthum*] especial, un paso en falso [*Fehltritt*], algo que sería mejor que no fuese, e incluso liberarnos de él constituye el verdadero fin de la vida. Esto se confirma también porque la mayoría, en realidad también todos los hombres, son de tal condición que no podrían ser felices en ningún mundo en el que se les pudiera colocar. En efecto, en la medida en la escapasen a la necesidad y la fatiga caerían en el aburrimiento; y en la medida en que este se previniera, caerían en la necesidad, la pena y el aburrimiento. Así que para que el hombre alcanzara un estado feliz no bastaría con que se le pusiera en un «mundo mejor» [*bessere Welt*] sino que también sería necesario que sufriera una transformación radical [*Gründveränderung*], o sea, que dejara de ser lo que es y, por el contrario, fuera lo que no es.³⁰²

La última parte del período nos conduce a una confrontación con las ideas nietzscheanas sobre el superhombre. Donde Schopenhauer ve la *gloriosa* transformación del individuo en la sal neutra de la vida, Nietzsche ve una transformación de la individualidad coagulada y un paso hacia el universo del individuo que deviene otro, el más allá del hombre, el niño que juega sin la carga despótica, reactiva, del yo. Ambas transformaciones son radicales, una que reniega decididamente de la vida y otra que la afirma, ambas se dirigen hacia abismos distintos.

§ 43. *Lo que no comienza, perdura, ni termina: lo indestructible*

Una última aclaración de términos conduce en los *Complementos al Mundo como voluntad y representación* a Kant. Schopenhauer ha estado hablando de la cosa en sí del mundo para afirmar la imposibilidad de desaparición absoluta de los objetos del mundo. El absoluto es la cosa en sí, fuera del tiempo y el espacio. Y al tiempo pertenecen términos como *comienzo, término, perduración*. La esencia del individuo no perdura, no comienza, no termina, la esencia del individuo y de todas las cosas *es*. Las cosas no son según el tiempo sino en tanto fenómenos, pues el tiempo es nada más una forma de *conocimiento*, la forma en que razonablemente comprendemos el mundo. El tiempo instauro el orden del mundo fenoménico y no del mundo tal cual. «Solo por referencia a éstos [i.e. los fenómenos] tienen aplicación los conceptos de perdurar [*Fortdauren*] y

³⁰² Ídem, p. 545.

cesar [*Aufhören*]]³⁰³, lo que somos en realidad ni cesa ni perdura, ni nace ni muere, como no muere un árbol con sus hojas, como no nace con sus brotes primaverales. «Ciertamente, se podría afirmar que nuestro ser en sí perdura tras la muerte, ya que es falso que sucumba; pero igualmente se podría afirmar que sucumbe porque es falso que perdure: en el fondo, lo uno es tan verdad como lo otro».³⁰⁴ La realidad del mundo es la eternidad: sus fenómenos los individuos. Lo que se conoce no puede ser de otra manera: equívoco e ilusorio. ¿Qué ha permitido entonces concluir tales extremos?: el mismo y único principio que Schopenhauer escribe al comienzo de su obra central, «*Die Welt ist meine Vorstellung*» el mundo es *mi representación*. Eso, lo que no es tiempo ni espacio, lo que no es mundo, es el en sí del mundo, lo que no cesa ni perdura. Ese *quieto punto del mundo que gira*, según proclama Eliot en sus *Cuatro cuartetos*.

³⁰³ Ídem, p. 546.

³⁰⁴ *Ibidem*.

Capítulo 2

*

Nietzsche

PENSAMIENTO TRÁGICO Y ETERNO RETORNO

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN. La angustia de la influencia y la «redención» del pesimismo.

PRIMERA PARTE. EL TIEMPO, EL SUEÑO, LA EMBRIAGUEZ.—Debilidad y fortaleza existencial. 1. Una defensa sutil del miedo a la existencia. 2. La terrible belleza de la finitud. 3. Pesimismo lúcido y lucidez del optimismo: la vida quiere soñar. 4. Un dios que necesita vino. 5. La lucidez *contra* la lucidez. 6. Apolo: el sueño y la *inapariencia*. 7. Dionisos y lo uno primordial. 8. Dioses violentos. 9. Dionisos, embriaguez y violencia. 10. Apolo y Dionisos como superación de la resignación trágica. 11. El artista primordial del mundo. 12. Apolo y Dionisos: una cuestión de *tempo*.

SEGUNDA PARTE. LA DEFUNCIÓN DEL TIEMPO Y LA CLAUSURA DE LAS IDEAS.—EN CAMINO DEL SÍ: 13. La voluntad enmascarada por Dionisos. 14. La voluntad como *rumbo* al poder. 15. La ciencia contra el cientificismo. EL ANTICAUSALISMO COMO PROPEDEÚTICA DEL ETERNO RETORNO: 16. Hermenéutica de las consecuencias. 17. La causa como prejuicio *intencionalista*. 18. El ser sin causa. 19. Devenir y resentimiento. Lo que no puede dejar de comenzar. LA TEMPORALIDAD SIN CAUSA : 20. Tiempo y concepto. 21. Nietzsche y el tiempo sin concepto. 22. La muerte de Dios y la defunción del tiempo. 23. Inexistencia del tiempo y el espacio. 24. La hora perdida.

TERCERA PARTE: EL «ARGUMENTO» DEL RETORNO.— ARGUMENTACIÓN Y OXÍMORON DEL ETERNO RETORNO: 25. El desequilibrio como fundamento. 26. Oxímoron de la fuerza y el tiempo. LO MISMO Y EL MISMO QUE RETORNA: 27. El argumento de «lo mismo» contra el eterno retorno de lo nuevo. 28. Palingenesia, conciencia y eterno retorno. 29. El regreso del todo. 30. Circularidad del retorno. 31. La mismidad heterónoma en el eterno retorno. 32. El principio de selección. 33. El pensamiento del poder. 34. Reconsideración sobre la selección.

CUARTA PARTE: EL PENSAMIENTO DEL RETORNO.— TIEMPO, FICCIÓN, INSTANTE: 35. *Déjà vu* y eterno retorno. 36. La eternidad de lo vivido. EL CÍRCULO DEL *AMOR FATI*: 37. Hacer de uno mismo un retorno. 38. La revelación que al oído hace un demonio. 39. De

la superstición y la encrucijada. 40. El instante. 41. La visión del más solitario. 42. El portón de lo eterno. 43. Oxímoron y metempsicosis. 44. Palingenesia sin metempsicosis. 45. Morder la cabeza del círculo. 46. Lectura trágica del círculo. 47. Dionisos—Zaratustra: El *amor fati* como irrigación de los tiempos. 48. El pensamiento selectivo. ETERNO RETORNO Y DEFUNCIÓN DE LA IDEA 49. Los tipos, el niño, el superhombre. 50. El mundo en su estado naciente. 51. Pasar de las Ideas.

Nietzsche quería ser Walt Withman, quería enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo.

Borges

INTRODUCCIÓN:

La angustia de la influencia y la «redención» del pesimismo

Los meses que siguieron al hallazgo —en 1865— de *El mundo como voluntad y representación* fueron vividos por Nietzsche en una especie de constante embriaguez.³⁰⁵ Tal fue la influencia que tuvo en su vida el encuentro, que fundó durante su estancia como profesor en Basilea, un círculo de lectores de Schopenhauer. No resulta especialmente difícil encontrar en *El nacimiento de la tragedia* el peso de los postulados principales de *El mundo como voluntad y representación* y el esfuerzo del novel filólogo por asimilar y —al mismo tiempo— emanciparse de su influencia.

El joven Nietzsche recorre fructíferamente los territorios fundados por Schopenhauer en busca de sendos símbolos para la voluntad (*Wille*) y la representación (*Vorstellung*) entre los materiales que le ofrece su formación filológica. En *El nacimiento de la tragedia* nos da razón de su hallazgo: Dionisos y Apolo son la voluntad y representación en el espacio artístico-religioso de los griegos. Dioses que *representan* un doble impulso artístico que existiría ya en la naturaleza, aseveración en la que puede leerse otra vez que la voluntad es el fondo irracional, abismo de sin sentido y vida en que pulsa el corazón de la existencia; hipótesis en la que puede leerse que la representación en el arte vuelve traslúcida la composición onírica y armoniosamente salvaje de lo real. De un fondo irracional surge el impulso artístico, de un fondo irracional surge lo real, su transfiguración poética. La forma artística es la manera en la que lo irrepresentable se torna visible, en la que lo intolerable se puede degustar. El fondo irracional será asumido por Nietzsche hasta sus últimas consecuencias, como

³⁰⁵ Vid. Safranski, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets, p. 46.

desfondamiento del sentido que es prolijamente detallado en *El mundo como voluntad y representación*; desfondamiento de la diferencia de naturaleza entre el cuerpo y la mente, desfondamiento de la separación entre lo animal y lo humano, desfondamiento de la distinción entre deseo y pensamiento. Fondo que da cuenta de la importancia de Schopenhauer para la filosofía à la Nietzsche: «Reconocer la animalidad en el hombre, no sólo eso, sino afirmar en la animalidad la esencia del hombre: ese es el pensamiento grave, decisivo, precursor de tempestades, el pensamiento frente al cual todo el resto de la filosofía moderna queda reducido a hipocresía. Lo enunció Schopenhauer, y Nietzsche fue el único exégeta auténtico, verificándolo en el campo de los acontecimientos humanos.»³⁰⁶

Exégesis que incluye el paso de la doctrina del arte en el libro tercero de *El mundo a la metafísica del artista* sostenida en *El nacimiento de la tragedia* así como el otro paso dirigido hacia la transmutación de la *voluntad de vida* en *voluntad de poder*, así como el paso de la afirmación o negación de vivir al análisis de las fuerzas en activas y reactivas, y el de la doctrina de la indestructibilidad a la doctrina del eterno retorno.

En *El nacimiento de la tragedia* encontramos una primera y decisiva incursión en esa exégesis de la animalidad humana postulada por Schopenhauer. La filosofía, la religión y el arte surgen de esa esencia animal en que la voluntad de vivir se manifiesta. El espacio de la representación no puede entonces ser sino una respuesta afirmativa o negativa al llamado de la voluntad. De esta guisa, las religiones pueden ser entendidas —indica Schopenhauer— de acuerdo con la observación de su disposición ante el dolor *ontológico*, ya sea con optimismo o con pesimismo, y entre más pesimistas sean más perfectamente cumplen su recta función. Pero la religión griega implicaría una variante sui generis, pues en los griegos la religión coincidiría con el arte.³⁰⁷

Los griegos sienten la humana necesidad de sobreponerse a la condición mortal; pero tienen la gracia de no incurrir en la negación de los componentes terribles de la

³⁰⁶ Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1988, p. 76.

³⁰⁷ Cfr. Tal argumento es desarrollado Diego Sanchez Meca, en «El joven Nietzsche o la paciente búsqueda de lo que es griego», estudio introductorio a su edición de Nietzsche, Friedrich, *El culto griego a los dioses*. Madrid: Alderrabán, 1999; pp. 36–44. Más adelante nos encargamos de desglosar la misma idea a partir de *El nacimiento de la tragedia*.

existencia. Han encontrado una modulación artística de la religión, ello significa que el pesimismo es reconducido ya no hacia la ignorancia electiva del optimismo, sino hacia la *jovialidad artística*. Reunión de lucidez y afirmación de la vida. Este es el paso que da Nietzsche, paso con el que desde *El nacimiento de la tragedia* señala su agregación y desagregación del discurso schopenhaueriano. Persiste, no obstante, el esquema planteado por Schopenhauer. La visión del artista con la que se observa el fondo terrible de la vida es representada por Apolo, y el fondo recibe los caracteres de Dionisos. Se tratará así de la visión del artista ante la cual se vuelve perceptible la eternidad invencible de la vida. Se prefiguran entonces en *El nacimiento de la tragedia* los temas de la voluntad de poder y del eterno retorno, temas también centrales de en la obra de Schopenhauer.

*

Enfrentados a la genealogía literaria Nietzsche-Schopenhauer, podríamos seguir el planteamiento de Harold Bloom respecto a la angustia de la influencia que predomina en la vocación literaria. Nietzsche intenta superar aquello que más admira y, a su manera, logra curarse de la angustia producida por la influencia de su «educador». Nietzsche logra engullir, ante los ojos del siglo veinte, a su predecesor, y toda su lucha consiste en distinguirse de él mientras se distingue de la imagen de la filosofía. Schopenhauer ya ha puesto al arte por encima de la filosofía y por encima —*libre*— de la voluntad, en tanto representación, digamos, suspensiva. Nietzsche pone a la vida por encima del arte. Schopenhauer pone a la religión como la madre de la ignorancia que no sobrevive a su hija, Nietzsche eleva a la religión griega al mismo estatuto del arte. Schopenhauer ya había colocado el pensamiento lúcido del lado del pesimismo, Nietzsche sabe, debido a que emprende su lectura del mundo a partir de Schopenhauer, que ya no se puede optar por el optimismo, a partir de esa tensión y de su apuesta por el mundo de la tragedia griega, encuentra una síntesis entre pesimismo, arte y reconducción a «la vida»: la jovialidad. Así, Nietzsche puede expresar su nueva versión del pesimismo en la *conversión* del deseo de un yo al deseo mismo de la voluntad. Pesimismo feliz que tiene que «concebir los aspectos de la existencia *negados* hasta el

presente, no solamente en tanto que necesarios, sino también en tanto que dignos de ser deseables».³⁰⁸

Acaso —exageremos— quiso Nietzsche deglutir *El mundo como voluntad y representación*. Quiso escribir otra vez ese libro, pero ahora con una nueva modulación. Nietzsche está listo para curarse de la angustia de la influencia schopenhaueriana cuando decide optar por «la vida» a pesar de su fondo irracional, absurdo, en el momento en el que quiere que su deseo sea el deseo de la voluntad, en el momento en que considera formular un pensamiento tal que vuelva apetecibles aún los aspectos más repugnantes de la existencia; como apunta Deleuze, Nietzsche es capaz de sobrepasar a Schopenhauer mediante la clave de los *valores*, deteniéndose a reflexionar sobre el origen de las valoraciones y la valoración del origen. Si la vida no puede tener un valor dado, entonces le es otorgado ese valor desde la esfera humana, y en los mismos términos planteados por Schopenhauer —de esa manera *sobrepasa* a Schopenhauer por medio de una intuición schopenhaueriana, pues lo que define a una religión es su amor o su desprecio por la vida, la forma en que *valora* la existencia. Nietzsche complementa la sentencia añadiendo a dicho juicio la esfera de la filosofía y la del arte.

Para Schopenhauer, cuando se busca la más estrecha proximidad con verdad del mundo, el arte siempre sale ganando. Vuelco epistemológico acatado por Nietzsche, quien incluye una cláusula de excepción: la religión griega debe encontrar acomodo en el pedestal del arte: una religión de amor a la vida que propicia la intuición más alta de la tragedia. La diada Apolo–Dionisos representa en la tragedia la tensión entre voluntad y representación en su estado más próximo a la naturaleza misma de la existencia, en un paralelo con las Ideas como objeto del arte, según los presupuestos de *El mundo como voluntad y representación*.

Schopenhauer ve el mundo desde el punto de vista de la eternidad. Entre la eternidad —es decir, el mundo como voluntad— y el tiempo —es decir el mundo como representación, Schopenhauer coloca a las ideas platónicas —en tanto símbolos de las objetivaciones de la voluntad. Pero Nietzsche argumenta que debe ser clausurada la distinción entre la eternidad y el tiempo. Si el paso entre los dos mundos es la idea—

³⁰⁸ Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*. París: Allia, 2003. Otoño de 1887, 10 [3], pp. 88-89. En adelante nos referiremos a esta edición como FPER. Para la versión alemana de los fragmentos póstumos hacemos referencia a la edición electrónica en línea: www.friedrichnietzsche.de

arquetipo, hay que anular ese pasaje; pero la anulación concita una experiencia crucial del pensamiento, la experiencia del instante narrada en el *Zarathustra*. La «metafísica» del artista requiere este tránsito por el que la eternidad se revela como flujo inocente del devenir, tiempo sin medida, movimiento sin número, de manera oscuramente parecida a la contemplación del genio-artista ofrecida por Schopenhauer. Si aún debemos interpretar el carácter de lo mismo —lo mismo como diferencia, según Deleuze— deberíamos también explorar en ese régimen de las ideas expuesto en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*. El devenir modulado como eterno retorno implica entonces el paso del mundo del ser al mundo del devenir, no propiamente como enseñoramiento de lo eterno en el devenir,³⁰⁹ sino como la operación por la que el *devenir engulla al ser*.

*

En el §55 de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche se asume como una especie de mesías, de redentor del pesimismo. El esfuerzo de Nietzsche sería redimirlo de la «estrechez y simpleza mitad cristiana y mitad alemana con que se ha presentado a este siglo, a saber, en la filosofía de Arthur Schopenhauer»³¹⁰. Estrechez y simpleza —interpretamos— del pesimismo que por su costado cristiano fija su atención en el sacrificio y la culpa como reacción ante el padecimiento humano y por su otro costado, en la «estrechez y simpleza» kantiana, que no puede prescindir de un *en sí* de las cosas. Nietzsche redimiría al pesimismo, a su hondo calado, por medio de una operación de *sobrepasamiento*. Aún el lúcido pesimismo de Schopenhauer padece de la «fascinación [*Bann*, encantamiento] y la ilusión [*Wahne*] de la moral»³¹¹, que —interpretamos— consistiría en una valoración negativa del mundo. Ir más allá del bien y del mal no significa aproximarse con «neutralidad» moral al capitulado del pesimismo— sino haber «abierto los ojos para ver el ideal opuesto [*umgekehrte*]»: ir más allá del

³⁰⁹ No es propósito de este trabajo contrastar la interpretación heideggeriana del pensamiento nietzscheano, aunque es ineludible referir aquí el primer tomo de Heidegger, M. *Nietzsche*. Trad. de Juan Luis Vermal. Barcelona: 2000. Véase el apartado del primer tomo «La unidad de voluntad de poder, eterno retorno y transvaloración», pp. 31–36.

³¹⁰ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1995, §56, p. 81.

³¹¹ *Ibidem*.

pesimismo significa despertar del despertar de Buda y Schopenhauer: abrir los ojos luego de encontrar la última ilusión, la de la moral. No se desprende de ello que esa mirada deje de valorar, sino que bascule hacia la afirmación de la vida, lo que significaría una más alta sabiduría: una sapiente —y para nosotros chocante— *petulancia*. La petulancia: vana y exagerada presunción es un atributo necesario para enfrentar lo intolerable y aún gritar, sin resentimiento, un *da capo!* El totalmente petulante [*übermüthigsten*], unido en el texto del §55 al hombre totalmente lleno de vida [*lebendigsten*] y al totalmente afirmador del mundo [*weltbejahendsten*]. El que se vanagloria —el de la gloria vana—, podría entenderse aquí como el que es capaz de afrontar aquello que lo sobrepasa a sabiendas de su eterna derrota. Petulante que «una y otra vez tiene necesidad de sí mismo [*sich*]», se quiere a sí mismo en tanto vano de sí, podríamos decir si ensayáramos una interpretación schopenhaueriana del periodo en comento. Si la genealogía de los valores distingue a Nietzsche de Schopenhauer, lo hace unida a un dispositivo schopenhaueriano: el eterno retorno como sin-fondo del mundo y como eternidad mortal. Es decir, que en este caso, la visión schopenhaueriana vuelve aún más sugerente el argumento nietzscheano, el sí mismo se correspondería no con un yo empírico, sino con el «en sí» del mundo en tanto voluntad.

El pensamiento del eterno retorno al estilo de Nietzsche debe liberar al hombre del círculo vicioso —el eterno retorno— del bien y del mal. Si tomamos en cuenta la definición de Schopenhauer sobre el bien y el mal en términos de una separación entre voluntad (*Wille*) y arbitrio (*Willkür*): «Este concepto [*Begriff* , de bien, *gut*] es esencialmente relativo y describe la adecuación [*engemessenheit*] de un objeto con un determinado afán [*Bestrebung*, aspiración] de la voluntad»³¹², al contrario, el mal (*böse*) designaría el desacuerdo entre *un* objeto y una tendencia de la voluntad. Más allá del bien y del mal sobrevendría el acuerdo aún con aquello que difiere de las aspiraciones que en uno mismo expresan un desacuerdo con la voluntad. Acuerdo que *salva* los extremos de placer y displacer que volverían vomitivo el retorno de «uno mismo». Ese «uno mismo» reclama ser repensado y puede ser interpretado sólo tomando en cuenta la identidad profunda del individuo, la oscura mismidad que constituye el eterno núcleo del ser; en lo que parece una imposible reunión de arbitrio (*Willkür*) y voluntad (*Wille*).

³¹² Schopenhauer, MVR, §65, p. 459.

Según Nietzsche, en busca de una respuesta al problema de la existencia que Schopenhauer escribiría el conjunto de su obra. «¿Cómo es posible la negación de la voluntad?»— Nietzsche requiere *también* una respuesta para un problema insoluble. Respuesta que no puede ya soslayar la obra de Schopenhauer y el problema insoluble por él desglosado, intentando con notable empeño *desteologizar* el ámbito de la filosofía. Sin razones, sin causa, desnudada de teleología, la existencia se enfrenta ante el problema de la vida. Schopenhauer ha interpelado así al joven Nietzsche desde el portento de su estilo y la profundidad de su pensamiento; pero «Nietzsche contesta a Schopenhauer con una visión más profunda que le viene del propio Schopenhauer»³¹³. La respuesta implica una crítica del *valor* del sin sentido, crítica que implica una nueva valoración del estatuto del arte, la reformulación de la voluntad de vida como voluntad de poder y el tema del eterno retorno como síntesis de una visión *acausal* y *jovial* de la existencia.

* * *

En las siguientes páginas ensayaremos una exploración por la respuesta que Nietzsche da a su Sileno —«lo mejor para ti es no haber nacido» o «cómo es posible negar la voluntad»— desde la díada Apolo-Dionisos, desde la reformulación de la noción de voluntad (Wille) y —finalmente— su articulación con la doctrina del eterno retorno como afirmación extrema de la vida frente a la náusea de la existencia. Veremos como

Nietzsche «resuelve» la cuestión del tiempo como abismo en el que se juega la eternidad deseante de vida —la voluntad de poder— y el deseo eterno de vida que pone a prueba el talante del pensamiento, todo ello acompañado por la imagen del arte como espejo ante el cual debe ponerse a prueba el trágico destino del individuo.

PRIMERA PARTE

El tiempo, el sueño, la embriaguez

³¹³ Colli, Giorgio, *op. cit.*, p. 76.

Al final siempre viene lo más terrible.

Aristóteles

La violencia es la vida, la aniquilación su resultado

G. Colli

El interés de *El nacimiento de la tragedia* (1872) no radica solamente en el entendimiento que de lo trágico podamos obtener en su lectura; sino también en observar cómo se desprende ese libro del régimen dialéctico del pensar, siguiendo un impulso más poético que científico, afianzado en la intuición más que en la erudición. Nietzsche nos muestra el par problemático Apolo–Dionisos sin trasladarlo simétricamente al par polar de lo trágico–socrático. Lo «trágico» es así el encuentro insólito en el mundo griego de dos fuerzas, dos impulsos supuestamente naturales: lo apolíneo y lo dionisiaco que se entrelazan en el arte. Lo socrático, extremo *negador* de la existencia, aparece como un extravío de la apariencia apolínea —paso de la apariencia del sueño, que se revela como apariencia pura, al par de la apariencia y la verdad filosófica; extremo en el que la legitimidad de la apariencia artística decae, se degrada, en el concepto.

El arte como voluntad y representación quizá fue el título secreto para ese extraña *opera prima* de Nietzsche. La apariencia, que en *El mundo como voluntad y representación* es un producto de la voluntad autoconsciente, es indicada en *El nacimiento de la tragedia* también como un impulso y ya no como un «antimpulso»—una contemplación emancipada de la voluntad, según quería Schopenhauer. El arte se identifica entonces con la acción y no con la pasividad sin *páthos*: el arte es una actividad en la que confluyen dos instintos, la nuda voluntad, el *páthos*, y la pulsión productora de formas.

La diada Apolo-Dionisos emplaza las cavilaciones de Nietzsche en el espacio de la poesía trágica, esa en la que los mitos, como *historias compendiadas del mundo* alcanzan la más desgarradora de sus plenitudes. Transversales a la pareja divina de Dionisos y Apolo, aparecen dos personajes igualmente importantes: la fábula del Sileno y la autoridad de Sócrates. Asimétrica a las anteriores, la oposición optimismo y optimismo, heredada de Schopenhauer, sigue siendo una importante clave, cuadrado hermenéutico que se completa con la fortaleza y la debilidad.

La oposición crítica del libro es desde luego aquella que Nietzsche establece entre Sócrates —emblema del optimismo y la debilidad de cara al abismo de la finitud— y ese imposible equilibrio que resulta en la obra de arte trágica —síntesis de fortaleza y pesimismo—jovial respecto a la existencia: oposición, en otras palabras, entre arte y filosofía. Tensión que debe ser objeto de una *metafísica del artista*: punto de vista para observar a la ciencia desde fuera de la ciencia, a la verdad desde fuera de la verdad. El libro prefigura ese lúcido distanciamiento de «la verdad» que triunfa en Nietzsche. Sólo desde su exterior puede intentarse una crítica *sensata* del racionalismo; sólo desde una visión dionisiaca, en cuyo seno encontramos otra *contrafuerza*: lo apolíneo.

Se tiende a simplificar, sin embargo, la *contradicción* —llamemos por lo pronto así a esta resbaladiza relación de Apolo y Dionisos— interna a la tragedia. Contradicción por la que el arte pasa de ser aquella pausa del anhelo de vida —aquel «sábado de la voluntad», que encuentra Schopenhauer— a su intensificación en el mundo griego, «ese que más seduce a vivir»³¹⁴. Frente a dos peligros: la verdad de la inanidad de la vida, expresada en la lucidez del Sileno, y la negación absoluta de esa verdad por la vía del socratismo, cuyo *páthos* manifestaría una respuesta elusiva, impregnada de optimismo: *el problema de la ciencia misma*. Ante esos extremos, la *verdad* y su negación, Nietzsche encuentra una respuesta de la fortaleza, la tragedia griega:

¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas horribles, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida del bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de

³¹⁴ Nietzsche, «Ensayo de autocrítica», en *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza ; p.26

las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza? ¿En el que ella quiera aprender qué es el «sentir miedo»? (...) ¿Acaso es el científicismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la *verdad*?

γ³¹⁵

La fortaleza parece en este período aliarse *de origen* con la lucidez, y la lucidez con el pesimismo. Si la pregunta que funda la filosofía de Schopenhauer consiste en saber si puede negarse la voluntad, la pregunta que Nietzsche formula, y que encuentra ya planteada en *El nacimiento de la tragedia*, debería consistir en saber si el pesimismo — *la más aguda de las miradas*— es compatible con la existencia, con la plenitud de vida. Tal parece la tesis defendida en el texto.

§1. *Una defensa sutil del miedo a la existencia*

La *verdad* que subraya Nietzsche, para no confundirla con la verdad que está puesta sutilmente como verdadera, no es otra que el problema de la ausencia de sentido y la presencia de la muerte. En lugar de adentrarse en la *verdad*, el científicismo con todo y su *ejército de metáforas* se concibe ya en este libro *precoz* como enemiga de la vida. Demasiado luminosa, demasiado optimista, demasiado débil como para soportar la respuesta del Sileno. Y sin embargo Sileno no dice toda la verdad, sólo una parte de ella. Quién puede negar que el hombre es hijo del dolor y la fatiga, hombre de un día puesto a la intemperie. Precisamente de donde huyen las imágenes de la ciencia: de la intemperie. Al científico, como al cristiano, la vida le produce náusea, náusea y fastidio disfrazados —nos dice Nietzsche— con la creencia en otra vida, en *un más allá inventado para calumniar mejor el más acá*³¹⁶. Es también, pues, un libro contra Sileno; contra el lúcido Sileno decimonónico: Schopenhauer, para quien la tragedia era la

³¹⁵ *Ibidem*. Fortaleza productora de pesimismo, fortaleza productora de una cierta, incompleta quizá, lucidez. Pesimismo de Schopenhauer, inclinado hacia lo terrible, pero no hacia la plenitud de la existencia: se entrevé aquí un punto de salida, la resolución al enigma de visión schopenhaueriana del mundo: ¿puede ser el pesimismo compatible con la vida? parece preguntarse Nietzsche.

³¹⁶ Ídem; p.32.

prueba de que la vida, como imperio del dolor y del deseo, es radicalmente insatisfactoria³¹⁷.

Un libro contra el *consuelo* metafísico. Librémonos pues de trasladar la antítesis Sócrates–Dionisos a Apolo. ¿Podemos verlos de una manera distinta? Sin esa filosofía que se inclina por el arte de encontrar contrarios, es decir, de *llevar al reposo* las facultades imaginantes, la potencia poética que puede poner en equilibrio, hacer coexistir la belleza y lo terrible. Transmutar el dolor; pero no en su contrario. Convertir la afirmación de la vida en un ejercicio de lucidez superior. Poder que no encontramos propiamente en la ciencia socrática, cuya mayor preocupación consistiría en anular la intemperie: no en enfrentar, sino en negar al enemigo.

Reunir lo terrible y lo bello, el pesimismo y la plenitud de vida, asociar a Dionisos y a Apolo, precisamente por medio de una potencia apolínea: el ensueño poético, la imaginación productiva. Poder de la poesía que, como enseña Bachelard, es el de mutar infinitamente las imágenes que tenemos del mundo³¹⁸. Una-cosa-que-se-convierte-en-otra-cosa-que-se-convierte-en-otra-cosa. La imaginación transmuta el plomo en oro y el oro en cabellos y los cabellos en campos de trigo. Es decir, *hace posible lo que no era de la cosa* y dormía el sueño de la potencia. La unidad de contrarios de la razón dialéctica es en la imaginación la unidad *insólita* de los diferentes no en tanto tienden a la eliminación de sus diferencias; antes bien la relación de los no asimilables: el agua cristalina no es equiparable al agua turbia, lo mismo que lo turbio acuático no es equivalente a la rarificación aérea. En este sentido podemos entender de qué modo la imaginación, pensándola siempre como dinámica, trasciende las predeterminaciones de sus imágenes. La reunión de la jovialidad y la lucidez, de ser posible, no podría darse en un medio dialéctico, sino en un medio poético; sólo talvez por ese ensanchamiento de la

³¹⁷ Íd.; p.34.

³¹⁸ Vid. Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*. México: FCE, 1989, p. 9: «Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen presente no nos hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, entonces no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas. El vocablo fundamental de que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*».

conciencia que se alimenta de un excedente de fuerza: la *Phantasie* que para Schopenhauer es el germen de la mirada del artista.³¹⁹

*

* *

La filosofía es entonces, como el cristianismo, marcadamente *compasiva*. La filosofía, la ciencia, el cristianismo, intenta poner a salvo la verdad y no transmutarla en fortaleza; mientras que el arte trágico intensifica la fuerza de los hombres, la ciencia preserva la debilidad e intenta una estrategia contra la finitud y sus efectos. Tiempo después escribirá Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, que la separación ensayada por el pesimismo —es decir, por Schopenhauer— entre *placer* y *dolor* es una «ingenuidad» y una forma «superficial» del pensamiento³²⁰. Y el hombre —el débil— precisa una clase distinta de compasión, una compasión de más largo alcance, de mayor profundidad, una compasión —digamos— *trágica*. Segunda clase de la compasión que no resguarda al hombre de los peligros existenciales, sino que lo aproxima a ellos por medio del incremento de la fortaleza. Contra aquellos que proyectan eliminar el sufrimiento —y con ello «empequeñecen» al hombre— la compasión trágica prefiere «que el sufrimiento sea más grande de lo que ha sido nunca», imponer la «disciplina del sufrimiento». De la infelicidad y no de otro lugar, el hombre puede obtener la fortaleza; la potencia que requiere el alma para sobreponerse «al espectáculo de la gran ruina», en la que surgiría «la inventiva», la creatividad necesaria para pasar del fango a las alturas, de la pequeñez a la grandeza, de la debilidad a la fortaleza. «Compasión *contra* compasión».

¿No surge de esta compasión trágica el pensamiento del eterno retorno?, la aproximación a la más horrible de las posibilidades, la eternidad del sufrimiento y de la postración del hombre «que tiene que sufrir y que debe sufrir»³²¹: la peor de las

³¹⁹ Vid. Schopenhauer, MVR, §36 p. 276–277. En nuestro trabajo, el §22 del capítulo dedicado a Schopenhauer.

³²⁰ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, §225, pp. 171–172.

³²¹ Ídem, p. 172.

posibilidades debería en el hombre un incremento de fuerza y de amor a la vida como ningún otro pensamiento.

*

El eterno retorno como doctrina compasiva.

§.2. *La terrible belleza de la finitud*

Los Dioses y los hombres son servidores de sus atributos: la tragedia los atrae como un campo magnético. Los remite a un régimen de la imaginación distinto a aquél de la antítesis y el repudio absoluto de los contrarios. Intentaremos encontrar el campo, el tipo de horizonte que los congrega.

¿Pesimismo y optimismo de qué? Creo que la respuesta tiene que ver con la finitud; esto es, estados afectivos frente a las determinaciones de la vida en la duración. Contra la presencia terrorífica de Cronos: tiempo que huye y que devora. Claro, los olímpicos tienen resuelto el problema. Como relata Hesíodo en su *Teogonía*, los olímpicos han ganado absolutamente esa partida. Porque hubo un tiempo en que también los dioses eran devorados. Zeus, primero entre los dioses, logra privar, de una vez y para siempre, a un tiempo que ahora está bajo el orden de una regla: *no comerás jamás la carne de los dioses*. La norma no alcanza a los mortales, que seguirán siendo el platillo mejor condimentado de la duración.

Urano es castrado a instancias de la Madre Tierra por el más joven de los titanes, Cronos, a quien por este hecho le es concedida la soberanía sobre la tierra³²². El apetito de Cronos no tiene límite; devora por igual la carne y el espíritu. Cada año, y ante la profecía de Urano de que uno de sus hijos le destronaría, el Padre Tiempo devora a los hijos que le da su hermana Rea. El preferido de la enfurecida Rea, Zeus, es entregado a la Madre Tierra para que lo proteja. Así, Zeus, como Dionisos, es protegido por tres mujeres, Adrastea, Io, y la ninfa Cabra Amaltea — tal como de la sangre del escroto

³²² Vid. Apolodoro, *Biblioteca*. Madrid: Alianza, 1995; i.1.4-5.

uraniano nacen las Erinias que vengan los crímenes del perjurio y el parricidio³²³. Cronos, que no distingue entre la materia animada y la inerte, es engañado con una piedra, a la que devora en lugar de Zeus³²⁴. Una vez que llega a la madurez, Zeus destrona a Cronos y gobierna sobre el tiempo. Contemplamos pues el paso del tiempo titánico al tiempo olímpico. De uno ciego a otro donde los dioses ya no serán devorados. Nace el tiempo luminoso de los inmortales y al mismo tiempo se establece una distancia infinita entre éstos y los mortales. Son así los olímpicos los dioses de un nuevo tiempo; tiempo para «poder vivir». Tiempo para —quizá— vivir el poder.

Castrado Urano, su semen cae al mar, del que emerge la belleza que invita a la procreación. Nace también, del crimen de Cronos, la belleza en su estado naciente, nace de lo terrible la apolínea Afrodita. Belleza que invita a la vida. Reunión otra vez poética de los «contrarios»: belleza en el tiempo y producto del tiempo, fruto de —para— la finitud.

§3. *Pesimismo lúcido y lucidez del optimismo: la vida quiere soñar*

En las apariencias, como meta–intra–física del mundo fenoménico, está el continuo fluir, el eterno devenir de la vida. No un más allá que niega, o desprecia este mundo, sino la continuidad sin fin —¿el tiempo infinito que prefigura aquel del eterno retorno?— del querer vital. La existencia en el tiempo es la existencia más allá del sujeto; la turbia *metafísica* que no ama lo mismo sino lo diferente. «Es un fenómeno eterno [*ein ewiges Phänomen*]: mediante una ilusión [*Illusion*] extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena al placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir [*die ewige Wunde des Daseins*], a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de

³²³ Graves, Robert, *Los mitos griegos*. México: Alianza, 1992, tomo I; p. 42.

³²⁴ Cfr. Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor, 1995; p. 110: «Durante el reino de Cronos y de Rea, durante la era preconsciente de la vida animal, el sentido de la vida parece ser un estado de ebullición más que de evolución. El tiempo es todavía ciego, lleno todavía inconsciente de sus fines; el tiempo no tiene todavía dimensiones precisas, ni la vida se entiende a sí misma. Los seres humanos nacen y desaparecen, nacen y mueren. Cronos los devora». Sobre la terrible génesis de la belleza, véase el estudio de Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1998.

más allá, el consuelo metafísico [*der metaphysische Trost*] de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continua fluyendo indestructible la vida eterna [*das ewige Leben*]³²⁵. A nuestro parecer, tenemos concentrado aquí la primera formulación del pensamiento trágico de Nietzsche: que ante la primera sabiduría, la sabiduría de un dios animal, poco amigo de los hombres, de las criaturas cruciales del devenir —los mortales— la ilusión es un remedio contra el suicidio; manto que puede ser, talvez, también el manto de la lucidez afirmativa de la existencia.

Las variantes de la Ilusión [*Illusion*] de que se ocupa Nietzsche —ese manto que la voluntad tiende sobre sus criaturas— están en el orden del principio conservación y del consecuente apego a la existencia, que podemos distribuir de momento en dos compartimentos. Por un lado, la más indigente de todas, el socratismo, cuya estrategia es asimismo la más ilusoria de todas: la confianza en poder curar la *herida eterna del existir*; basada en la fe de encontrar la verdad de la eternidad en los movimientos ascensionales, de escapar a esta vida; el resultado, lo sabemos, es despreciarla, hacer oídos sordos y ojos ciegos, buscar las imágenes de la otra visión, aquella del intelecto para encontrar las *aeternae veritates*. Sócrates es el modelo contrario a la tragedia. El enemigo; aquél en el que la Ilusión se ha vuelto contra el apego a la vida: la imaginación perversa. *Sócrates, genio de la decadencia*³²⁶.

Tratemos entonces de encontrar en las formas propias de la ilusión —eso a lo que podríamos llamar el *ensueño vital*— la respuesta ante esa necesidad de *retener a las criaturas* de la que nos habla el joven Nietzsche. ¿Por qué tal necesidad? ¿No tienen las criaturas la fuerza para sobrevivir por ellas mismas? ¿Para qué la consolación metafísica? Sólo podemos pensar por lo pronto en una buena razón; por la repulsión que puede despertar la vida a algunos de sus seres, en especial a los hombres, únicos

³²⁵ Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*; §18, p. 145.

³²⁶ Sin embargo —apunta G. Deleuze— Sócrates no es nihilista en el sentido más profundo: «A partir de *El origen de la tragedia*, la verdadera oposición no va a ser la oposición sólo dialéctica entre Dionisos y Apolo, sino aquella más profunda entre Dionisos y Sócrates. No es Apolo el que se opone a lo trágico o por quien lo trágico muere, es Sócrates. Y Sócrates no es ni apolíneo ni dionisiaco. (...) Sócrates es el primer genio de la *decadencia*: opone la idea a la vida, juzga la idea por la vida, presenta la vida como si debiera ser juzgada, justificada por la idea. [Pero] Sócrates es demasiado griego, un poco apolíneo en su inicio, por su claridad, un poco dionisiaco al final, “Sócrates estudiando música”. Sócrates no da a la negación de la vida toda su fuerza; la negación de la vida no encuentra en él su esencia (...). La oposición Dionisos-Sócrates es sustituida por la verdadera oposición: (...) Dionisos contra el crucificado”, Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*; pp. 24-25.

conscientes de los ingredientes *insoportables* de ese torbellino en el que están suspendidos. El hombre es llamado mortal no porque muera —eso es lo de menos— sino que ante él se desdobl原因 las imágenes del dolor y la muerte; él hombre prevé su desaparición y sus múltiples fatigas. El deseo de perseverar en el ser es en el mortal sitiado por lo inexplicable y lo aterrador. Ante esta *enorme necesidad* aparecen los olímpicos, dioses para poder vivir; resplandecientes ante los viejos dioses e indiferentes a los hombres, enormemente distantes. Dioses que no encierran su existencia divina en el Olimpo sino que divinizarían la existencia, es decir, asumirían como divinas la totalidad de las cosas del mundo: no habría en ese espacio griego nada desechable, nada fundamentalmente despreciable.

El emblema de los dioses olímpicos, de este instinto formador de dioses *para poder vivir*, es Apolo.

Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado [*vergöttlich*] todo lo existente, lo mismo si es bueno [*gut*] que si es malo [*böse*]³²⁷.

Dionisos es el fondo donde la naturaleza radical de la vida se despliega, su eterno *querer ser* en ebullición constante; Dionisos, el eterno querer ser, descuartizado: eternidad productora de individuación, o mejor, eternidad *en* la individuación. El símbolo de la vida que siempre retorna triunfante, en, más allá del *principium individuationis*. Es Dionisos como Apolo un consuelo terrible: la vida que da vida y que aniquila para seguir eternamente. Dionisos *Polygethés*, el de las mil alegrías³²⁸. Dionisos que confluye con Apolo, el de la bella apariencia, en la obra de arte para tejer la experiencia trágica, aquella por la que todo lo existente tanto lo «buenos» como lo «malo» es divinizado.

*

* *

³²⁷ Nietzsche, NT; §3, pp. 51-52.

³²⁸ Cfr. Deleuze, *Op. cit.*; p. 31.

Apolo coronado de hiedra, Dionisos adivino³²⁹. Debemos hacer un esfuerzo por encontrar, en la radicalidad de las fuerzas propias de la lucidez y las propias de la imaginación, un espacio de no exclusión. A la manera de un despliegue simbólico que no esté basado en la antítesis sino en la inclusión de contrarios, que no en su identidad. Encontrar —o inventar— en su incompatibilidad aparente un vínculo problemático: es este uno de los equilibrios imposibles que nos propone *El nacimiento de la tragedia*. Los dioses que comparten, simultáneamente, el atributo del sí a la vida; pero también del sí a su consumación; del esplendor; pero también de la violencia: Penteo herido por las frenéticas seguidoras de Dionisos; Edipo herido por las terribles flechas de Apolo. Dos formas del ensueño, dos formas de compasión trágica. Insólitas terapias de la existencia que ensayan una *respuesta* al problema del frustráneo apego a la vida. La intemperie a la que está expuesto —y debe estar expuesto— el hombre, criatura que necesita el cobijo de la imaginación y la belleza, que necesita el cobijo de lo terrible. Dionisos y Apolo, los dioses del horror que contestan dulcemente la pregunta crucial: *¿Tiene algún sentido la existencia?*³³⁰.

Entendemos que en estos dioses el velo de la ilusión va más allá de preservar el apego a la difícil existencia humana: no sólo mantienen, sino incrementan el anhelo, la sensación de vida. La finitud —dicen los dioses de Nietzsche— es divina.

§4. *Un dios que necesita vino*

Bajo esa exuberancia y altanería, bajo esa divina sonrisa de los olímpicos, se encuentra una percepción sin paliativos de la existencia; en esos dioses afectos a todas las cosas de la existencia hay un querer divino que desembaraza a los griegos de la primera de todas las sabidurías: la del sin sentido, la de lo irremediable, la de la náusea. La interpretación que sobre el supuesto pesimismo griego avanza el joven Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* permite afirmar que esa lucidez silénica sería el reflejo de una cierta tonalidad del alma, un estado de ánimo especial que se haría patente en unas historias y *dramatis personae* olímpicos. El pesimismo griego estaría condensado en la sabiduría

³²⁹ Esquilo, fr. 86. Tomado de Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*. Madrid: Trotta, 1995; p. 85.

³³⁰ Para Deleuze, toda la obra de Nietzsche es un esfuerzo por entender bien esa pregunta. Véase la ya citada obra *Nietzsche y la filosofía*; p. 31.

implícita en la *fábula popular* sobre el antiguo mito de Sileno revelando a Midas aquello que es mejor para el hombre. El Olimpo es el escenario que paliaría los efectos del *desengaño*, de la revelada imposibilidad de eludir el dolor y la fatiga. Ocupar la atención en el esplendor de los dioses luminosos y joviales, para poder apartar la vista de ese fondo inane, de ese mundo sin esperanza que es *denominación de origen* del hombre.

Nietzsche entiende que en el mito aparecen las historias que explican la existencia del hombre en la duración. Las viejas *fábulas*, al narrar la existencia y las peripecias de ciertos personajes divinos, también despliegan una serie de influencias sobre los hombres. El viejo Sileno pertenecería a una estirpe de divinidades que poseen un saber determinado: el saber de la *desesperanza* y lo *incurable*. La más cruda sabiduría de unos dioses que no simpatizan para nada con la raza de los mortales. El Sileno, según nos daría a entender el joven Nietzsche, posee un saber que es complementado por un agrio consejo: «morir pronto»³³¹. La vida humana no está para vivirse, según este viejo sabio que, sin embargo, necesita constantemente seguir a Dionisos, mostrando así su amor por la embriaguez que es atributo del dios filántropo.

Si el viejo sátiro no fuera eterno sino un efímero sabio, no correspondería, como una fácil comparación nos propondría, con Schopenhauer, maestro del infinito dolor de la existencia³³², que no llega a pedir al hombre que desee la muerte, ya que todas las apetencias son fuente de dolor y el suicidio es también una declaración de amor a la vida. Para este dios silvestre, lúcido e *irresponsable*, el dolor es también repugnante, y la pronta muerte es el mayor de los bienes que están a la mano del hombre. *Tanto penar*

³³¹ «Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dionisos, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil, calla el demon; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, *no ser*, ser *nada*. Y lo mejor es en segundo lugar para ti —morir pronto”», Nietzsche, *NT*. §3, p. 52. Véase nuestra nota al pie en el §1 del capítulo sobre Schopenhauer.

³³² «Pues toda tendencia, al nacer de una carencia, de un descontento con su estado, supone sufrimiento, en tanto que no se vea satisfecho dicho anhelo; sin embargo, ninguna satisfacción es duradera, suponiendo más bien tan sólo el punto inicial de una nueva tendencia. Esta tendencia la vemos obstaculizada y combatida por doquier de múltiples maneras, por lo tanto, siempre como sufrimiento: al no darse ningún objetivo final de la tendencia, no hay tampoco medida ni término del sufrimiento.» Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, §56 p. 405.

para tan pronta muerte. Así, la pregunta por el bien es contestada no desde una causa, una culpa o vergüenza que esté en el fondo propio de lo humano. Al hacer saber Sileno a Midas la inexistencia del remedio también deja entrever la inexistencia de la causa: ¿no hay motivo de culpa, ni de vergüenza, entonces? El mortal es tan insignificante que no alcanza el tipo de culpa cósmica que pareciera buscar como explicación a su sufrimiento. Dolor sin causa, sin sentido, sin deuda ni pago posible. Eso resulta aún más aterrador, el remedio es imposible porque el virus es idéntico al hombre. Nada es más parecido a él que el trabajo, la fatiga, la exposición ante los elementos, la intemperie, esa es su situación: estar sujeto al peor de los errores, obcecado y perdido. El hombre no tiene más enemigo que su vida misma, esa es su tragedia. Si el hombre *naturalmente* repudiara la vida no habría tragedia, si el hombre pudiese a su arbitrio anular el deseo, según la prescripción de Buda, tampoco habría tragedia. El *eros* humano está emparentado con el *eros* y la *eris* del mundo. El amor a la vida debe ser enfrentado con la naturaleza del mundo, refractario al deseo humano, y aún el hombre debe vérselas con sus propios deseos, incluso ellos discordes. Amor a la vida no correspondido por la intemperie del tiempo. «Si un enemigo ataca su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace una cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre estas son las situaciones que deben buscarse»³³³. Falsifiquemos a Sileno y oigámosle un parlamento sin *garra*, dicho en el camerino, poco antes de salir a escena.

Sileno.— *Debería complacerte el morir pronto, ya que el haber nacido te resulta imposible de soportar, como casi todo. No deberías saber, mejor para ti el seguir engañado. La felicidad es la ilusión de unos seres ridículos. Mejor la amnesia y el optimismo de la ignorancia.*

En las primeras palabras de nuestro personaje se repasa una definición primera, rabiosa, pero también irrefutable. ¿*Quién es el hombre?* Antes de concluir sobre el mayor de los dones a los que pudiera aspirar la especie, la respuesta, como ya vimos, hace hincapié

³³³ Vid. Aristóteles, *Poética*. Madrid: Gredos, 1992; 1453b, 16–22; p. 75.

en el ineludible dolor de la vida en el tiempo. Si Midas hubiera preguntado llanamente por la naturaleza del hombre, quizá la respuesta hubiera sido, simplemente: *mortal*. Tu ser es estar a la intemperie: de nada valdrían súplicas, ni sacrificios a los dioses. Más todavía, los dioses nada tienen que ver con esa condición absoluta. Fatiga y dolor son el lote humano, el precio de perseverar en sí mismo. Toda empresa posible que quiera cambiar esta condición ha fracasado ya. ¿Cómo sobreponerse a esto? ¿Qué se puede hacer para sobrellevar ese déficit? Siguiendo a Buda, Schopenhauer prescribe la suspensión del deseo. Si la fuente del sufrimiento es el deseo, debemos despreciarlo a él y a sus infinitos objetos, desoír entonces a Sileno: *No desear, ni siquiera la muerte*.

Esa desnuda descripción del hombre —la determinación efímera— *es la premonición de un dios que necesita vino*; Sileno, el que embriagado se une a Dionisos. Podríamos imaginar que la respuesta dependería, en buena media, de la condición ética del viejo pedagogo. ¿No es Dionisos, un Sileno embriagado? Al menos, está afectado por esa simpatía. El vino exacerba su naturaleza hasta convertirse en el *doble* del vino, de la embriaguez expuesta al ambiente de lo extra-cotidiano. Los efectos, como ya está dicho de sobra, desbordan las finas costumbres: exposición de la afectividad, caldo para la convivencia con la vida.

§5. *La lucidez contra la lucidez*

Nietzsche piensa la lucidez como la observación constante del fundamento inarticulable (¿impensable?) de la existencia. No perder de vista la oscuridad fundamental. Mejor aún, perder la vista en el caos que nos habita. Perderse ahí, y sobre ese abismo bailar. Superar la inmovilidad que la primera lucidez, la del pesimismo, produce; ese primer experimento que practica la vida en el individuo. Examen de aptitud para la vida. Encuentro con el abismo que debe ser sobrepasado, pasmo que debe ser conjurado. ¿Es posible apartar la vista de ese precipicio? ¿Se puede sobreponer un espíritu hasta ese punto en el que puede preocuparse por *otra cosa* que el hondo remolino de su finitud? El paso está dado por un proceso de negación, poética, imaginante; por medio de una insubordinación del *espíritu* frente a los corrosivos efectos de esa gnosis intolerable. Insubordinación producto de un exceso de fuerza.

En un principio entenderíamos estas dos fuerzas —la de la lucidez y la de la imaginación— como un par polar, en un segundo momento deberíamos sostener, junto a Gilbert Durand que la imaginación es ya una forma de lucidez —quizá de donde surge ese mismo velo tendido por la voluntad. La imaginación productiva que no *niega* el abismo, sino que lo vuelve tolerable y aún apetecible. Imaginación o poesía trágica que no pone a salvo al hombre de los peligros de la existencia, sino que es capaz de inflamar su ánimo. Poesía pesimista y alegre la de la tragedia. Ese arte espontáneo de la imaginación del que nos habla Kant, puede no ser sólo el salto sintético de lo múltiple, sino también el salto del terror originario —el rostro terrible del tiempo— hacia la divina alegría de la belleza.

*

Veámos como los olímpicos son esa respuesta del instinto vital frente a los dioses titánicos, símbolos del terror del hombre ante la existencia: «Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollado en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino del terror [*Götterordnung des Schreckens*], el orden divino de la alegría [*Götterordnung der Freude*]»³³⁴. El arte tiene *peithó*, ejerce una fascinación, una disuasión sobre la existencia de sus objetos; una *peithó* superior parece avisorar Nietzsche en esa religión que coincide con el arte: la persuasión de existir. Paso desde el saber del Sileno hacia la aparición de un espacio sagrado que justifique el modo de ser de los hombres por medio de la fascinación vital. Unos dioses que se sientan atraídos por las costumbres —entiéndase, por las *buenas* costumbres de la pasión— esos son los olímpicos. Unos hombres que se sienten seducidos por la vida: esos serían los —algunos— «griegos». La transición mítica se corresponde entonces con al paso de un mundo ordenado *por* el terror en un nuevo orden: recibe *la orden* de transmutarse en alegría.

Como la lucidez y la alegría, como el pesimismo y el amor a la vida, la diada Dionisos-Apolo, sólo es contradictoria si se le observa con ojos científicos, no es un par

³³⁴ Nietzsche, NT, §3, p. 53.

además que se reduzca dialécticamente; un dios no es intercambiable con el otro. Nietzsche encuentra en el primero el trasfondo doloroso del mundo, el dolor primordial y el otro, el *principium individuationis*, el consuelo de la belleza. Pero —como apunta Colli, Apolo es aún «el que hiere de lejos», y Dionisos es ese fondo musical en el que resuena la salvaje armonía de todas las cosas. Como hemos comprobado, la pareja es para Nietzsche ese figura par del consuelo *intramundano*; pero mientras uno es un trasfondo intuido y abismal, el otro es la representación, la apariencia, la palabra, la bella imagen.

La belleza que habita —según Rilke— en el límite de lo terrible.

§6. Apolo: el sueño y la inapariencia

Nietzsche considera que lo apolíneo y lo dionisiaco surgen espontáneamente, como dos instintos, «potencias [*künstlerische Mächte*] que brotan de la naturaleza misma sin mediación del artista humano»³³⁵. Lo «dionisiaco» representa el impulso de reunirse con la especie y con la naturaleza, con lo uno primordial [*das Ur-Eine*]. Lo apolíneo, la pulsión configuradora, independiente del arbitrio humano, que encuentra su ejemplo de inicio en el sueño, en el que el sujeto consciente no actúa, nada más contempla la producción inconsciente de imágenes.

Un mundo de imágenes oníricas, entendidas éstas como esplendor de la apariencia —lo apolíneo— donde las imágenes aparecen como *interpretables*, ante las que se despierta el interés interpretativo del hombre; ¿qué hay detrás de esas imágenes? Una relación equiparable a la que el filósofo mantiene con las imágenes diurnas, de la *realidad*, «de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida»³³⁶. Pero lo apolíneo surge en ese estado *pasivo* en que el hombre no es dueño de sí mismo, los sueños *se sufren* en cuanto no se ejerce sobre ellos la voluntad de la conciencia; Apolo es más precisamente dios del *ensueño* y no del sueño: «El Resplandeciente, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia

³³⁵ Id., §2, p. 46.

³³⁶ Id., §1, p. 42.

del mundo interno de la fantasía»³³⁷. El sueño es de esta manera una forma espontánea del arte, de la ilusión por la que el hombre se entrega a los placeres de las apariencias, en los que la naturaleza inocula generosas dosis de auxilio y donde se desdobra además la naturaleza mántica de Apolo. El vaticinio y la mirada de las cosas fastas y nefastas. Incluso la cólera del dios es bella; así las representaciones de un mundo embravecido. Hay en ellas una *verdad superior* ya que en ellas se manifiesta, bajo el velo de la belleza, la producción espontánea de las representaciones, producción desconectada de la capacidad intelectual o artística del individuo.

El artista volcado sobre lo apolíneo, que consiste por una parte en la familiaridad con la adivinación, los enigmas con los que el dios habla los mortales, y por otra, en propiamente en el arte, con la *redención de la apariencia*. El arte apolíneo expresa la ingenuidad de la forma como «inapariencia» de la apariencia. Ingenuidad unida a la representación de la eternidad escultórica —en que la eternidad de las imágenes concuerda con la representación artística concebida por Schopenhauer como contemplación de la Idea—: ingenuidad eterna, por lo tanto, surgida de un anhelo eterno de configuración. Eternidad de la forma que se presenta así con legitimidad puramente artística frente al devenir siempre cambiante.

El arte apolíneo es el *ansia primordial de apariencia*, «lo Uno primordial [*das Ur-Eine*] —lo dionisiaco—, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera»³³⁸. Es Apolo el ojo que permite ver el fondo devastador de la existencia, la pasmosa realidad sufriente de lo separado. Por otro lado, como dios de la ingenua apariencia, en tanto arte que no trata de huir de las imágenes de la vida, sino mostrarse como esa vertiente de lo apolíneo, para mostrar su pura apariencia, su pura belleza sin otra justificación; a diferencia de ese arte pseudoapolíneo que es más bien un retroceso de la belleza, un truco hecho a las superficies para negar la violencia de la vida. «Apariencia de la apariencia»³³⁹, lo puramente apolíneo del arte es la ingenuidad de la forma, la «apariencia despotenciada a apariencia»³⁴⁰. Pero esta apariencia

³³⁷ *Ib.*

³³⁸ Ídem; §4 p. 57.

³³⁹ *Ibidem*: «Schein des Schein».

³⁴⁰ *Ib.*: «Depotenzieren des Scheins zum Schein».

despotenciada tiene como sustrato la sabiduría del Sileno, el dolor existencial para el que se busca en la belleza un paliativo *para poder vivir*. Apolo muestra entonces el mundo del tormento y su salida en la «visión redentora».³⁴¹ *Apolo, el que hiere de lejos*, embellece las imágenes del tiempo, de la verdad intolerable, por medio del instinto de esplendor y luminosidad. No un Apolo socrático que *debilite* al hombre, sino que lo fortalezca. Apolo el compasivo, el que hiere; el que muestra la terrible belleza, la divinal consistencia del postrado individuo, su también divina individuación³⁴².

Pero lo trágico exige que la medida de Apolo sea compatible con la desmesura de Dionisos, la sobreabundancia de la naturaleza

Cuando lo apolíneo se aúna con lo dionisiaco, cuando, más exactamente, lo apolíneo no permanece autónomo, cerrado en sí mismo, sino al servicio del servicio artístico contrapuesto, entonces las creaciones apolíneas adquieren nuevos matices: ya no son el reflejo de la apariencia, antes bien son el reflejo de la visión dionisiaca del mundo, y en cuanto tal, revisten otras características, tienen otras metas y otros fines³⁴³.

Apolo es así el espejo en que legítimamente se puede reflejar Dionisos. En su rostro debe adivinarse el del embriagado. ¿Hay un reflejo apolíneo en el rostro, tal vez opaco, de Dionisos?

§7. *Dionisos y lo uno primordial*

Al instinto onírico enfrenta Nietzsche el de un Dionisos representante de la embriaguez, y la afirmación de la vida y sus contenidos sensuales que acompañan a los ciclos primaverales de la naturaleza. La manifestación dionisiaca de la naturaleza es la exuberancia y la plenitud, el ofrecimiento espontáneo de sus dones a los hombres; pero también la violencia extrema de la vida y el fondo irracional en el que se mueven las criaturas dionisiacas, la pantera, el león, el toro, el macho cabrío. Los extremos de Dionisos son bivalentes: es el fondo salvaje y la donación radical; encerrado en el laberinto, tal y como lo describe Colli:

³⁴¹ Id., p. 58.

³⁴² *Ib.*

³⁴³ Burgos, Elvira, *Dionisos en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza: Universidad, Prensas Universitarias, 1993, p. 23.

el Minotauro aparece representado como un hombre con la cabeza de toro y sabido es que Dionisos tuvo una representación taurina, y que en los cortejos dionisiacos el dios aparecía como un hombre con la máscara de un animal, muchas veces de un toro... En este caso Apolo aparece dominado por Dionisos, en la medida en que la atmósfera de la divinidad en que se sumerge el mito no es el del conocimiento, sino la de la cruda animalidad. Encontramos un Dionisos sin dulzura, sin amistad hacia el hombre.³⁴⁴

Ese interior insondable del mundo, donde la violencia aguarda melancólica el sacrificio de sus doncellas y muchachos, anterior a la personalidad radicalmente trágica del dios en la que se manifiesta dispensador del vino y de la plenitud. Por otro lado, Dionisos infunde alegría en los hombres, los reúne con la madre naturaleza, los hace postrarse, extasiados, ante la salvaje conjunción de un todo-desgarrado.

Dionisos es la vez el más lejano y el más cercano de las figuras divinas. Hijo de una mortal, comparte el sufrimiento, el desgarramiento del hombre, en su versión de Zagreo (el Gran Cazador) es perseguido y destrozado por los titanes. Pero la culminación de la simpatía de los dioses no tiene por cierto que ver con un mundo centrado en las epifanías celestes, sino en un dios peculiar por el consuelo que es capaz de brindar a los hombres. Dionisos convoca una reconciliación radical del hombre con su ser efímero. «Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra la fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre... Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar »³⁴⁵.

Con el mundo apolíneo —mundo de los olímpicos— Dionisos pasa de ser el dios bárbaro a uno artístico; el sátiro se embriaga, se afilia a los mortales. Hijo del dolor y la fatiga, dice Dionisos, *lo mejor que te puede pasar, ya que no eres inmortal, es vivir la eternidad del instante; la eternidad de la vida pasajera.*

*

³⁴⁴ Colli, Giorgio., *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 1994; p. 24.

³⁴⁵ Nietzsche, NT, §1; pp.44-45.

La Diosa Madre —la naturaleza— se vuelca sobre su hijo perdido, deja a la vista las prendas de la nostalgia radical: los símbolos del retorno. En lo dionisiaco–femenino se invierte el valor de los símbolos engendrados por el vertiginoso esquema del descenso. El masticamiento se eufemiza en amorosa deglución, la caída se frena en descenso más o menos voluptuoso. Dionisos como hijo de Sémele, diosa de la Luna y la Tierra es el reconductor a la unión con la Gran Madre que entrega su miel y su leche, dulcificando así el contacto con lo terrible —aquello de lo que nos dice Rilke la belleza es comienzo. En la parte más bestial de la orgía, el consumo de sangre caliente y de carne cruda; el retorno de la animalidad muestra el doble femenino de Dionisos; la Gran Madre, que ofrece el arquetipo del alimento primordial. Las mandíbulas reciben entonces el *primer sustantivo bucal*. Los dientes se transforman en encías desnudas.

Las fieras seguidoras de Dionisos, las frenéticas bacantes, corren, sueltas sus cabelleras, ciñen sus vestidos con serpientes

Y en sus brazos cabras monteses o lobeznos salvajes tenían, y les daban blanca leche cuantas recién paridas tenían aun el pecho rebosante por haber dejado a sus niños, y se ponían coronas de yedra y de encina y de florida enredadera. Una cogió el tirso y golpeó en la roca, de donde salta agua de rocío; otra tiró su vara al suelo, y por allí envió el dios una fuente de vino; las que tenían deseo de la blanca bebida arañaban la tierra con los dedos y tenían surtidores de leche, y de los tirsos de yedra escurrían dulces chorros de miel.³⁴⁶

La leche es la bebida divina que nos ofrece el retorno a la Diosa —la Madre Tierra—, el vino es la sangre del Dios animal. La sangre del dios, marcada por la violencia de la naturaleza, es *rehabilitada* por la imaginación. El vino es la dulcificación de la sangre y la sangre —su violento fluido— se inserta en el círculo nutricio de las aguas: leche, sangre, vino. El brebaje embriagador tiene por misión abolir la condición cotidiana de la existencia y permitir la reintegración orgiástica y mística. ¿El vino del Dios conduce al elixir lácteo de la tierra?

³⁴⁶ Eurípides, *Las bacantes*. Madrid: CSIC, 1982; 695-710.

Velo de la ilusión, tendido por la vida para reconciliar con ella al más triste de sus hijos. Velo de la ilusión que permite observar la incesante transmutación de las cosas del mundo.

Si la manifestación apolínea es la palabra poética, la del Despedazado es la manifestación, la potenciación de lo no aparente, de otro símbolo del retorno y el devenir, la música. Pura expresión del *páthos*: copia del uno primordial «reflejo a–conceptual y a–figurativo del dolor primordial»³⁴⁷, la música vuelve a ser, como afirma Schopenhauer, el arquetipo del arte. En ella el artista alcanza a percibir el fondo previo a la imagen, previo a la representación. Propedéutica y culminación del arte. La música es el reflejo de mayor fidelidad posible: refleja sin conceptos lo que carece de conceptos. «Idea inmediata» de la vida eterna simbolizada por Dionisos³⁴⁸. Dionisos encuentra su objetivación en la música, él mismo es un estado musical: atmósfera no verbal, tempo, pulso, sintonía sin palabras.

Así que Dionisos conduce los elementos humanos como la palabra hacia lo que va más allá de la palabra: el canto. Dionisos es el cordón de plata que lleva al arte más allá de la bella apariencia: nos dice que lo trágico no pertenece de origen al arte, sino a la voluntad.

Dionisos es pues esa profunda superficie, ese fundamento a la intemperie, donde se revela la violencia del devenir. El tiempo uraniano de los olímpicos adquiere nuevamente la violencia de Cronos; pero ahora muestra sus dulcísimos fluidos a los hombres. «En la alegría más alta resuenan el grito de espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible»³⁴⁹. Epifanía bifronte: desgarradura del retorno y vértigo de la finitud; pero además revelación del principio de individuación que en torrente vital es transmutación incesante.

Desde la «óptica» el eterno querer, en el artista dionisiaco se supera la subjetividad: la música encuentra su doble onírico–apolíneo en el poeta lírico, que aproxima la imagen al *páthos* no desde una idea poética, sino desde un «estado de ánimo

³⁴⁷ Nietzsche, NT, §5, p. 63. «bild– und begrifflose Wiederschein des Urschmerzes in der Musik»

³⁴⁸ Ídem, §16, p. 137.

³⁴⁹ Ídem, §2; p.49.

musical».³⁵⁰ Aliado con Apolo, Dionisos *Eleutheros* libera al hombre de su identidad, ya en la profundidad del hombre no hay un individuo, hay un desierto de yo, el principio mágico del arte dramático es la transformación, la catarsis de uno mismo en lo uno infinitamente distinto —Dionisos ante el espejo órfico—: «La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado de ese modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro y como sátiro ve también al dios»³⁵¹.

El violento devenir de Dionisos se desdoblaría en microcosmos individual. El hombre se ve en Dionisos, ve *desde* Dionisos. No se trata del hombre que se baña en el río, sino su transfiguración —o revelación— en violento, eterno caudal, en perpetuo querer.

§8. Dioses violentos

Dionisos y Apolo, dioses filántropos, ejercen un efecto aniquilador entre los hombres; si Penteo es descuartizado por Ágave, Apolo, es el dios que «hiere de lejos», tema al que Giorgio Colli ha dedicado gran atención. Cuando en el *Fedro* se indaga por las fuentes de la sabiduría³⁵² se encuentra una matriz oscura bajo la autoridad tanto de Apolo como de Dionisos, la esfera del saber antiguo tiene su fuente en una *manía* duplicada: la poética y la erótica. La manía es divina y superior: contraría al control de sí, marca del *logos* indigente. En algunas de sus obras, en especial en *El nacimiento de la filosofía*, Colli corrige al joven Nietzsche: «Apolo no es el dios de la medida, de la armonía, sino de la exaltación, de la locura (poética)»³⁵³. Recordatorio que puede ayudarnos a entender el régimen imaginario bajo el que desplaza la tragedia, en tanto representación artística. Apolo no está, dentro de *El nacimiento de la tragedia*, ni como emblema del optimismo, ni como representante del *demón* Sócrates.

³⁵⁰ Íd. §5, p. 62: Nietzsche recurre a la autoridad de Schiller, que confiesa componer no bajo unos pensamientos con orden causal sino bajo un «estado de ánimo musical» (*eine musikalische Stimmung*), la confesión del poeta haría coincidir la teoría schopenhaueriana de la música con las artes de la apariencia; para luego justificar la profundidad musical de la tragedia; pero además encontramos esa dimensión profunda de Apolo, cordón de plata que lo reúne con Dionisos. Se trata de la hipótesis que Nietzsche ya no abandonará: el arte reconduce a la vida, la intensifica; al contrario de lo que quiere Schopenhauer, que el arte implique la suspensión de los efectos de la voluntad.

³⁵¹ Íd., §8, p. 84.

³⁵² Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*; p. 17

³⁵³ *Ibidem*.

Colli sostiene que la palabra poética y la palabra profética, atributos de Apolo, son la expresión de una violencia diferida, simbolizada por su arco en la que se manifiesta un conocimiento que destruye totalmente: «El mundo es una violencia desviada, transfigurada, que aparece como gracia, arte, armonía, evanescente tejido de abstracción. El dios más multiforme es Apolo, señor solapado de Grecia, una figura luminosa y al mismo tiempo la divinidad sin nombre, el modelo de la polimórfica visión del mundo conquistado por los griegos»³⁵⁴. No están por demás, como ejemplo, las palabras de Edipo, el más inteligente de los tebanos:

Apolo, Apolo ha sido, oh amigos, quien ha desgarrado sobre mi todos, todos esos males míos, tan míos. Pero el golpe no lo descargó nadie, sino yo, yo mismo. Porque, ¿a qué había yo de ver, si no había de ver cosa que no fuera mi tormento?³⁵⁵

La poesía es también en Nietzsche la anamnesia de ese continente que se ha perdido: la revelación de la distancia como identidad humana³⁵⁶. El hombre es(tá) separado. La poesía, el arte, bajo el patrocinio de Apolo, revela esa distancia en su propio modo de ser. El lenguaje es el ingrediente decisivo que nos separa de lo continuo. Sin él, estaríamos, usando el enunciado de Bataille, «como agua en el agua»: distancia que nos separa de lo animal: lejanía insalvable que nos hiere.

El que hiere de lejos es el dios de la violencia diferida, puesta después de otro momento de la violencia que yace fuera de lo representable, es el espejo donde Dionisos se multiplica para llevar el influjo de su invisibilidad a los adeptos. Entonces, Apolo es también el ojo por el que el hombre puede notar su herida ontológica. Hiere porque hay alguien susceptible de ser herido: revela la radicalidad del déficit de aquellos, simples mortales. Es por la palabra poética, es decir, bajo el influjo de Apolo, que el Dionisos Uno-Primordial es *para* el hombre. Este momento de la tragedia lo es cuando menos en un doble sentido, primero, porque a eso es imposible regresar sin dejar de ser hombre y porque a ese Uno se tiene que retornar, con el inconveniente de que el precio fatal es una perfección inevitable; la perfección de la finitud, el cese de la existencia.

³⁵⁴ Colli, *Después de Nietzsche*; p. 31.

³⁵⁵ Sófocles, *Edipo Rey*. Madrid: CSIC, 1984; 1329-1335.

³⁵⁶ Vid. Nietzsche, NT, §5.

El dios indica al hombre que la esfera divina es ilimitada, insondable, caprichosa, insensata, carente de necesidad...³⁵⁷

§9. *Dionisos, embriaguez y violencia*

En *Las bacantes*, la muerte de Penteo, es el inexplicable sacrificio de un hombre que aparece ante los ojos de las mujeres posesas como león —una de las apariencias de Dionisos. En Penteo se muestra al final que las exigencias de ese sagrado no conducen a un paraíso. La naturaleza es la madre nutricia, pero también devoradora. Eso no se debe olvidar. En la homofagia y el *diasparagmós*, fuente arcaica del dionisismo convergen los símbolos de la voracidad y la digestión de la fiera; se confunden también el devorador y el devorado. Útero y estómago de la madre naturaleza.

Nutrir y devorar. Este tipo de verbos, propios del furor orgiástico, tienden hacia las representaciones de unión extática, de reunión hasta salir de sí mismo, de postrarse ante el «origen» del que se ha separado el individuo. Pero tal atenuación necesita ser transitoria y parcial. El misticismo del retorno no fundir al hombre con aquello de lo que necesariamente está separado. El mortal lo es por su condición de hijo —desde siempre— perdido para la naturaleza. El éxtasis dionisiaco no salva de la finitud, salva la dignidad de la finitud. La cacería, la homofagia del Dionisos más desgarrador, más violento, el Zagreo, de cuya sonrisa surgen «los olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos»³⁵⁸. De un dolor también originario se originan los hombres: su nacimiento es una separación —todavía habrá talvez, un Dionisos más profundo, un Dionisos embriagado de origen; quizá esa sonrisa de los olímpicos es la gran sonrisa: la gran celebración de la vida, la humana incluida. Talvez haya también una más profunda significación del origen, no un origen diacrónico sino sincrónico: la significación de un origen que no cesa.

Quizá también haya una más profunda significación de la violencia: la significación de un juego, de la gran danza del todo. Juego y danza de creación y destrucción. Juego dionisiaco que nos emplaza más allá del dolor primordial, pues el goce puede aún ser

³⁵⁷ Colli, *El nacimiento de la filosofía*; p. 39.

³⁵⁸ Nietzsche, NT, §10; p. 97.

más profundo; fenómeno dionisiaco que: «vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial [*Urlust*], la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba»³⁵⁹.

*

El pesimismo es un lujo de la fortaleza, que Nietzsche refiere como sobreplenitud que impulsa al hombre a observarse sin paliativos, como una práctica de lucidez: verse a sí mismo en el vacío, el vacío en que habita y que lo habita. Dionisos debe tener un segundo momento: el impulso artístico que salva del pesimismo dentro del pesimismo: jovialidad, amor por la duración. Plenitud de una renuncia. La renuncia a las pretensiones de una vida fuera y después de la existencia. Ascetismo de la promiscuidad. El terror de la existencia que produce la visión dionisiaca se convierte en el arte en esa compasión «anticristiana» que buscará Nietzsche; la compasión dionisiaca consiste en una revelación, en la privación de una ignorancia: la del no-yo divino y terrible que el hombre «es».

Desde la clásica definición aristotélica de la tragedia, concebida como esa forma del arte diseñada para procurar la compasión y el terror, para *recrear* un estado de ánimo que puede sobrevenir la revelación de la desventura humana, tanto para el espectador, pero también desdoblándose, íntimamente, en la *anagnórisis* que sufre el personaje. En la revelación de la desventura del protagonista se revela la tragedia de la especie. La *anagnórisis* es, según Aristóteles, el reconocimiento, la «conversión de persona desconocida en conocida»³⁶⁰. Podríamos también enunciarlo al revés; el sujeto pasa a descubrirse como ajeno para sí mismo: lo que es en sí mismo es lo desconocido. A quien creía ser Edipo —el que creía *ver*— le es revelado su propio desconocimiento raigal; la oscuridad profunda que lo constituye.

³⁵⁹ Ídem, §24, 188.

³⁶⁰ Aristóteles, *Poética*; para esta cita he debido recurrir a la traducción de José Goya y Munian. México: Espasa Calpe, 1995, §10, p. 48. En la edición anteriormente citada, la de García Yebra: 1452a 25:«La agnición [*ánagnórisis*] es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio».

La oposición de un par de deseos, el deseo de fundirse con la continuidad y el deseo de perseverar en la discontinuidad producen el humano desgarramiento³⁶¹. Los deseos que se excluyen son la expresión de un ser incompleto por definición. La aniquilación tiene su doble vital en el éxtasis: en el suspenso de la identidad fuera de sí es cuando toma sitio una forma íntima de la exterioridad. Fuerzas afines a lo Uno: lo continuo que sobrevive en lo discontinuo.

§10. *Apolo y Dionisos como superación de la resignación trágica*

Los Dioses son más altos y hermosos, sus historias están *fuera* del tiempo. Pero al hombre se les revelan, por lo apolíneo y lo dionisiaco la temporalidad salvaje en la que habita. Las historias de dioses que se transmutan constantemente, como las cosas del tiempo. *Dionisos y Apolo revelan, en su ensueño, la rozadura fatal del tiempo, pero dirigen la mirada amistosamente; en ellos, la imaginación se muerde la cola afirmando el ensueño y el abismo.*

Nietzsche apunta en 1885 que lo dionisiaco y lo apolíneo se corresponden con dos experiencias psicológicas fundamentales. Lo apolíneo designa el éxtasis ante la bella apariencia, éxtasis que libera del *devenir*. Dionisos designa «el devenir concebido de modo activo, sentido subjetivamente, como voluptuosidad furibunda del creador que al mismo tiempo conoce la ira del destructor»³⁶². Apolo y Dionisos representan impulsos respecto del devenir, el primero se corresponde con el anhelo de eternidad, la belleza de la apariencia que *reclama* eternidad y que suspende ante el sujeto la sensación temporal; la ilusión del tiempo: Apolo es el «deseo de eternizar el fenómeno», el deseo de eternidad proyectado hacia y desde un objeto, una forma determinada por la belleza, objeto que por su poder abstrae al sujeto de su condición y que desde ahí se proyecta hacia la existencia, ya no como resignación, sino como «aceptación» y «acuerdo» con la existencia —persiste así la suspensión del deseo que encuentra en el arte Schopenhauer. Afirma Nietzsche que en el momento apolíneo, el hombre «se tranquiliza, pierde el

³⁶¹ Cfr. Bataille, G., *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1980, p. 28

³⁶² Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos, 1999, pp. 71–72. El texto corresponde a los apuntes de otoño de 1885–otoño de 1886, 2 [110].

deseo, se hace una balsa de aceite, se cura, se pone de acuerdo consigo mismo y con toda la existencia»³⁶³. El hombre *pierde* el deseo: no se trata del deseo eterno, sino del particular; de otro modo recaeríamos en la lectura schopenhaueriana que Nietzsche intenta clausurar desde el §5 de *El nacimiento de la tragedia* —el hombre se pone de acuerdo con toda la existencia cuando lo hace con el ubicuo corazón de las cosas, con la voluntad. El Apolo trágico no significa una *redención de las formas*, sino *redención en las formas*: «redención en la *forma* y su eternidad»³⁶⁴. Dionisos es el empuje hacia el devenir —debemos entender: el paso desde la visión de la forma y la eternidad hacia, en, el devenir— y hacia la voluptuosidad «el hacer devenir, es decir, de la creación y la destrucción»³⁶⁵.

La visión de Schopenhauer es así juzgada como unilateral, pues sólo comprendería la experiencia de la recepción —la intuición contemplativa; pero no la intuición productiva. Tal intuición sólo puede ser comprendida, según Nietzsche, por el carácter doloroso de la creación, por su inclinación eterna a la creación y destrucción, por «la *tortura* del deber crear, como instinto dionisiaco»³⁶⁶. Carácter doloroso de la creación que entra en contradicción aparente con esa procuración de «goce eterno» de la procreación natural, según el §5 de *El nacimiento de la tragedia*. O talvez debemos entender esa tortura del deber crear como un llamado al goce de la creación desde el impulso que denuncia una falta: el hombre siente su falta de plenitud, su infertilidad, como tortura. La tortura es un acicate hacia el placer, hacia el poder. De ser cierta nuestra interpretación, tendríamos también una secuencia contraria a la de Schopenhauer, para quien el placer es la zanahoria que permite al semoviente humano arrastrar la pesada carga de la existencia. Del dolor pesimista que invita a suprimir el deseo pasaríamos al dolor que incita —que dice «pasa»— a transformarlo en goce existencial.

Sin embargo, las directrices temporales de la doctrina de Schopenhauer continúan siendo un correlato sobre el que trabaja Nietzsche y del cual quiere y debe deslindarse.

³⁶³ *Ibidem*. Si en lo apolíneo surge este acuerdo con el mundo entonces Apolo es también dionisiaco en este reconducción, pues surge el ánimo de reencuentro con «toda la existencia».

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ib.*

³⁶⁶ *Ib.*

El paso del tiempo a la visión de la eternidad sigue encontrando terreno propiciatorio en el espacio del arte; es el carácter pasivo y compasivo de Schopenhauer el que debe ser superado, refiriendo ya el ingrediente formal —ese en que el «hombre se tranquiliza y pierde el deseo» — al acuerdo desinteresado (del deseo individual) consigo mismo y con «toda la existencia». Pero Nietzsche ve como necesario ese segundo momento de reencuentro con el deseo y con el devenir. Debe entenderse que el hombre reconciliado consigo mismo lo ha hecho con esa «mismidad» fluctuante de la voluntad de poder, hombre reconciliado, «curado» de sí mismo y del resentimiento —lo trágico no será más la «resignación» pesimista. El fenómeno debe ser, en *lo trágico*, negado; pero no la ilusión, ya que la «felicidad por la existencia sólo es posible como felicidad por la *apariencia*.»³⁶⁷ La bella apariencia también está y debe estar sujeta al juego cósmico de la creación y destrucción dionisiaca. La pausa del deseo, la actitud contemplativa es nada más el paso previo al *deseo de deseo*. Según Nietzsche el arte no sólo es la más profunda visión del mundo —como anticipó Schopenhauer— sino que el mundo es el juego artístico de la eterna creación y destrucción de formas. El mundo mismo es arte.

La experiencia dionisiaca es la visión que ha penetrado en la «horrenda verdad» y produce en su epílogo la náusea existencial. Para el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*, la sabiduría de Dionisos es un peligroso veneno, no es todavía el sí proferido a la vida, por los ojos de Dionisos «el hombre ve en todas partes lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas»³⁶⁸. Se advierte entonces en el arte un elemento positivo, terapéutico, capaz de «retorcer» los pensamientos de asco «sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo»³⁶⁹. Es en este momento en que Dionisos necesita pasar de la brutalidad silénica a la esfera trágica, a ese sí que la tragedia profiere a la vida. El arte no es, desde *El nacimiento*, la simple constatación del horror y el absurdo, sino la superación del pasmo que estos sentimientos producen. El incremento de energía que produce el arte, la fortaleza que

³⁶⁷ Íd., Otoño de 1885—otoño de 1886, 2 [119] p. 73.

³⁶⁸ Nietzsche, NT, §7, p. 78.

³⁶⁹ Íd., p. 79.

infunde consiste en una descarga del peso de la existencia, en una liviandad lúcida, en ese desaprender a andar y a hablar que se convierte en canto y danza. Dionisos debe acercarse al arte; pero después, una nueva síntesis deberá producirse, un paso que va más allá de las intuiciones de *El nacimiento*, la reunión entre el fondo y la forma del mundo, síntesis que permita decir:

«El mundo mismo no es nada más que arte»³⁷⁰.

§11. *El artista primordial del mundo*

Nietzsche trata de encontrar en la musicalidad del arte apolíneo la clave para hacer coincidir a Dionisos con Apolo. Es decir, la clave de un Apolo embriagado y la de un Dionisos artístico. Si la música es más próxima a la naturaleza, la *melodía* debe generar la poesía y no al revés —la poesía es en el fondo un arte musical³⁷¹. La imitación de lo que no tiene figura, de lo que no tiene imágenes, es el fondo del trabajo poético. La música aparece en su espejo poético como voluntad, según el joven Nietzsche; aunque la música no es voluntad. Encontramos entonces un problema de naturalezas: la voluntad no es propiamente artística, en el sentido que quiere Schopenhauer; Nietzsche plantea así —sin querer— un problema que parece no resuelto en *El nacimiento de la tragedia*. ¿Cómo puede la voluntad, que no es estética producir el instinto artístico? ¿Cómo es que lo en sí es *desánimo* puede *animar* a vivir?

En la poesía, la música «*Aparece como voluntad [Wille]*, tomada esta palabra en el sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad»³⁷². El desánimo [willenlosen Stimmung] y no el ánimo del arte es en este período lo apolíneo: el estado contemplativo descrito en *El mundo como voluntad y representación*. La música no sería entonces voluntad, pues de lo contrario debería ser desterrada del espacio artístico. La música es ya contemplativa, la voluntad es lo no-estético en sí³⁷³; pero es de la naturaleza —en otras

³⁷⁰ Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*; otoño de 1885–otoño de 1886, 2 [119], p. 73.

³⁷¹ Íd., §6, p. 69: «La melodía es, pues, lo primero y universal».

³⁷² Íd., §6, p. 71.

³⁷³ *Ibidem*: «der Wille ist das an sich Unaesthetische».

palabras, de la voluntad— de donde Nietzsche requiere que surja lo estético como impulso, y no como des-ánimo. La música no es voluntad, pero aparece *como* voluntad.

Debemos entender que la todavía tímida objeción a Schopenhauer se articula así: el arte no es voluntad —contemplación, quiere Schopenhauer— pero, *para ser*, debe imitar a la voluntad. El arte apolíneo imita a su arquetipo, la música, y ésta imita a la voluntad. El artista requiere toda la pasión de la voluntad, pero —al mismo tiempo— necesita *un momento* contemplativo. La música es el *medium* entre el poeta y la voluntad: «Este es el fenómeno del lírico: como genio apolíneo, interpreta la música a través de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente desligado de la avidez de la voluntad, es un ojo solar puro y no turbado»³⁷⁴ Así que el artista deja de ser sujeto: como el soñante, el poeta recibe y —ahora— es atravesado por la voluntad: el artista es un dintel, por medio de él la voluntad celebra su redención: la redención de su *dolor* —en este momento considerado por Nietzsche—primordial.

He aquí el paso: la voluntad es considerada al final del §6 de *El nacimiento de la tragedia* como «artista primordial [*Urkünstler*] del mundo»³⁷⁵. La distancia entre la voluntad y el arte se acorta así: de ser un momento de emancipación —del sujeto— pasa a ser una ocasión de redención del «creador [*Schöpfer*] y espectador [*Zuschauer*] único de aquella comedia del arte, [que así] se procura un goce [*Genuss*] eterno a sí mismo»³⁷⁶.

De esta manera podemos entender la afirmación de Nietzsche de que «sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo»³⁷⁷. Entendemos que de esto se siguen dos posibles interpretaciones. La primera consiste en la *justificación por el arte*: el mundo es en sí mismo injustificable: no es un producto de una ley, no es un producto sino de la voluntad ciega; la justificación de la religión y de la ciencia no reconcilian al hombre con el dolor del mundo, sino que lo *disimulan*; pero el arte justifica un «dolor primordial» que se redime no por la supresión, sino por encuentro con un *antecedente* que lo sobrepasa: el anhelo eterno de goce. El arte tiene así una «esencia eterna» que encuentra su correlato humano en la procreación

³⁷⁴ *Ib.*

³⁷⁵ *Íd.*, §5, p. 67.

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ *Íd.*, p. 66.

[*Zeugung*] artística³⁷⁸. El artista entonces imita —aun sin querer— el hacer de la voluntad: la producción de lo real.

Sólo a partir de la reunión entre voluntad y arte, el mismo Nietzsche podrá llegar a defender la mayor profundidad del placer sobre el dolor—por ejemplo en el §3 de «La segunda canción del baile» de su *Zarathustra*—; el deseo de eternidad identifica al placer con la médula misma de la voluntad, para la que el dolor es intermitente, es nada más un pasaje, pues guarda una relación subalterna respecto del goce. La voluntad es entonces de poder —de acrecentar el goce— y no ya nada más voluntad a secas. La vida muestra entonces su eterno tono ascendente, su eterno querer más. A ese tono ascendente y no al desánimo, no a la vida contemplativa, debería dedicarse el artista.

Sólo como fenómeno artístico se justificaría el mundo porque el núcleo del arte es doble; se entiendo ahora también como procreación y no ya sólo como contemplación. El núcleo del arte es entonces el núcleo mismo del mundo: procreación y anhelo de placer; pasamos del ámbito de la pura necesidad —procrear para preservar las especies (*objetivaciones*, según Schopenhauer)— al de la abundancia: la procreación misma es placer. La vida se justifica por sí misma: no tiene justificación racional ni metafísica.

§12. *Apolo y Dionisos: una cuestión de tiempo*

Como se ha visto, la experiencia temporal debe ser tomada como un importante criterio de distinción entre los instintos «artísticos» de lo apolíneo y lo dionisiaco. Par problemático de instintos portadores de voluptuosidad— es decir, ambos con considerados por Nietzsche como potencias deseantes. Y el deseo y el placer tienen — como se verá en el Nietzsche de la voluntad de poder y del *Zarathustra*— apetito de eternidad. Par problemático del deseo de tiempo, par problemático en el que se revela la fisura del tiempo subjetivo hacia una especie de tiempo efectivo y oscuro.

Tiempo del sueño, tiempo de la embriaguez, cruce de ambos. En el sueño, la turbia eternidad de las imágenes desarticula la medida conciente del movimiento. La suspensión del tiempo en las imágenes de Apolo es ya una enigmática victoria de la

³⁷⁸ Íd., p. 67.

imagen poética sobre el devenir, o al revés, la imagen apolínea es la huella de una rara modulación temporal, una modulación atemporal del tiempo. La imagen apolínea es, en la poesía lírica, el pórtico además hacia la *eternidad temporal* del uno primordial: hacia la mostrenca plenitud de la vida: su dolor y deseo. El *tempo* de la embriaguez es también una forma de percibir el tiempo más allá del decurso simétrico de la conciencia y los sentidos que la determinan, tiempo inconsciente, no lineal, no simétrico, revelado en «*la calma extrema de ciertas sensaciones de embriaguez* (más exactamente el retraso del sentimiento del espacio y el tiempo)»³⁷⁹. El tiempo y el espacio en tanto son considerados por Nietzsche como procesos sensoriales, devienen otros cuando los sentidos se trastornan; pero el trastorno producido por la embriaguez revela una naturaleza profunda, sin medida del tiempo, éxtasis que conduce a la identificación con el devenir eterno sin yo, sin identidades: tiempo de flujos y reflujos que no pueden ser negados sino *compasivamente* afirmados. Síntesis, la de Apolo y Dionisos, que encontramos en una atemporalidad fluctuante que es captada no por el concepto, sino por la experiencia estética.

*

Sileno contesta que lo mejor para el hombre es no haber nacido, morir pronto a su pobre existencia en el tiempo. La respuesta que quiere encontrar Nietzsche ya en *El nacimiento de la tragedia*, consiste en la aparición de un tiempo del arte (y) de la vida; no de la vida individual, sino de la vida cósmica cuya eternidad ha sido sostenida ya por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. Tiempo que en Nietzsche no puede ser ya nada más de la *resignación*, sino de la celebración: tiempo del arte: prefiguración del eterno retorno.

³⁷⁹Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*; primavera de 1888, 14 [46], p. 116

SEGUNDA PARTE

La defunción del tiempo y la clausura de las Ideas

EN CAMINO DEL SÍ

§13. *La voluntad enmascarada por Dionisos*

Nietzsche habría encontrado en su radio de acción originario, la filología, un eco de la doctrina de la voluntad de Schopenhauer. El hallazgo de Dionisos lo llevará a encontrar una redefinición de la naturaleza, de la vida, a partir de la exhuberancia del dios de la vida, del teatro y del delirio erótico. Dionisos será así un símbolo de la voluntad, y más aún, un símbolo que transforme la voluntad de vivir en voluntad de poder. Dionisos es el rostro profundo de la naturaleza. Si, como dice María Zambrano, los dioses no permiten dar rostro a las fuerzas naturales, sino que la misma naturaleza se hace visible a través de los dioses,³⁸⁰ ha sido el rostro de Dionisos el que condujo a Nietzsche desde la voluntad de vivir (*Wille zur leben*) hacia la noción de voluntad de poder (*Wille zur Macht*). Dios que dilapida, dios que gasta sin fin, dios que danza, dios que obceca; símbolo de un mundo visto como crueldad y donación: dios del devenir mismo, del impulso eterno de la vida; de la celebración eterna de la vida.

Nietzsche se topa con Dionisos, ya no con una Idea, sino con una imagen que fluctúa poéticamente. Su encuentro con la «religión artística» de los griegos lo hace entonces encontrarse con dioses metáforas, dioses mudanzas, con juegos de metamorfosis.

La voluntad de poder es la transfiguración de la voluntad de vivir de Schopenhauer. Ya en Schopenhauer la voluntad implica un esfuerzo por pensar el tiempo sin rumbo de la vida. Tiempo sin comienzo y sin fin, sin otro propósito que la conservación de la vida: absoluto presente, en rigor sin pasado ni futuro. La voluntad de poder es también una herramienta contra la visión causalista de la vida. Schopenhauer *describía* la consistencia del mundo y de su esencia por medio de la voluntad de vivir mediante la distinción liminar entre lo eterno y lo temporal, elementos que Nietzsche reúne en la voluntad de poder. Si en Schopenhauer el mundo es *representación* (*Vorstellung*) bajo su principio de individuación, es decir, si el mundo es ilusión mientras no sea visto como voluntad, en Nietzsche la ilusión y el en sí se confunden: la misma expresión,

³⁸⁰ Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p.29.

«voluntad», es referencia al devenir y el devenir no es sino una forma de hablar sobre aquello que se fuga a la expresión.

No es raro que Dionisos haya sido considerado el símbolo que concentra la «doctrina» nietzscheana: el dios del vino es también el símbolo de la vida inagotable, y de ésta fluyendo hacia el arte; símbolo de la tragedia y de la música, del embriagado sí a la vida. Dionisos es el hilo conductor que conduce a Nietzsche desde el culto griego a los dioses hasta la doctrina del eterno retorno: la máscara de Dionisos es la misma que porta Nietzsche para transfigurar la voluntad, la doctrina del arte y del eterno retorno de Schopenhauer. El rostro del sí: es decir, el paso de la modulación reactiva a la activa modulación de la vida. Paso del pesimismo a la jovialidad.

Schopenhauer habría encontrado la injusta consistencia de la vida, la separación infranqueable entre el deseo y su cumplimiento como sentencia de infelicidad relativa.³⁸¹ Nietzsche da un paso decisivo en una de las direcciones señaladas por el propio Schopenhauer, la vida misma no reclama justificación, y detrás de la esperanza o promesa de felicidad —afincada en la propia voluntad— se encuentra el todavía más profundo deseo del poder que es el mismo poder del deseo: el impulso de acrecentamiento de la fuerza y el dominio, de la celebración y ascenso de la vida. La vida es el signo triunfante de la voluntad de poder. La vida, lo vivo, se convierte en modelo de vida para Nietzsche, su rostro es el rostro de la embriaguez de todo lo que quiere vivir, de todo el querer que hay en lo vivo.

Dionisos significa así el fondo activo y poético de la naturaleza, la *physis* que suprimirá la repetición de los universales de la voluntad, las Ideas como objetivaciones elementales de la voluntad. Dionisos se identifica entonces con Proteo, el viejo dios de las aguas, que se transforma sin fin, la naturaleza misma que huye de las definiciones y las identidades, de los moldes eternos: la eternidad sin molde es entonces el rostro de Dionisos, la voluntad de poder es su cuerpo, encontrado o inventado por Nietzsche en la noción de devenir como reunión sin prolegómenos —como quiere Hegel cuando reúne

³⁸¹ Como vimos en nuestro apartado sobre Schopenhauer, la felicidad siempre será una cuestión relativa a alguien, pues el bien y el mal son coincidencias del objeto con la voluntad individuada. Ya con la *mirada musical* que encontramos en Schopenhauer podemos encontrar ese punto de vista en el que aparece una felicidad fruto de una contemplación no relativa, no determinada egológicamente.

en el devenir al ser y la nada— y sin intermediarios ideales —como quería Schopenhauer— de lo pasajero y lo permanente.

Para Deleuze, el Dionisos de *El nacimiento de la tragedia* tiene todavía un talante reactivo, pues trata de resolver el problema de la existencia por medio de la alegría —la alegría cristiana del «resolver el dolor»³⁸²— y la reconducción a la unidad primordial; pero este Dionisos se liberará de la justificación de la vida: «Pero ahora Dionisos ha captado precisamente el sentido y el valor de sus propias metamorfosis: es el dios para el que la vida no tiene por qué ser justificada, para quien la vida es esencialmente justa. Más aún es ella la que se encarga de justificar»³⁸³. El Dionisos de *El nacimiento de la tragedia* responde aún al absurdo, es decir, al «así no debió ser la vida» que se puede leer en algunas páginas del pesimismo. La vida es injustificable, pero es ella misma la que se justifica de momento a momento, es ella misma la que se afirma y legisla constantemente, con un dorado e irracional sí. Máscara aún más profunda de Dionisos: la jovialidad como alegría anticristiana.

§14. *La voluntad como rumbo al poder*

¿*Qué es la voluntad de poder?* Nietzsche considera que la esencia más íntima de las cosas, como hace Schopenhauer con la *Wille*. Mientras que para Schopenhauer la voluntad era de vida, era *hacia (zur)* la vida. Para la voluntad de poder (*Wille zur Macht*) la vida es nada más uno de sus casos particulares. En ambos, Nietzsche y Schopenhauer, la *Wille* es el corazón de la vida. *La realidad de lo real*,³⁸⁴ eso es la voluntad de poder.

La voluntad de poder es una noción similar a la de *physis*, ese modo en el que el ser se despliega. En Nietzsche el desplegarse mismo es la voluntad, pues no hay de ella una metafísica, ser al mismo tiempo que devenir; su ser es su devenir. Según Alain Juranville, «Es así como Nietzsche entiende la voluntad de poder, como ser a la vez que devenir, luego que este par de conceptos no son ya para él sino dos puntos de vista sobre

³⁸² Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, p. 26.

³⁸³ Ídem, p. 27.

³⁸⁴ Vid. Juranville, Alain, *Physique de Nietzsche*, Paris: Denöel/Gonthier, 1973, p. 12.

lo mismo de la vida»³⁸⁵, mientras que para la filosofía ser y devenir habían sido conceptos excluyentes: lo que es no deviene y lo que deviene carece de ser.

La *physis* en la *Física* de Aristóteles es camino hacia la *physis* (*odòs eìs phísìn*³⁸⁶); la voluntad de poder es un camino (*odòs*) de la voluntad en dirección del poder —así es como entiende Juranville la expresión *Wille zur Macht*, como voluntad en pos del poder, por lo que tendríamos que decir, voluntad que se despliega hacia el poder —y entender que ese despliegue hacia el poder es, al mismo tiempo, la voluntad. Es necesario interpretar el qué de la voluntad en el poder, así como Nietzsche considera que es necesario interpretar —y postular— la moral por su relación con el poder, como poder activo o reactivo; la fisiología se transforma así en una especie de psicología. La fuerza y la debilidad comprometidas en un proceso serán entonces las claves interpretativas de la voluntad. La voluntad de poder es entonces «una forma fundamental de expresión de la *physis*».³⁸⁷

La voluntad de poder se caracteriza por ser camino (*odòs*) al ser. A un nivel moral — a ese nivel físico-moral que persigue Nietzsche— la voluntad de poder estaría señalada por el devenir-llegar a ser que designa la moral de los señores. Todo lo que es una meta, un fin, un valor, es una metáfora de la voluntad, la metáfora del hombre nietzscheano tiene que ver con el devenir. Si Schopenhauer relacionaba todos los valores con el pesimismo o el optimismo, Nietzsche los relaciona, en razón de su concepción de la voluntad, como correspondientes a dos tipos de vida, ascendente o descendente: «la vida ascendente, fuerte afirmativa de la existencia en su totalidad, y la vida declinante, débil, negativa».³⁸⁸ La fuerza se vuelve isomorfa de la ascensión, y la debilidad de la caída. Así, lo que para algunos podría ser la caída del ser, se convierte en ascensión —pero— a la superficie de la tierra, a la alta superficie: la montaña, el devenir luminoso en la cima de la tierra. El modo de existencia afín al núcleo de la vida tiene que ver con el devenir, con un llegar a ser, con un estar de camino. El hombre debe entonces buscar *ponerse en camino*, es decir, llegar a ser. «Querer devenir eso que se es, es tomar a la

³⁸⁵ Ídem, p. 13.

³⁸⁶ En la traducción de Guillermo R. Echandía: «la naturaleza entendida como generación es un proceso hacia la naturaleza». Aristóteles, *Física*. Madrid: Gredos, 1995, 193b, 10–15, p. 49.

³⁸⁷ Juranville, A., *op. cit.*, p. 19.

³⁸⁸ Ídem, p. 20. *Vid.* Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Cap. 5, §5.

voluntad de poder, es decir, la vida misma, como principio de vida».³⁸⁹ Devenir eso que se es, significa crearse a sí mismo, ese llegar a ser es ponerse a uno mismo como dios, o mejor, como poeta de sí. Llegar a ser, es llegar a sí —en su doble sentido castellano, el sí pronombre es un devenir, y una afirmación del devenir como totalidad de la existencia.

En camino de(l) sí es el sí en camino. El sí es lo que está en camino, lo que deviene; lo que siempre está dejando de ser algo muerto y se está convirtiendo en algo vivo. Caminar hacia sí es entonces *Umwertung alles Werte* —transvaloración de todos los valores. Subvertir desde la vida los valores, que ahora devienen *transvalores*, valores ocupados por la voluntad de poder y más precisamente, por los valores de la vida ascendente. Los valores pueden entenderse así como símbolos o síntomas. Símbolos de la fortaleza o síntomas de la debilidad. El *transvalor* se encontraría así en sintonía con el ser en despliegue que es el devenir:³⁹⁰ símbolo, creación ya menos moral que poética.

§15. *La voluntad de poder como ciencia contra el cientificismo*

Hemos dicho que Dionisos es la máscara que permite observar el corazón de la naturaleza, la vida, y el corazón de la vida, la voluntad de poder. Tal observación no puede ser hecha desde los parámetros de la razón porque la voluntad de poder debe convertirse en un dispositivo contra el racionalismo, es decir, contra la versión débil de la existencia. Schopenhauer pretendía alcanzar un pensamiento que estuviera libre de la servidumbre de la voluntad y testifica a favor del arte. Nietzsche busca liberar al pensamiento de la debilidad y de la impotencia: busca liberar al pensamiento de los

³⁸⁹ Juranville, A., *op. cit.*, p. 21.

³⁹⁰ Ídem, p. 22: La transvaloración no se corresponde con una nueva institución de valores, no con una nueva forma de evaluar. «La “valeur” est maintenant création, symbole de la vie, donc de la volonté de puissance en tant que vie, de la Physis. Non qu’il s’agisse d’une nouvelle évaluation, d’une “inversion de la valeur de toutes les valeurs”! Car les anciennes valeurs, *l’ancienne façon d’évaluer* elle-même, étaient déjà des symboles, ceux de la vie déclinante, des créations du nihilisme. Tel est le savoir de Nietzsche qui parvient jusqu’à nous dans le repliement sur soi de cette parole: que ce qui faisait la valeur des valeurs anciennes n’est qu’un fatras de chimères symptomatiques de la vie dégénérissante, que toutes les valeurs sont des créations symboliques de la vie, et que de cette dernière une quelconque valeur ne peut aucunement être appréciée de manière absolue, que c’est justement à ce niveau que se marque mieux le caractère symptomatique des jugements de valeur, ce qui fait d’eux des choses sans liberté, dépendantes, emblématiques. Transvaluation de toutes les valeurs: il ne s’agissait en rien d’une “institution de valeurs”».

prejuicios del *logos* —liberarlo de la confianza en un fondo de inteligibilidad— siguiendo a Schopenhauer, Nietzsche busca una ciencia de la vida, es decir, una ciencia jovial, una ciencia no entrega al optimismo de un *telos*, a la ilusión del principio —el *arjé*— racional de todas las cosas. La ciencia jovial es una ciencia de y desde la fortaleza y la afirmación de la vida y es aquí donde Nietzsche se *desagrega* de Schopenhauer, es aquí donde Nietzsche encuentra que *supera* a su educador.

Nietzsche encuentra un nuevo pensamiento, pensamiento que requiere de la voluntad de poder como martillo contra la lógica. Ese pensamiento debería poder reunir el ser y el devenir. Ese pensamiento debería exponer radicalmente al hombre a la vorágine de la vida, ese pensamiento debería ser una mezcla de lucidez y afirmación de la vida, es decir, un redoblamiento de la lucidez. Pensamiento en el que el devenir deglutiera al ser, al contrario de los postulados de la filosofía académica; pero también un pensamiento en el que la voluntad y el devenir no estuvieran todavía separados por el gozne de la Idea schopenhaueriana; búsqueda de la realidad *in re*, no post—la realidad del concepto—, ni *ante rem* —la realidad de la Idea. Llevando todo al presente, conduce el ser *arquetipal*, la objetivación ideal de la voluntad, al puro presente, *desidealizando* así la voluntad de vivir tal y como la postulaba Schopenhauer. Pero la empresa no debe reducirse a la concepción del mundo, el pensamiento contra el *logos* debe ser un pensamiento partidario de la vida y en ella, de la vida individual: el ámbito de la existencia humana debe ser también subvertido por el pensamiento del abismo de sentido: el pensamiento del abismo y la cima del devenir. De esta manera, el hombre también debe abandonar la Idea de hombre para sintonizarse con la vida. Pensamiento sin ideas, pensamiento sin principio ni fin: pensamiento del ahora radical: el instante como tiempo en confluye lo pasajero y lo eterno como la doble y única cara del devenir.

Pensar desde la vida: que el devenir adquiera los caracteres del ser y no que el ser engulla al devenir, afirmación que no implica un señorío del ser sobre el devenir, sino una emancipación del devenir respecto de su lectura lógica y, finalmente, deísta del mundo; pues decir los caracteres del devenir con el vocabulario del ser no implica, obviamente, convertir el devenir en un sólido, pero sí consolidarlo como consustancial a lo vivo. Se puede entonces decir del Ser aquello que se dice del devenir; no que el ser sea lo que no deviene, sino que ser es devenir; esto es precisamente la voluntad de

poder: consolidación del devenir, flujo del ser; ser a la vez que devenir.³⁹¹ Reunión de *physis* y ser. El pensamiento que reúne ser y devenir no puede surgir de la observación lógica de la vida, sino de su *alogicidad* raigal. Pensamiento de la vida como voluntad de poder: es decir, de la vida que quiere ser más. Pensamiento de la vida sin principio ni fin, pensamiento del eterno retorno.

Pensar desde la vida: no desde la superación del dolor existencial —consideración cristiana de la compasión— sino desde la alegría que no supera, que no niega el dolor. El dolor existencial —pensemos en Schopenhauer—, la frustración del deseo, se convierte en el fiel de la balanza. La certeza de que el dolor humano es inevitable produce una reacción que muestra el talante del individuo y aún de las doctrinas. Mientras que Schopenhauer observa la operación del pesimismo y el optimismo como opciones de lucidez y debilidad, Nietzsche observa en lo trágico la alegría dionisiaca, portentoso equilibrio entre lucidez y *amor fati*.

Pensar desde la vida: llevar hasta el extremo infinito, hasta la eternidad, la posibilidad del (pasajero e) inevitable dolor: pensar el eterno retorno de las cosas. Reunir la ciencia y la vida. Así el eterno retorno no sólo es inseparable de la doctrina de la voluntad, sino que, como veremos, es también la experiencia en la que el pensamiento muestra, debe mostrar, su talante vital. Pensamiento en el que Nietzsche tenía la esperanza de que emergiera la vida ascendente, en el que, como en el arte, el modo ascendente de la vida floreciera. Forma radicalmente artística del pensar por la que el hombre rompería con el molde del pensamiento y de la vida, por la que el hombre se convertiría en artista de sí, por la que el hombre se pondría en camino de(l) sí.

³⁹¹ Claro que lecturas como la nuestra deben ser contrastadas con la opinión de Heidegger, para quien en su *Nietzsche*, t. I, p. 32, Nietzsche es un continuador de la filosofía en su modo occidental: «Nietzsche dice lo siguiente “Recapitulación: imprimir al devenir el carácter del ser, ésa es la *suprema voluntad de poder*”. Esto quiere decir: el devenir sólo es si está fundado en el ser en cuanto ser: “Que *todo retorne* es el más extremo *acercamiento de un mundo del devenir al mundo ser: cima de la consideración*”. Con su doctrina del eterno retorno Nietzsche no hace más que pensar a su modo el pensamiento que, de modo oculto, pero constituyendo su auténtico motor, domina toda la filosofía occidental. Nietzsche piensa este pensamiento de manera tal que con su metafísica vuelve al inicio de la filosofía occidental; o, expresado con mayor claridad: al inicio de tal como la filosofía occidental se ha acostumbrado a verlo en el curso de su historia, a lo cual también Nietzsche ha contribuido, a pesar de tener, por otra parte, una comprensión originaria de la filosofía presocrática.»

LA ANTICAUSALIDAD COMO PROPEDEÚTICA
DEL ETERNO RETORNO

Para comprender la doctrina del eterno retorno según Nietzsche debemos tener en mente que su pensamiento, ese pensamiento abismal, no es propiamente otra forma de pensar, otro sistema del pensamiento, otra imagen del pensar, sino lo otro del pensamiento, lo otro de la imagen, lo otro de la Idea. La exigencia de lo otro del pensamiento debe entonces depurarse de los poderosos prejuicios de Dios y de la causa, como habíamos adelantado. El pensamiento sin Dios implica una transmutación de los valores que no es menos importante respecto de la causa; la causa es para Nietzsche una invención respecto de la vida, un dispositivo de supervivencia y no propiamente un descubrimiento. La causa remite a una relación lógica que Nietzsche rebate desde luego; de dónde surge la lógica, se pregunta Nietzsche en el §111 de la *Gaya Ciencia*: y responde, la lógica nace del reino vastísimo de lo ilógico [*Unlogik*]. La lógica inventa lo idéntico [*Gleisches*] a partir de lo semejante, lo idéntico que no existe por sí mismo. Así, la expresión de «el eterno retorno de lo mismo [*die ewige widekher des Gleisches*]» exige que el intérprete de Nietzsche tome debidas precauciones sobre el significado de «lo mismo», que ya no podrá ser lo idéntico —lo que permanece inamovible y autosemejante— sino el *mismo* fluir sin tregua del devenir, de un devenir que produce lo semejante, parentelas, sin patronos —series sin arquetipos.

§16. *Hermenéutica de las consecuencias*

La causa es abordada por Nietzsche como uno más de los prejuicios que ha dejado la agonía de Dios. Nietzsche propone escapar de la trampa de la causa, inercia de un pensamiento al que se le impone, en su origen, la necesidad de distinguir los similares, los «iguales», en un ambiente hostil, en el que «por consiguiente, quien inducía muy lentamente, quien era muy cuidadoso en la inducción, tenía muchas menos probabilidades de seguir viviendo, comparado con aquel que ante cualquier semejanza

[*Ähnlichen*] conjeturaba inmediatamente la igualdad [*Gleichheit*]³⁹². La conjetura de «los iguales» sería el primer error, pues con ella se daría el paso para establecer una relación de identidad entre los semejantes «una tendencia ilógica, pues en sí mismo no existe nada igual [*Gleiches*]³⁹³.

Tendríamos ejemplificados dos *sujetos* pensantes, uno que no puede sino ver las cosas en movimiento —en el abismo de los pormenores— y otro que comienza a formarse la imagen de lo idéntico dejando de ver el pulso cambiante de las cosas. De tal suerte que estarían enfrentados dos instintos en el pensamiento; uno más lúcido —y vulnerable— que el otro. La mirada lógica está menos afinada, ama las diferencias siempre que se muestren claramente —bajo cierta luz *esencial*. Pero ninguno de los dos instintos es más *verdadero* para Nietzsche, pues nada existe por sí mismo que sea verdadero.

Nietzsche nos habla entonces de un pensamiento que considera la *consecuencia* como motor interpretativo. Vivimos de acuerdo con una serie de cosas inexistentes, nada pensable es más fiel a las cosas, pero eso pensado, lo sensible convertido en imagen, determina, hace efectos —se efectúa— sobre los hombres «basta de considerar a la ciencia como la humanización más fiel posible de las cosas, aprendamos a describirnos cada vez más precisamente a nosotros mismos a medida que describimos las cosas y su sucesión»³⁹⁴. La causalidad no explicaría la «conducta» real del mundo, sino las tendencias del pensamiento, o mejor, deberíamos entender el pensamiento como una tendencia de los impulsos; pues la *fidelidad* a lo real no es un atributo del pensamiento.

Las consecuencias, los efectos, sirven retrospectivamente para entender la ficcionalidad de las causas. Sólo desde un punto de vista histórico se puede considerar la serialización de las cosas —su suceder— como sistema causal. En efecto, hay una «dirección» de las fuerzas, pero no hay un «timonel», la dirección de las fuerzas no es sino ese grado de previsibilidad que produce la repetición de las series, por sí mismas carentes de meta, de finalidad. En este orden, los fines serían totalmente arbitrarios, sin

³⁹²Nietzsche, F., *La Ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila 1992, §111, p. 107.

³⁹³*Ibidem*.

³⁹⁴Ídem, § 112, p. 108.

sentido, pequeños azares en medio de una direcciones inerciales de fuerza. Distingue Nietzsche dos tipos de fines, el primero es un

quantum de fuerza acumulada que espera ser usada de alguna manera y para algo; el segundo tipo, por el contrario, comparado con esta fuerza, es algo completamente insignificante, la mayoría de las veces un pequeño azar, de acuerdo al cual, luego, aquel *quantum* se “descarga” de una y determinada manera: el fósforo en relación con el barril de pólvora. Coloco a todos los así llamados “fines” bajo estos pequeños azares y fósforos.³⁹⁵

§17. *La causa como prejuicio intencionalista*

Supuestos dos mundos, uno aparente y uno verdadero, uno condicionado y otro absoluto, se establece una relación de orden psicológico entre ambos —para Nietzsche las cuestiones metafísicas se convierten, en varios momentos, en pura psicología— cuyo primer rasgo es cierta inclinación antinómica de la razón, «prejuicio de prejuicios».³⁹⁶ Prejuicio que indica: si existe una cosa debe existir su contraria: de esta manera se llega a la convicción de que si hay un mundo aparente, debe haber otro verdadero. Pero los motivos para este tipo de argumentaciones no son del todo *lógicos*, en el fondo el silogismo es afectivo, producto de una discordancia entre el deseo y el devenir, falta de adecuación que produce un movimiento creativo del pensamiento, como en la citada fábula del Sileno; ante la ardua condición de existir, la mejor salida no es ya morir pronto, pues queda concluir que si este mundo se opone a *mi felicidad*,³⁹⁷ debe ser falso. «Si A existe, es preciso que exista su contrario, B. El motivo inspirador de estas conclusiones resulta el sufrimiento; en el fondo, todo esto no es más que el deseo de un mundo semejante, de la misma manera, el odio de un mundo que hace sufrir se expresa en función de imaginar otro más precioso; el rencor de los metafísicos hacia la realidad, se hace en este caso creador»³⁹⁸. Nietzsche aplica nuevamente la forma *anticausal* del

³⁹⁵ Ídem, § 360, p. 230.

³⁹⁶ Nietzsche, F, *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF, 1998, §575, p.323. Primavera de 1888, 103 [1].

³⁹⁷ Ídem, §577 A, p. 327. Para Nietzsche la felicidad considerada como fin, no deja de ser una forma de resentimiento para con la vida, que no garantiza el bienestar en lo más mínimo: el devenir se opone a la felicidad. El más alto grado de felicidad es la identificación con el Ser, antípoda del devenir, es decir, del cambio.

³⁹⁸ Ídem, §571, pp. 320–321.

pensamiento: ¿por qué se piensa en el Ser como causa primera? por una relación de displacer frente al devenir, la creencia en el Ser es producto de una pérdida de fe en el devenir, porque en el devenir no se puede —no se ha podido— confiar.³⁹⁹

Retengamos entonces la crítica de base, que no ya no puede ser racional, sino psicológica. *La voluntad de causa* se desprende de la búsqueda de una supuesta intención alojada en los acontecimientos y más profundamente, de una *urgencia biológica*: para sobrevivir hay que sintetizar, homogeneizar lo heterogéneo.

*

* *

Habría, por el canon causal, más bien una razón y no una sin razón de las cosas, más bien un fundamento —un atributo de atributos— que un abismo de sentido. La causalidad resume, dota de cuerpo *ideal* a la noción de ser, dotándole de un componente de convicción, no sólo de ser, sino también de *parecer*, planteando la posibilidad de una decisión, un criterio, previo a la aparición del ser; *que se haga el ser, que el ser llegue a ser tal o cual. Que el ser sea.*

Pero a una filosofía del devenir se le impone la obligación de no argumentar el ser del devenir causalmente, en el orden de lo *a priori* y lo *a posteriori*, puntos fuera del tiempo infinito. El devenir de Nietzsche carece de principio y de fin, es una especie de círculo sin centro que no se sostiene sino por un querer intramuros. El devenir se quiere a sí mismo eternamente; entonces a esta filosofía del devenir se impone la tarea de dejar de argumentar el ser antes del ser. Este tipo de desarrollo, aquel que busca la causa primera no sería para Nietzsche sino el síntoma de una pereza intelectual: «“Conocer” es siempre referirse a algo pretérito: es fundamentalmente un “*regressus in infinitum*”. Lo que nos lleva a detenernos (en una imaginada causa primera, en un absoluto, etc.) es la pereza, la fatiga».⁴⁰⁰

³⁹⁹ Íd., §577 A, p. 327.

⁴⁰⁰ Nietzsche, F., *La voluntad de poderío*, §567, p. 319. Otoño de 1885– otoño de 1886 132 [36].

§18. *El devenir es el Ser sin causa*

La muerte de Dios soslaya la importancia que en la obra de Nietzsche tiene *la muerte de la Causa*. Y es que la crítica de un universo causal puede ser considerada como principal raíz argumentativa de la exposición ontológica de la voluntad de poder —y por tanto del eterno retorno. Nietzsche objeta la existencia lógica del mundo; la lógica habría sido añadida al mundo por el hombre. Por medio de la causa el mundo ha sido *cosmificado*, pensamiento que remite a una causa primera, causa de sí misma; pensamiento simplificador en el que lo semejante pasa por lo idéntico. La imagen metafísica de lo *idéntico* se expone así como una serie de *objetos* intercambiables cuyo modo de ser es vicario de otros objetos sublimes —las Ideas, las sustancias—, superiores en jerarquía a las cosas mundanas; *trasmundo* en que la lógica proyectaría la evidencia trascendente del mundo como hecho causal —y *causado*.

Nietzsche intenta entonces una crítica de la lógica del mundo que se desdobra en crítica de la responsabilidad —del «pecado»— de existir. El hombre carece de propiedades otorgadas, no está en deuda con nadie por aquello que recibe, no hay por tanto una justificación de su fortuna ni de su infortunio en un más allá de donde emergería. De igual manera, el hombre carece de finalidad, no está hecho para realizar un ideal de hombre. El hombre no es un ser autosuficiente, un yo, sino un fragmento del todo, es apenas —si recordamos a Schopenhauer— la hoja de un árbol. «Nosotros hemos inventado el concepto “finalidad”: en la realidad *falta* la finalidad... Se es necesario, se es un fragmento de fatalidad, se forma parte del todo, se *es* en el todo... ¡Pero no hay nada fuera del todo!».⁴⁰¹ Todo sin unidad otorgada, todo sin Dios, todo sin responsable, todo sin acreedor, todo inmerso en la inocencia del devenir, felicidad y dolor inocentes, gratuitos. Individuo sin causa primera, sin causa final. Crítica de la causa y la finalidad que se convierte en un contundente «No ha lugar» contra las objeciones a la existencia. Sólo en este momento se puede aceptar el dolor, puede ser superado en tanto deuda, puede ser superado en tanto que ya no es más una cosa sobre la que se debe triunfar. Mundo sin unidad, no—mundo; pero no más inmundicia.

No queda entonces ya lugar para la identidad del sentido, ni posibilidad para su retorno. Mundo sin principio ni fin, mundo del eterno retorno sin espíritu: sentido—guía.

⁴⁰¹ Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*. «Los cuatro grandes errores», §8, p. 74.

Lo mismo que puede suceder en él no es fruto ya de un criterio divino sino de un criterio radicalmente inocente: el criterio mismo de la vida, de la vida ascendente: de la voluntad de poder. Lo mismo inocente de sentido, inocente de lógica, lo mismo producto de la eterna repetición, del reflujó del poder: «que el mundo ya no sea una unidad ni como *sensorium* ni como “espíritu”, *sólo esto es la gran liberación* —sólo con esto queda restablecida otra vez la *inocencia* del devenir»⁴⁰². La *inocencia* es la divina irresponsabilidad de todo lo existente. Un porque sí, diríamos, que tiende al sí, a la afirmación que quiere el más en la vida. La aspiración a la eternidad que hay en cada cosa donde triunfa la voluntad; aspiración a una eternidad inocente: de Dios, del individuo, de la causa, del fin. Eterno retorno de una totalidad irresponsable.

§19. *El devenir y el resentimiento. Lo que no puede dejar de comenzar*

La eternidad del devenir es la crítica del principio, de Dios, y con él, del resentimiento. El pensamiento que se desprende de la voluntad de poder es la crítica del pensamiento que encuentra su poder en la desactivación de la fuerza, y en este sentido, en la negación del devenir, es decir, en la negación del mundo. Crítica del principio, nos señala Deleuze, que se desdobra en crítica del resentimiento y de la culpa. Sin causa no hay culpa, sin culpa no hay mala conciencia. Sin un principio, el ser se vuelca en el devenir «por ser infinito el tiempo pasado, el devenir habría alcanzado su estado final, si lo tuviera. Y en efecto, decir que el devenir habría alcanzado su estado final si lo tuviera, es lo mismo que decir que no habría salido de su estado inicial si lo tuviera. (...) El que el instante actual no sea un instante que pasa, nos *obliga* a pensar el devenir, pero a pensarlo precisamente como lo que no ha podido empezar y lo que no puede acabar de devenir»⁴⁰³. El principio del devenir no ha tenido lugar en tanto no ha venido a ser algo a partir de un corte del ser al devenir o un complejo dialéctico del ser y la nada. La interpretación deleuziana clarifica el discurso nietzscheano en tanto depura al devenir de

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*; p. 71.

su carga dialéctico-metafísica, en tanto separa al devenir del prejuicio que lo considera como *hybris*, culpa, castigo.

Pensamiento entonces, el de la voluntad, que no debería remitir a un absurdo sino a una fatalidad asumida —la intemperie sobre la que el pensamiento no puede obrar para modificarla en su raíz. La doctrina de la voluntad de poder debería transmutar la noción de causa final en la de azar infinito. Azar que designa la modulación del devenir sin causa y sin Dios.

El pensamiento del azar no puede entonces constituirse en perspectiva de ganancia, sino de dilapidación. La perspectiva de la ganancia constituiría una apuesta tramposa — aspecto reactivo del azar como posibilidad, como confianza en la estadística—, la probabilidad no afirma el azar sino un fragmento, un fragmento que se quiere negando todos los demás. El devenir del eterno retorno como *tirada de dados* afirma todo el azar de un sólo golpe, no lo probable, sino lo fatal y necesario. El pensamiento del eterno retorno *desenemista* —nos dice Deleuze— al tirador con el segundo momento de la tirada de dados como cifra fatal, e.d., como destino. El azar como necesidad y no como probabilidad. *Afirmando aun lo más bajo*. En la tirada se juega todo el azar de una vez.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

LA TEMPORALIDAD SIN CAUSA

§20. *Tiempo y concepto*

La voluntad de poder es la esencia de lo posible, todo lo que hay lo hay por la voluntad de poder; pero la voluntad de poder es en el tiempo. Así que lo posible, todo lo que es posible, lo es en el devenir. Lo posible de la voluntad de poder, es lo existente en tanto decurso de lo que deviene; en este sentido, la esencia de lo existente es su movilidad. Todo lo que existe, todo lo que deviene está en el interior de la voluntad de poder como correr del tiempo *intramundano*. Eternidad del devenir⁴⁰⁵.

La idea de la voluntad de poder como última interpretación de lo real debería consistir en una desautorización de la filosofía, en un dispositivo de odio al odio contra la vida. Y sobre el tiempo es que se funda la autoridad de la metafísica. La metafísica es entonces una especie de *cronomaquia*, un torneo contra el tiempo: la metafísica explica, analiza, intenta domesticar ese mostrenco elemento de la realidad. Porque el tiempo es ya algo que difiere de lo designado. Es ya medida de lo inasible, es ya reconducción de un turbulento flujo, canalización del río del tiempo. Reconducción a lo incomprensible desde lo incomprensible. Homologación de lo heterogéneo.

Si el mito le daba un rostro, lo poetizaba, la metafísica contiene el tiempo, lo numera y define. Massimo Cacciari, interprete de Nietzsche, comprende que aquello en que consiste el concepto es en atraer al campo del ser el salvaje decurso del devenir, el inestable devenir—otro de las cosas. La articulación del discurso metafísico es posible

⁴⁰⁵ A propósito es interesante recordar la interpretación de Eugene Fink en su obra *La filosofía de Nietzsche*, Madrid: Alianza, 1994: «La voluntad de poder es para Nietzsche la esencia de lo que existe. Pero no debemos entender aquí “esencia” en el sentido de la *essentia*, como el carácter estable del aspecto, de la Idea. Significa, más bien “esenciar”, en el sentido verbal, significa la *movilidad* de lo existente. Todo existente es voluntad de poder.(...) Sólo la mirada dirigida a la *movilidad* de todo lo existente, que viene y se va, que asciende y desciende —movilidad que Nietzsche designa con el concepto de “vida”— conduce al *conocimiento* de la voluntad de poder. Voluntad de poder es todo lo existente desde el momento en que está en el tiempo. El estar -en-el-tiempo, como lucha y como batalla por conseguir el poder, como sobre dominio y sobre elevación, constituye el cauce de aquélla. La voluntad de poder se encuentra proyectada hacia el futuro; quiere, en principio, lo futuro, lo posible, lo que todavía está abierto. La voluntad de poder, como móvil estar en el tiempo de todo lo existente, se halla sometida al poder del tiempo; éste, en cuanto futuro, le proporciona un terreno de juego, pero en tanto pasado que está fijo, limita su poder. La voluntad no puede querer hacia atrás. Está encadenada al curso del tiempo. Tiene que correr con éste, querer siempre hacia adelante y jamás hacia atrás. La voluntad de poder se basa en el correr del tiempo.» Pp. 99-100.

gracias al concepto, es decir, a la condensación del mundo y del pensamiento en partículas estables: definiciones. El discurso debería ser entonces un recurso contra lo *inesencial*, contra la mascarada de lo *real*, porque detener la danza de lo incomprensible, o inventar una imagen, prepararía ya su perímetro inteligible. La reducción de la realidad al *logos* implica entonces cimentar la unidad sobre la regulación. Aquello que no es reducible al *logos* no es, no puede ni debe ser real, y además no debe tener la fuerza. Lo mudable, aquello que no puede ser sometido a las leyes constantes de la esencia, lo que diverge, se aparta del concepto. El *logos* se impone desde el discurso hacia el tiempo —o quizás debamos decir, *haciendo un tiempo*—, imponiendo el ser sobre el devenir.

El concepto es propiamente capturar—comprender el tiempo. Contenido del acto del *begreifen*, del *Begriff*, es el devenir. Lo que en el discurso se quiere sacar—superar es el devenir, el puro devenir de las cosas que se manifiesta en el tiempo. El concepto se alimenta del tiempo: su trabajo consiste precisamente en el asumir el problema del devenir y capturarlo, fijarlo, «formarlo». Que el devenir sea trabajado hacia la forma del ser, que el devenir deba ser estabilizado en esta forma, subsumido en ella, y *así* programable—anticipable, esto no expresa sino la esencia misma de la voluntad de poder del discurso metafísico.⁴⁰⁶

El concepto contiene el devenir —esa inestabilidad transformadora— en el sentido en que una represa contiene el flujo del agua. El discurso metafísico prueba su fuerza en la medida en la que puede enfrentarse al extremo más recalcitrante al concepto. El devenir puede ser entonces la intemperie para la metafísica, aquello en contra de lo cual se edifica, en una lucha por deglutirlo, por metabolizarlo en el ser. Que ya no sea el devenir sino su concepto, empresa de la metafísica. El concepto sería así una atalaya contra el devenir, pues pone al devenir como nada una vez que le ha tomado la medida, que lo ha descrito con los parámetros del ser. Paso de un devenir fluctuante hacia un devenir estable, ese es el movimiento del concepto. Un devenir medible, homologable, eso sería propiamente el tiempo. Paso de lo heterogéneo o lo homogéneo.

Un interprete como Cacciari encuentra en la *Abschaffung* (abolición) de lo incomprensible, la razón de ser del concepto. En el concepto se emprende el

⁴⁰⁶ Cacciari, Massimo, *Sobre Nietzsche. Tiempo, arte, política*. Buenos Aires: Biblos, 1991, p. 101.

movimiento que inmoviliza, la sustanciación que desustancializa, algo así como el paso a paso de la razón absoluta. La dialéctica es entonces un devenir–programa de lo imprevisible —un antidevenir—, un paso constante de superación de lo insuperable.⁴⁰⁷

*

El tiempo es el concepto del devenir. El concepto —número, como quiere Aristóteles— del movimiento. Aplicar al movimiento los caracteres de lo estable, aplicar al devenir los caracteres del ser, esa es la voluntad metafísica.

El devenir adquiere los caracteres del Ser porque ahora el devenir es lo más alto. No el Ser, el devenir es la medida de la vida. No el Ser, sino el devenir, es la sustancia del tiempo. No el tiempo medido, mensurable, sino tiempo desmedido, tiempo sin fin y sin causa de la voluntad.

§21. *Nietzsche y el tiempo sin concepto*

El tiempo lineal, medible, definido, sería para Nietzsche un tiempo enfermo, tiempo de la culpa y de la causa, ambas proyecciones de Dios, tiempo culpable. En cambio, un tiempo acausal, un tiempo inocente, eso es el devenir⁴⁰⁸. El trabajo de Nietzsche sobre el tiempo consistirá en transformarlo en devenir y al devenir en instante. El tiempo es un devenir–negativo de las apariencias, en el concepto se niega el pasaje, aquello que no tiene la consistencia de los sólidos. En el devenir afirmado lo permanente debe ser entonces no otra cosa que el movimiento por el que todo deviene otra cosa, por el que todo se separa de la mismidad: «formato» hilarante de un *en sí aparential*, mediante el cual Nietzsche puede desmarcarse de Schopenhauer una vez que llega a las obras de madurez.

Devenir del que no *habría* un pensamiento, del que no habría un concepto. Siguiendo a Vermal, el devenir —ese devenir en el que pesa la sombra de Schopenhauer: absoluto sin sentido de la existencia— sería todavía una especie de nihilismo cronológico si no es

⁴⁰⁷ Vid. Cacciari, pp. 101–102.

⁴⁰⁸ Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*. «Los cuatro grandes errores». Madrid: Alianza, 1998; §7, p. 74.

acompañado por el querer⁴⁰⁹. La pérdida de sentido del tiempo, no es todavía un devenir valorado como tiempo de la vida, de la voluntad de poder. Hay todavía en él un residuo de venganza —contra el tiempo, en el tiempo, emparentado con el *karma* y el sujeto, con el resentimiento—: la inocencia del devenir debe ser coronada con la idea—decisión del eterno retorno. El devenir en el que todo es igual, en el que todo está vacío de ser, pues la existencia—deseo es la causa originaria del sufrimiento, ese devenir es todavía nihilista. En el devenir transfigurado por el eterno retorno se intenta derrocar la sucesión lineal, pero también la imagen del círculo. Se abre un abismo de repeticiones que es necesario transmutar jubilosamente. Es esto, el amor radical a la vida, el júbilo, lo que transforma a la serpiente del tiempo, una vez mordida su cabeza de sentido, en devenir acéfalo, y ahora corresponde un episodio divino, la risa divinal del pastor. La inteligencia que viene como una rebelión ante la serpiente que se transmuta ahora en nupcial anillo del retorno. La transmutación no sucede en el devenir indiferente, sin sentido, sino en una incisión, una mordida en su piel. En el *instante*. Se trata —volvemos a Vermal— de «una *decisión* sobre la totalidad, decisión que se cumple en el instante y constituye el pasado (y no a la inversa). En el instante se decide la totalidad y, en la medida en que se decide como afirmación positiva, es un querer del querer.»⁴¹⁰

Para pensar el devenir no hay que tomar una decisión racional. Sólo se puede tomar una decisión inteligente respecto del devenir si está tomada respecto de «la vida». El *tiempo*—o esa cosa fuera del tiempo, eso que no es su medida— debería entonces volverse afín, concordar —en esa concordancia difícil de lo trágico— con la vida ascendente. Se trata del colapso de la medida, el instante [*Augenblick*] tremendo [*ungehueren*], en el que el eterno retorno como necesidad en el que el lector de la *Gaya Ciencia* se tiraría al suelo en medio de un chirriar de dientes o, al contrario, contestaría al demonio que revelase la férrea hilaridad del tiempo: «¡Eres un dios y jamás he oído decir nada tan divino!»⁴¹¹. De esta guisa, podemos sostener que el eterno retorno sólo es pertinente en cuanto doctrina si se alía con la divinización del devenir, con la transmutación de la serpiente en el anillo de los anillos, en sortija de bodas.

⁴⁰⁹ Vermal, Juan Luis, *op. cit.* pp. 130 y 201.

⁴¹⁰ Ídem, p. 202.

⁴¹¹ Nietzsche, *La ciencia jovial*, § 341.

§22. *La muerte de Dios y la defunción del tiempo*

La raíz del nihilismo se encuentra en el querer que desaloja la fuerza de este mundo, más aún, un *antiquerer*, lo que se conoce como noluntad. Un querer sin fuerza, ya que es un querer divorciado de la voluntad de poder, un querer reactivo. El mejor ejemplo para Nietzsche, el ejemplo más deleznable, es el del cristianismo. Aquello que hace Cristo es dejar sin fuerza al mundo: todo aquello que pudiera redimir al mundo se encuentra en una encarnación sacrificada, suprimida. El platonismo no hace otra cosa son el mundo, todo lo que puede sostener a las cosas está en el afuera sustancial del mundo: el mundo es entonces la nada del ser, el simulacro nervioso de la eternidad (su representación móvil); hacer que este mundo sea «nada», valga «nada» es la empresa que comparte la metafísica socrática con el cristianismo. Nietzsche se preguntaría, según Cacciari si podría formularse una teoría del ente que no fuera nihilista, que no remitiera a los entes a otro mundo, que no los convirtiera en lo sido, «qué teoría del ente podría superar el nihilismo? ¿Cómo no ultrajar la apariencia?»⁴¹² Una teoría tal que no puede ser entendida sin la voluntad de poder. En esta comprensión del mundo como querer potente y de potencia encontramos una teoría en la que el poder es trasvasado al (querer del) mundo. Se trata de una empresa de perfil prometeico: si la metafísica ha ultrajado al devenir deslizando su fuente por medio de la fábula de los dos mundos, habría que leer el poder del mundo en el mundo. Leer el poder de la ficción. Leer también el poder de la impotencia —de la metafísica. El mundo habría sido ensombrecido con el cristianismo, pero ya con el platonismo estaba transformado en el interior de la caverna. La transvaloración nietzscheana implica un trastorno simbólico. Habría que solarizar esas sombras del devenir. En eso debe consistir la transvaloración de todos los valores. Las coordenadas del mundo deberían cambiar urgentemente de signo: Dios devendría sombra —con su muerte—, un sol negro que oscurece el mundo; esplendentes las sombras.

La muerte de Dios debe ser acompañada con la defunción de *su* tiempo. El Dios que muere habría nacido de la desesperación y moriría por extenuación. La desesperación es la del hombre que no puede comprender el mundo y necesita de un absoluto que haga y

⁴¹² Cacciari, M. *loc. cit.*

pruebe la verdad de todas las cosas. La extenuación consiste en la ociosidad del poder divino. Un Dios que no puede nada después de haber socavado todo el poder. Dios es impotente porque está inmerso en el programa de la extenuación; un Dios por tanto que no crea ya el mundo de momento a momento; el programa de saqueo del poder absoluto, a la medida de su Dios:

El Dios absoluto pertenece a los falsos inmutables. Los falsos inmutables son productos del hombre, nacidos de la desesperación por querer comprender el evento. El Absoluto es un producto —él significa disuelto, sacado de toda contingencia, de toda fortuna. (...) El pensamiento de la muerte de Dios participa en el conjunto de la crítica nietzscheana de lo Absoluto, del *Fundamentum inconcussum*, por este motivo, porque este Dios ultraja la apariencia y al mismo tiempo le pertenece, o, mejor dicho, no pertenece más que a su aspecto histórico-temporal.⁴¹³

El nacimiento de un nuevo tiempo implica necesariamente un movimiento ya no hacia delante sino también hacia atrás, la muerte de Dios también sucede hacia el pasado puesto que el *nuevo* es el tiempo del eterno retorno. El nuevo año significa el fin de la ociosidad de la tierra, entendiendo el ocio no como poder sin empresa ordenada, sino, en esa empresa absolutamente ordenada, el poder que ha quedado vacante en tanto poder. El vacío del poder. El cambio de valor es aquí determinado por un ocio potente: el de la vida sin objetivo, en su producción ciega: la *physis*. No se trata tampoco del nacimiento de un nuevo tiempo si lo entendemos como nacimiento de una nueva medida, de un nuevo rasero. Se trata de la muerte del tiempo cifrado: un nuevo año, que no puede ser un nuevo modelo, no puede ser un círculo calculable, previsible, programable. Se trata del tiempo sin hora.

§23. *Sobre la inexistencia del tiempo y del espacio*

Como para Schopenhauer, para Nietzsche el tiempo y el espacio —y la causalidad— son solamente «*metáforas (Metaphern)* del conocimiento con las que interpretamos las cosas».⁴¹⁴ El tiempo medida del movimiento es así una interpretación, una

⁴¹³ Ídem, pp. 116–117.

⁴¹⁴ Nietzsche, *El libro del filósofo*. (Presentación de Fernando Savater) Madrid: Taurus, 2000 § 140, p. 65. Más adelante, en el mismo fragmento: «La multiplicidad percibida presupone el tiempo y el espacio, la

parcialización no intrínseca al devenir. El tiempo y el espacio son, en tanto nociones, productos humanos— pero señalan otra realidad «objetiva» producida por la voluntad de poder, por la fuerza, matriz eterna —sin tiempo ni espacio que la determinen— de lo real.

Lo siempre existente es el flujo de la fuerza, su expansión y su constante plegarse y desplegarse determinarían el devenir constante de todas las cosas. Tenemos entonces un elemento eterno —el flujo, de por sí plural— de la fuerza, y otro elemento plural, ese *todas las cosas*. Constante metamorfosis que estaría definida por la eternidad y en ella, por el inocente retorno al ser de todo lo sido. O mejor dicho, un siendo siempre de todas las cosas, en una especie de anillo eterno en que circula sin fin todo lo posible. Al ser nada más una metáfora, no retorna en dicho anillo el círculo del tiempo, sino el «círculo» de la fuerza: su ciclo de expansión y retracción, y la producción constante de *lo mismo*: es decir, correlaciones, bucles, equilibrios siempre precarios de fuerzas. Predicar la eternidad del tiempo es predicarla de la fuerza. El tiempo y el espacio son productos de la fuerza.

El tiempo es entonces *aión*: tiempo *de la vida* y no tiempo crono-lógico. El «siendo siempre» de la voluntad de poder. Siguiendo a Schopenhauer, el pasado y el futuro del tiempo, el tiempo cronológico no son sino apariencias, el en sí del tiempo, su absoluto, es el instante perpetuo del devenir de una fuerza, devenir que nunca ha comenzado ni será jamás superado. Será en este sentido en el que el devenir adquiere los caracteres del ser. Lo que ha sido siempre, lo que será siempre, es el eterno presente, el instante de la vida que se quiere a sí misma. El eterno retorno es entonces, como en Schopenhauer, el punto de vista de la eternidad ante la cual el pasado y el futuro se presentan como accesorios, bajo el régimen de la apariencia. ¿Persiste entonces la separación entre voluntad y representación?

Creo en el espacio [*Raum*] absoluto en tanto que substrato de la fuerza [*Kraft*]: es ella la que delimita y modela. El tiempo, eterno [*ewig*]. No obstante, no existe ni espacio ni tiempo en sí: los «cambios» [*Veränderungen*] no son sino apariencias [*Erscheinungen*] (o desde nuestro punto de vista, actos de la sensación [*Sinnes-Vorgänge*]); luego que nosotros

sucesión y la yuxtaposición. La yuxtaposición (*Nebeneinander*) en el tiempo produce la sensación de espacio». En los fragmentos póstumos, verano de 1872-comienzo de 1873, 19 [210].

encontramos la fijación dentro de sus repeticiones [*Wiederkehr*, retorno], nada se ha probado más allá de esta verdad, que esto ha sido así siempre así.⁴¹⁵

Y es que los cambios sólo pueden ser observados desde un punto de vista finito, porque desde uno infinito el cambio contiene a lo cambiado. En el fondo, lo que existe eternamente es el juego de la fuerza consigo misma, la fuerza que se quiere a sí misma y que sólo se pliega y repliega en un reflujo infinito. Los transmutaciones de las cosas son, desde lo infinito, la mismidad de la fuerza. Pasa lo mismo con el espacio y el tiempo, señalados como *procesos de los sentidos* (*Sinnes-Vorgänge*). Así, en 1872-73 decía Nietzsche que el tiempo y el espacio son formas producidas por la sensibilidad, formas que pertenecen a un sujeto —siguiendo al mismo tiempo a Kant y a Schopenhauer—, el contenido del tiempo y el del espacio, debería ser el mismo que el de los cambios: «El tiempo (*Zeit*) en sí es un absurdo (*Unsinn*). El tiempo sólo existe en relación con un ser sensitivo (*empfindendes*). Lo mismo el espacio (*Raum*)». ⁴¹⁶ Pero, contradiciendo a Kant, las apariencias no eran ya de una verdad o cosa en sí —incognoscible—, sino que son de una no-verdad profunda que produce formas y ritmos constantemente, una potencia creativa y destructora que se deposita en el hombre con un fin distinto al de producir síntesis o juicios sobre el mundo, potencia sin objetivos que en el hombre tiende a tomarlos. Una potencia que crea formas y productores de formas, que no se deposita, propiamente hablando, sino que produce —sin fin.

§24. *La hora perdida*

Reducidas las determinaciones espaciales y temporales al ámbito de la ficción, se entrevé el instante sin tiempo ni espacio en sí: el aquí y ahora de todas las cosas. Así escribe Nietzsche diez años después, entre julio y agosto de 1882: «Puede entonces existir un hoy eterno». ⁴¹⁷

Nietzsche declara la inexistencia de un tiempo en sí, pero *al mismo tiempo*, afirma que *puede* existir un hoy eterno. Requiere de una existencia del tiempo más allá de lo puramente subjetivo. El tiempo debe existir no sólo como producto de la conciencia,

⁴¹⁵ Junio-julio de 1885, 36 [25]; FPER, pp. 69–70.

⁴¹⁶ *El libro del filósofo*. § 121, p. 59. Enero de 1872- comienzo de 1873, 19 [140].

⁴¹⁷ Julio-agosto de 1882, 1 [104]; FPER p. 46; en el original: «Doch hierin lebt ein ewig Heute».

sino también como producto de la fuerza. Quizá no el mismo, sino otro tiempo, paso de *cronos* a *aión*, paso del tiempo de la conciencia al tiempo de la vida. Que el tiempo exista sólo en relación con un ser sensitivo representa un problema que subsiste y que reduciría la voluntad a la inmovilidad. El hoy-presente eterno, el devenir. El *aión*, siendo siempre del tiempo: tiempo de la voluntad de poder.

Este «hoy» eterno sigue sin implicar una dimensión temporal independiente, un «en sí» del tiempo. No hay una «medida del movimiento según un antes y un después», según la definición de Aristóteles; se trata del movimiento perpetuo y sin medida, sin número, sin un antes y un después puros. La voluntad es mutación incansable, cambio: determinación íntima del tiempo, pero el tiempo no produce los cambios, sino la fuerza: lo que es en sí mismo el tiempo es fuerza, como es cada una de las cosas. «Todo es fuerza».⁴¹⁸

La noción de espacio supone un vacío autónomo, imposible para Nietzsche: el espacio vacío no existe, pues tiene su génesis en la fuerza. No hay un espacio en sí, sino una ficción que supone un espacio vacío: abstracto. El espacio «es una forma subjetiva, pero no el tiempo».⁴¹⁹ El tiempo cronológico implicaría para nosotros un razonamiento similar: no hay un tiempo vacío de movimiento: ese tiempo es subjetivo. Una doble significación del tiempo debe entonces colegirse, el tiempo de la conciencia tiene su correlato de realidad en el movimiento sin medida del *aión*, tiempo no subjetivo que sólo podría ser caracterizado como lo *siempre presente* de la renovación y de la destrucción: lo que viene al presente es repetición de un volver a venir a la presencia y volver a despedirse de ella. El eterno presente como ese «punto inmóvil del mundo que gira», según intuye Eliot en sus cuartetos.

Precisamente en la experiencia del tiempo *detenido* se ejemplifica el paso del tiempo cronológico al tiempo sin hora del devenir; cuando el sujeto pierde la conciencia del tiempo, en la llamada «intempestiva noche». La pérdida de la conciencia, o mejor dicho, del instinto de tiempo,⁴²⁰ implica una apertura al tiempo abismático, tiempo en el que

⁴¹⁸ Julio-agosto 1882, 1 [3]; FPER, p. 41.

⁴¹⁹ Ídem. Un problema que no hemos podido resolver, el porqué el espacio sigue siendo subjetivo, cuando podríamos aplicarle el mismo razonamiento del tiempo: espacio que sería producido por la *realidad* de la fuerza que es «todo».

⁴²⁰ En 1884 Nietzsche se refiere por igual al tiempo (*Zeitinstinkt*), al espacio (*Raum-Instinkt*)— vid. 1884, 26 [385].

no pasa el tiempo de las horas, tiempo *real* de una lentitud cósmica, tiempo pues in-tempestivo del instante en el que el flujo cronológico se interrumpe no hacia lo estático, sino hacia la vertiginosa lentitud de la eternidad. Tiempo en el que se excede «la forma subjetiva del tiempo, lo que es, para el sujeto y su punto de vista, reducir el tiempo mismo»⁴²¹. Reducción a cero del tiempo subjetivo, reducción del sujeto y de «su punto de vista».

Así, en el momento en que le es revelado el pensamiento del eterno retorno, Nietzsche escribe: «¡Aquí se detiene el tiempo!» En medio de la madrugada, cuando el insomne pierde la hora, *intempestiva nocte*, en que se reblandecen los relojes. «Ese momento de la noche en el que no hay tiempo».⁴²² Tiempo anómalo —como adjetiva Didier Frank— en que acaece la revelación del eterno retorno. Anomalía que surge de la suspensión del tiempo regido por la causa y el efecto, es decir, por la subjetividad cronológica. Se trataría entonces un lapso irregular, desligado, asimétrico, en el que la serie de los sucesos no remitiría a una causalidad lógica sino a la fuerza y su querer eterno.⁴²³

⁴²¹ Frank, Didier *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. París: PUF, 1998. p. 333.

⁴²² Otoño de 1881, 11 [260]. En FPER, comienzo de 1886–1886, pp. 81–82. Los dos fragmentos son idénticos.

⁴²³ Vid. Frank, D., *op. cit.* p. 334.

TERCERA PARTE

El «argumento» del retorno

ARGUMENTACIÓN Y OXÍMORON DEL ETERNO RETORNO

§25. *El desequilibrio como fundamento*

Hablamos entonces de un tiempo a deshoras— instante que se conecta con el lapso sin fin y sin medida de la fuerza. En ese momento puede surgir la compleja intuición del eterno retorno, en el pasaje del tiempo cronológico —subjetivo— a un tiempo indeterminado e indeterminable eternidad sin tiempo e incesante devenir. Eternidad que se descubre como presente bajo la ilusión, bajo el régimen de la representación: eternidad intempestiva, anómalamente actual. Bajo el supuesto último de la eternidad actual, es decir, la actualidad del devenir, es que aparece el argumento del eterno retorno en la obra de Nietzsche. La eternidad actual es una eternidad del devenir, es que Nietzsche se propone demostrar la posibilidad «lógica» del eterno retorno. La actualidad del desequilibrio —de fuerzas— supone que nunca el equilibrio perfecto ha sido posible. Si un equilibrio es posible, sería siempre en precario, pues siempre el equilibrio devendría otra cosa que el equilibrio. Visto de esta forma, todo equilibrio es el desequilibrio de otra cosa, toda composición posible de fuerzas es la descomposición de otra cosa. Este desequilibrio de fuerzas no es caracterizado por el trágico de una manera pesimista, sino afín a la vida: el desequilibrio es el mismo signo de la eternidad, y la forma en que la vida se ha eternizado. Toda apetencia de eternidad es apetencia de desequilibrio. De esta manera, lo que retorna lo hace gracias no a una regla, sino a una falta de regla, lo que retorna lo hace por vía del infinito. Eterno retorno es el nombre de la eternidad, es el nombre del desequilibrio triunfante.

Si un equilibrio de fuerzas se hubiese producido un día, no sería sino una sola vez, y perduraría: por consecuencia, jamás ha tenido lugar. El estado actual de las cosas refuta dicha hipótesis. Si se supone que ha existido un estado de cosas absolutamente parecido al actual, esta hipótesis no es *refutada* por el estado actual. Entre el número infinito de posibilidades, es *necesario* por tanto, que el caso se haya ya presentado, puesto que una eternidad a

transcurrido ya hasta este momento. Si el equilibrio fuera posible, sería *necesario* que ya se hubiese producido. —Y si el estado actual se hubo ya producido, entonces también las condiciones de su existencia y aquellas que le precedieron — habrá ya entonces existido una, dos, tres, n veces... y debería existir en el porvenir una, dos, tres, n veces —un número incalculable de veces en el porvenir —y en el pasado. Es decir, que todo devenir, en el seno de la repetición, variaría sobre una escala determinada de situaciones perfectamente idénticas.⁴²⁴

El argumento supone entonces una infinitud de tiempo: eternidad para la que el tiempo *no cuenta* y en la que se presenta el supuesto del final del tiempo refutado en el argumento del eterno desequilibrio de las fuerzas.

- 1) El «tiempo» es eterno.
- 2) El pasado es infinito.
- 3) Todo lo que *puede* pasar ha ya venido al caso.
- 4) Si la detención-equilibrio del flujo del devenir pudiese suceder, ya habría advenido.
- 5) Si la detención-equilibrio hubiese sucedido, nuestro momento sería irreal.
- 6) Nuestro mundo es real —Nietzsche ha roto con la fábula de los dos mundos—
- 7) El equilibrio no ha venido al caso.
- 8) Todo lo que ha venido al caso retornará y ha retornado n número de veces.
- 9) El futuro es infinito, está contenido por el pasado.
- 10) El pasado y el futuro son idénticos.
- 11) El equilibrio-detención no vendrá jamás al caso.

Un segundo argumento está contenido en el mismo fragmento, que tiene que ver con el retorno de identidades seriales y no fragmentarias. Para Schopenhauer retornaban los mismos actores en distintas obras, como en la Comedia del Arte, para Nietzsche retornan todos los elementos de un estado de cosas, de la manera idéntica a como han venido ya al caso, incluido cada pequeño detalle de la serie y de la serie que ha dado lugar a su siguiente. El retorno de todas las cosas no versa sobre el retorno de cada cosa

⁴²⁴ Otoño de 1881, 11 [245]; FPER, p. 35.

en particular, tomada autónomamente: cada cosa retorna con todas las cosas que la hacen posible.

- 1) El estado de cosas actual es posible.
- 2) Estado de cosas actual ha sido ya posible un número n de veces.
- 3) Estado de cosas que será posible un número n de veces.
- 4) *Las condiciones* que produjeron este estado de cosas han sido y serán un número n de veces.
- 5) El *círculo* del eterno retorno se sostiene no por objetos individuales sino por una cadena *acausal* de estados de cosas.

§26. *Oxímoron de la fuerza y el tiempo*

«Anteriormente se pensaba que a un *infinito* de actividad pertenecía, en el tiempo, una fuerza ilimitada que ninguna consumación sabría extinguir. Hoy se piensa que la fuerza permanece igual a ella misma y que no tiene necesidad de devenir *infinitamente grande*. Ella es eternamente activa, pero no puede producir un número ilimitado de casos: debe repetirse: esta es *mi* conclusión.»⁴²⁵ La fuerza, que lucha en cada caso por acrecentarse, es invariable desde el punto de vista de la eternidad; fuerza que quiere ser más queriendo ser ella misma, autocontenida. Nietzsche necesita este supuesto para que sea factible el eterno retorno. Así como Borges arguye que la eternidad no requiere un tiempo infinito, sino un tiempo —tal vez un instante— infinitamente divisible, Nietzsche requiere de una fuerza limitada, que no lo pueda todo —es decir, que no pueda más allá de lo que ya ha podido—, pero que al mismo tiempo sea inagotable, que su actividad —como argumenta cuando habla de la imposibilidad del equilibrio— sea perpetua. La voluntad puede siempre, pero no lo puede todo y sin embargo todo lo que puede ser ella lo puede ella es el límite de lo posible. Inconmensurable escasez del eterno retorno: repetición sobreabundante, infinita.

Como la fuerza, la eternidad no requiere de tiempo, no requiere de sucesión, ella produce la sucesión, ella es la intemporalidad de la temporalidad. La fuerza se pliega y despliega en el instante perpetuo del devenir. No hace falta más tiempo, la fuerza no va

⁴²⁵ Otoño de 1881, 11 [269]; FPER, p. 35.

contra el tiempo, porque su duración no tiene medida. No se necesita de un tiempo que se extienda infinitamente, sino, con Borges, que sea infinitamente divisible. Nietzsche entonces debe buscar en la poesía, en su oxímoron, la medida de la eternidad: «Una duración titánica para la cual, indigentes del lenguaje como somos, no disponemos de ninguna palabra [adecuada] —aquí, deberíamos decir: una pequeña eternidad de tiempo»⁴²⁶.

LO MISMO Y EL MISMO QUE RETORNA

§27. *El argumento de «lo mismo» contra el eterno retorno de lo nuevo*

Como se ha argumentado por Schopenhauer, las cosas retornan como eternamente jóvenes, como Nietzsche mismo opina, la novedad está relegada del retorno. Aparente contradicción si olvidamos que la renovación eterna consiste en lo mismo: lo diferente, un estado de cosas que no ha sido nunca, nunca podrá ser. En el fragmento 292 del otoño de 1881 encontramos una argumentación idéntica a la expuesta por Schopenhauer en el Mundo como voluntad y representación, contra la filosofía historicista —y en concreto, contra Hegel—:

- 1) Considerada una eternidad ya transcurrida
- 2) Si el mundo tiene una meta, un fin
- 3) Éste ya habría sido logrado.

Si fuera posible una fijación de las fuerzas —su reposo— ya habría sido logrado, como explica en el fragmento 245 de la misma época. Se impone entonces una disyuntiva entre lo que hay (devenir) y lo que no hay (Ser). Si fuera posible un equilibrio, un estancamiento del devenir, no habría sino «un solo instante del “Ser” en sentido estricto, no podría más haber devenir, no más pensamiento ni observación del devenir»⁴²⁷. Si la eternidad deviniera eternamente nueva, si fuera selectiva en tanto eterna no repetición, entraríamos otra vez en el universo teológico, en el reino de los fines, pensar ateológicamente implica suprimir la selección, de otra manera proyectaríamos elementos humanos —como el principio de causalidad y la intencionalidad sobre la

⁴²⁶ Otoño de 1881, 12 [100]; FPER, p. 40. En alemán: «eine kleine Ewigkeit von Zeit».

⁴²⁷ Otoño de 1881, 11 [292]; FPER, p.36.

voluntad de poder, sería necesario entonces que la voluntad «no sólo tuviese la intención, sino también la manera de preservarse de la repetición (...) y que tenga por consecuencia la manera de controlar a cada instante los movimientos de esta conservación».⁴²⁸ Lo que significaría una recaída en el concepto del Creador y el ya rudimentario concepto de creación.

§28. *Palingenesia, conciencia y eterno retorno*

La conciencia es un hecho cerebral, el producto de un órgano y no de un alma inmortal, separable y autónoma. De la misma manera que en el *Mundo como voluntad y representación*, el eterno retorno no involucra la metempsicosis, sino la palingenesia, los múltiples nacimientos —de lo mismo. Al ser la conciencia un hecho cerebral, con ella desaparece la percepción del transcurso, es decir, del tiempo como «medida», que es para el sujeto nada más un proceso de los sentidos; de este *hecho* se desprende que sin la conciencia desaparece también el tiempo. Siguiendo entonces la noción de la inexistencia *en sí* del tiempo cronológico, Nietzsche concluye que entre un nacimiento y otro de lo mismo —de un individuo cualquiera— no hay un lapso *para* la conciencia. «Piensan ustedes poder gozar de un largo reposo entre la palingenesia —¡no se equivoquen! “Ningún instante” entre el último momento de la conciencia y el primero de su nueva vida (...) Tan pronto como el intelecto desaparece, intemporalidad y sucesión se confunden».⁴²⁹

§29. *El regreso del todo*

«Si un solo instante del mundo regresa —dice el *relámpago*—, entonces todas las cosas deberían regresar.»⁴³⁰ Si un sólo instante regresa... La posibilidad del retorno de uno

⁴²⁸ Otoño de 1881, 11 [292]; FPER, p. 36. El mismo argumento es rescrito varias veces en los fragmentos, una formulación idéntica se puede encontrar en el 14 [188] de la primavera – verano de 1888 (FPER, p. 95), en el que el curso circular produce el retorno de series idénticas.

⁴²⁹ Otoño de 1881, 11[318]; FPER, p. 38.

⁴³⁰ Verano—otoño de 1883, 15 [3]; FPER, p. 62.

solo de los fragmentos del todo implica la posibilidad para todos los instantes. La inocencia del devenir implica una no selectividad: lo que ya ha sucedido no puede quedar excluido del volver al ser, puesto que el mundo: sus inconmensurables y finitos componentes, cada cosa es un volver a ser: el ser es retorno. Todo regresa cuando falta un principio que inaugure el mundo, pues el principio implica el inicio de un gasto, el comienzo de un agotamiento de posibilidades. El inicio, el comienzo del tiempo, indicaría la posibilidad de que todo vuelva al no ser, la posibilidad por lo tanto del vaciamiento de lo posible. Considerado un tiempo infinito y una fuerza finita, todo lo que ha sido será, es, *nunca habrá sido*.

§30. *Circularidad del retorno*

La circularidad del mundo no ha venido ser, no ha advenido. El círculo no surge a partir de un caos o de un orden preestablecido, de un origen racional o irracional. «Todo es eterno (*ewig*), no advenido (*ungeworden*)»⁴³¹ Así, a todo el ser en devenir le corresponde la figura de un decurso *circular* que no ha venido a ser a partir de otra cosa, pues siempre ha sido; de esa manera, todo lo que es ha sido eternamente, todo lo admisible en el círculo, en la órbita del ser, lo ha sido desde siempre. Advierte Nietzsche otra característica de su círculo, no debe ser entendido según los ejemplos diacrónicos de Schopenhauer —el árbol que pierde y vuelve a crear hojas, la rueda del día y la noche, el círculo de la vida y la muerte— sino un círculo en el que todo está siendo al mismo tiempo. No se trata propiamente las imagen del circular de las estaciones, no es la de un flujo y reflujo sucesivos, sino de un flujo y reflujo simultáneo. Una imagen sincrónica del eterno retorno puede dar mejor cuenta del círculo de Nietzsche, todo aparece y desaparece en el círculo sin que la fuerza repose.

§31. *La mismidad heterónoma en el eterno retorno*

El hombre es una creación que inventa formas y regularidades, escribía entre junio y julio de 1885 Friedrich Nietzsche; el hombre es un creador de mundos, pero se inclina a conformar un único mundo. El placer del hombre consiste, sin embargo en crear formas. El placer consiste en el acrecentamiento de la voluntad, cuyo núcleo es la creación inagotable; la (re)petición de fuerza que «formula» la fuerza es la voluntad misma.

⁴³¹ Otoño de 1881, 11 [157]; FEPR, p. 27.

voluntad de lo mismo, realimentación de la fuerza a partir de sus excrementos, pliegue y despliegue de la fuerza que produce el tiempo y el espacio. Repetición que ama repetir. Repetir-se inocente que crea regularidades al mismo tiempo precarias y eternas, aquello pasajero que «permanece y dura» según afirma Quevedo. Es esta repetición de lo mismo en la que aparece también la experiencia intelectual humana, núcleo musical que el intelecto interpreta lógicamente, incurriendo así en el malentendido de la separación ser-devenir. «Sin la transformación del mundo en formas y ritmos, para nosotros no existiría ningún “Mismo” (*Gleiches*), y por consecuencia, nada que se repita [*Widerkherendes*], ninguna posibilidad de experiencia ni de asimilación, de alimentación.»⁴³²

Encontramos una determinación del sustantivo que ha vuelto todavía más difícil la interpretación de esa ya oscura doctrina del eterno retorno de lo mismo (*Gleiche*: lo mismo, lo análogo, lo similar). El eterno retorno —la renovación perenne— será *de lo mismo* en la interpretación ensayada por Gilles Deleuze ahí donde lo mismo es el devenir, el diferir de lo idéntico. Puesto que el eterno retorno es un predicado de lo mismo. No es el retorno de un alejamiento, sino el retornar de lo que siempre está ahí; retorno de lo que siempre deviene, de lo que aproximándose ya está en retirada. Renovación de lo mismo: renovación de todas las cosas. Lo *mismo* como renovación eterna. Lo mismo es lo que retorna porque siempre está deviniendo otra cosa, que es, que ha sido ya, lo mismo. Lo mismo tiene una clave musical, la repetición, la coda. El «¡Una vez más!» que berrea la voluntad. Una vez más de todas las cosas. Cada cosa, es lo mismo en tanto que cada cosa es un armónico eterno: en todo está depositado el querer cósmico, lo desde siempre querido; en la coda resuena todo como repetición, como re-apetecido. En la coda todo el querer vuelve bajo el régimen de la eternidad: todo está al mismo tiempo.

La sincronía —no ya la diacronía— pudiera ser la clave del eterno retorno de lo mismo: el instante reúne el venir a ser y el dejar de ser constante, tal y como defiende Schopenhauer en sus *Complementos al Mundo como voluntad y representación*: no existe un haber sido, ni un ser venidero: todo está siendo en un cósmico ahora. De esta

⁴³² Junio- julio de 1885, 38 [10]; FEPR, p. 70.

manera podemos encontrar en Nietzsche que Dionisos es sincrónicamente el creador y destructor o, con mayor precisión, Dionisos es el nombre dado a esa sincronía sin pausa —sin ausencia pura, sin alejamiento puro, de todas las cosas. En este sentido, el Zaratustra que volverá a pronunciar la letanía del eterno retorno, no lo hará en un momento futuro, puesto que este es el único tiempo, éste es ya el futuro y el pasado en el que Zaratustra pronuncia, habrá pronunciado, la doctrina. Lo mismo es el presente sin pausa de la creación y destrucción de todas las cosas: ésta es la Aurora, el renacimiento áureo que contiene el ocaso. Sincronía móvil. Diacronía fija.

Todo lo que comienza, comienza ya a dejar de ser, pero todo lo que deja de ser coexiste con la potencia absoluta de la renovación. Ampliando el punto de vista, no sometiéndolo ya a un emplazamiento individual, la destrucción de las cosas nos habla, le habla a Nietzsche, sobre la transformación eterna, el devenir otro que es «lo mismo». Transformación eterna que es también repetición eterna en el mundo dionisiaco de la voluntad de poder. Así, cuando Nietzsche se pregunta y responde qué cosa es para él el mundo debe responder:

Este mundo: una inmensidad (*Ungeheuer*) de fuerzas, sin comienzo ni fin, un esplendor fijo de fuerzas, sólido como el bronce, que no aumenta ni disminuye, que es inagotable y sólo se transforma, en el que la totalidad es una grandiosidad invariable (*unveränderlich*), un presupuesto sin gasto ni prescripciones, pero igualmente sin aumento ni expansión, un mundo circunscrito por la “nada”, que es su límite, flotando vanamente, no extendida infinitamente, una fuerza determinada ocupando un extensión finita, y no un espacio donde reinaría el vacío, más bien, una fuerza presente en todas partes, un juego de fuerzas y una onda de energía, al mismo tiempo una y múltiple, descomponiéndose aquí cuando se recompone allá, un océano (*Meer*) desencadenado, un torrente de fuerzas cambiando eternamente (*ewig sich wandelnd*), repitiendo eternamente (*ewig zurücklaufend*) su curso con los años titánicos del retorno, con el flujo y reflujo de las formas, esforzándose por pasar del estado más elemental al más múltiple, de lo más inmóvil, fijado, glacial, a lo más brillante, a lo más salvaje, a aquello que está en más contradicción y a partir de lo cual, de la profusión, retorna a lo elemental del juego (*Spiel*) de la contradicción, a desear la armonía (*Einklangs*), a afirmarse todavía él mismo dentro de esta identidad (*Gleichheit*), entre sus trayectorias circulares y sus revoluciones, consagrándose él mismo como aquello que

debe venir otra vez eternamente, en tanto devenir (*Werden*) que no conoce la repetición, ni el disgusto, ni la fatiga—: ese mundo *dionisiaco* que es el mío, de la eterna creación de sí mismo por sí mismo, de la eterna destrucción de sí mismo por sí mismo, este mundo misterioso de voluptuosidades de doble filo, he ahí mi más allá del bien y del mal, sin finalidad, a no ser aquella de la felicidad de haber completado el ciclo sea una meta, sin querer, a menos que un círculo no tuviese la buena voluntad de volver eternamente sobre sí mismo —¿Quieren un nombre para este mundo?, ¿Una solución para todos sus enigmas? ¿Una luz que los guíe a ustedes los más secretos, los más potentes, los más intrépidos de todos los espíritus? —ese mundo es la voluntad de poder —y ninguna otra cosa! Ustedes mismos son esta voluntad de poder — ¡y nada más que eso!». ⁴³³

La armonía no sería entonces el plácido arreglo de todas las cosas, sino una forma superior de la contradicción, en la que, de momento a momento, triunfa la vida mientras triunfa la destrucción, en la que en una imposible síntesis de lo eterno, triunfa la vida. Triunfo de la disolución pero no sobre la vida, sino sobre el individuo empírico, es decir, sobre las identidades, pero no sobre *lo mismo*. El mundo de Nietzsche es el mundo que deviene eternamente otro que es ya él mismo. La armonía que persiste es entre lo otro y lo mismo, entre lo uno y lo múltiple, entre la eternidad y el devenir. Lo mismo es ya otro y lo otro es ya lo mismo, lo múltiple actúa según la misma voluptuosidad cósmica de lo uno, el devenir es ya la eternidad. La armonía (*Einklangs*) es el acuerdo (*Einklang*) de lo que suena al unísono (*Einklang*); y en el *Nacimiento de la tragedia* el joven Nietzsche apunta como en medio del éxtasis jovial se escucha también el grito doloroso de la existencia: síntesis armónica de un mundo dionisiaco.

Como en Heráclito, el movimiento es ya la quietud, y la quietud es el movimiento, lo muerto es un momento de lo vivo, lo vivo es destrucción, lo que se destruye es ya lo renacido ⁴³⁴, lo que habrá renacido por la voluptuosidad sin meta, sin causa, por la voluptuosidad que desconoce absolutamente la repetición y la fatiga: la inocencia del devenir. Tiene un *doble filo el eterno retorno*. La consistencia de la eternidad es la

⁴³³ Junio-julio de 1885, 38 [12]; FEPR, pp. 71-72.

⁴³⁴ Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito, textos y problemas de su interpretación*. México: S. XXI, 1966, traduce así el fragmento B 88 de Heráclito: «Una misma cosa [en nosotros] lo vivo y lo muerto, y lo despierto y lo dormido, y lo joven y lo viejo; éstos, pues, al cambiar, son aquellos, y aquéllos, inversamente, al cambiar, son éstos.

voluptas, el deleite, en el que coexiste la creación y destrucción. Deleite deseante de lo vivo y la vivificación y su accesorio, la destrucción. Así lo vivo no está separado, sino que surge de la misma fuente que la destrucción. El doble filo del deseo consiste en la eternidad de la vida y en la caducidad de sus elementos, el juego eterno de una creación no de nueva materia, sino de producción de vida dentro de la inconmensurable finitud de la fuerza. El doble filo que señala la destrucción que participa de la «lógica» superior de la vida.⁴³⁵

Lo mismo podría quedar entonces referido también a ese límite constante de lo inconmensurable. Lo mismo es esa magnitud constante, y sin embargo en constante desequilibrio. Un límite, la nada, que limita su «totalidad» broncínea que sin embargo es, desde otro punto de vista, fluctuante. Fluctuación monstruosa de la inmensidad que produciría una experiencia análoga a la de lo sublime frente al infinito dinámico y matemático del mundo, ante el cuál vendrá un momento moral que en Nietzsche se funde con el estético: sobreponerse a la mismidad cerrada del sujeto por medio de un recurso a la mismidad fluctuante del mundo: recurso a la voluntad de poder: sí pronunciado al eterno retorno: a la re-petición de todas las cosas, de lo mismo.

Sincrónicamente —al unísono— *lo mismo* retorna *para* un sujeto y *para* la eternidad. Pero como hemos dicho, la eternidad consiste en esa misma petición de lo mismo-heterónimo que es la voluntad. Para el sujeto del pensamiento la regularidad es leída como ley y causalidad que revelan un ser separado del mundo del espacio y el tiempo. Para el sujeto que observa el fondo inocente de la voluntad, el eterno retorno es una revelación de la insensatez del mundo en su hoy eterno, en su coincidencia de contrarios, acuerdo del desacuerdo: armonía del combate; disonancia de la paz⁴³⁶.

¿Pero, que es esa petición de lo mismo-heterónimo? ¿Esa petición implica la repulsión, la discriminación de una mismidad que tiende a la inmovilidad, a la

⁴³⁵ Mondolfo, R. *op. cit.* Otra vez con Heráclito, lo vivo vive la muerte de otra cosa: fragmento B 76: «Vive el fuego la muerte de la tierra, y el aire vive la muerte del fuego; el agua vive la muerte del aire, la tierra la del agua.»

⁴³⁶ Sobre la concordia de la discordia, la cohabitación de *eros* y *eris* en la creación y destrucción, en medio del *polemos* eterno, podemos también recurrir a Heráclito como fuente visible añadida a la de Schopenhauer. Heráclito, fragmento B 8: «Lo que se opone es concorde, y de los discordantes [se forma] la más bella armonía, y todo se engendra por la discordia.», Mondolfo, *op. cit.*, p. 31

coagulación de la fuerza? La idea de selección en el eterno retorno a sido explorada por Gilles Deleuze, uno de los intérpretes más influyentes de la obra de Nietzsche.

§32. *El principio de selección*

Deleuze piensa que si queremos entender intramundaneamente la idea del retorno, es decir, negando el regreso viciado de la identidad en su faceta de equilibrio perfecto como imposibilidad del devenir, entonces debemos aceptar que sólo es posible el regreso del devenir, en tanto imagen circular del caos y no del cosmos. «El eterno retorno es pues la respuesta al problema del *pasaje*. Y en este sentido, no debe interpretarse como el retorno de algo que es, que es uno o que es lo mismo. Al utilizar la expresión «eterno retorno» nos contradecimos si entendemos: retorno de lo mismo. No es el ser el que vuelve, sino es el retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa (...). En otros términos, la identidad en el eterno retorno no designa la naturaleza de lo que vuelve, sino al contrario, el hecho de volver por el que difiere»⁴³⁷.

Para Deleuze opera, en la voluntad de poder, un principio de selección en tanto la voluntad de poder es ya no un querer ciego sino un querer de poder, un querer de todas las posibilidades en tanto posibilidades del devenir; porque también el devenir se desdobra en poder devenir activo y poder devenir reactivo. Lo que deviene reactivo, es sin embargo no la imagen del retorno, sino el advenir de lo que no quiere devenir. La posibilidad de desactivar al devenir. Pero esa posibilidad no es seleccionada por el retorno y se “justifica” sólo en tanto límite de la fuerza, como oposición que constantemente es desechada de la selección puesto que la voluntad de poder procede jerarquizando, valorando. Así se conforman dos tipos de devenir —¿dos modos del retorno?⁴³⁸ —: el devenir activo y el “devenir” reactivo. «El devenir activo es afirmador y afirmativo, del mismo modo que el que el devenir-reactivo es negador y nihilista»⁴³⁹.

⁴³⁷ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, p. 45.

⁴³⁸ ¿Lo que retorna para no devenir? ¿Lo que deviene para no retornar?

⁴³⁹ Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p.98.

Deleuze se pregunta: ¿quién hace la selección?, y la respuesta que encuentra en Nietzsche es: el eterno retorno. Pero lo es en dos sentidos, como pensamiento y como diferencia no dialéctica de las fuerzas.

§33. *El pensamiento del poder*

La eternidad del devenir es la crítica del principio, de Dios, y con él, del resentimiento. El pensamiento que se desprende de la voluntad de poder es la crítica del pensamiento que encuentra su poder en la desactivación de la fuerza, y en este sentido, en la negación del devenir, es decir, en la negación del mundo. Crítica del principio, nos señala Deleuze, que se desdobra en crítica del resentimiento y de la culpa. Sin causa no hay culpa, sin culpa no hay mala conciencia. Sin un principio, el ser se vuelca en el devenir «... por ser infinito el tiempo pasado, el devenir habría alcanzado su estado final, si lo tuviera. Y en efecto, decir que el devenir habría alcanzado su estado final si lo tuviera, es lo mismo que decir que no habría salido de su estado inicial si lo tuviera. (...) El que el instante actual no sea un instante que pasa, nos *obliga* a pensar el devenir, pero a pensarlo precisamente como lo que no ha podido empezar y lo que no puede acabar de devenir»⁴⁴⁰. El principio del devenir no ha tenido lugar en tanto no ha venido a ser algo a partir de un corte del ser al devenir o un complejo dialéctico del ser y la nada. La interpretación deleuziana clarifica el discurso nietzscheano en tanto depura al devenir de su carga dialéctico-metafísica, en tanto separa al devenir del prejuicio que lo considera como hybris, culpa, castigo.

Pensamiento entonces, el de la voluntad, que no debería remitir a un absurdo sino a una fatalidad asumida —la intemperie sobre la que el pensamiento no puede obrar para modificarla en su raíz. La doctrina de la voluntad de poder debería transmutar la noción de causa final en la de azar infinito. Azar que designa la modulación del devenir sin causa y sin Dios.

El pensamiento del azar no puede entonces constituirse en perspectiva de ganancia, sino de dilapidación. La perspectiva de la ganancia constituiría una apuesta tramposa — aspecto reactivo del azar como posibilidad, como confianza en la estadística—, la probabilidad no afirma el azar sino un fragmento, un fragmento que se quiere negando

⁴⁴⁰ Ídem; p. 71.

todos los demás. El devenir del eterno retorno como *tirada de dados* afirma todo el azar de un sólo golpe, no lo probable, sino lo fatal y necesario. El pensamiento del eterno retorno *desenemista* —nos dice Deleuze— al tirador con el segundo momento de la tirada de dados como cifra fatal, e.d., como destino. El azar como necesidad y no como probabilidad. *Afirmando aun lo más bajo*. En la tirada se juega todo el azar de una vez⁴⁴¹.

La voluntad nihilista —noluntad— referida al eterno retorno rompe su alianza con las fuerzas de la reacción. “Únicamente el eterno retorno hace del nihilismo un nihilismo completo, *porque hace de la negación una negación de las propias fuerzas reactivas*. El nihilismo, por y en el eterno retorno, ya no se expresa como la conservación y la victoria de los débiles, sino como la destrucción de los débiles, su *autodestrucción*”⁴⁴². Sobre el nihilismo es operado un milagro, en tanto se convierte en nihilismo activo, que se aniquila en tanto reactivo, afirmando el devenir activo de las fuerzas. «el eterno retorno produce el devenir-activo. Basta relacionar la voluntad de la nada con el eterno retorno para darse cuenta de que las fuerzas reactivas no regresan»⁴⁴³.

§34. *Reconsideración sobre la selección.*

Pero ¿y si las fuerzas reactivas no regresaran a la voluntad de poder y si a la voluntad de nada? No podemos decir que *si las fuerzas reactivas en tanto devenir-reactivo no retornaran ya hubieran dejado de volver?* ¿No son necesarias en tanto límite de la voluntad de poder, de las fuerzas reactivas? ¿Si todo fuera activo, no habría ya sido? Lo que sería prudente decir es, tratando de interpretar a Deleuze sin tergiversarlo demasiado, es que lo reactivo no deviene al devenir en tanto devenir, sino que, como precisa él mismo, al haber dos clases de devenir podemos considerar a lo reactivo como lo que deviene para no devenir, lo que deviene negándose como devenir, negándose a la selección. Lo que persevera en lo idéntico. Resulta correcto señalar que la voluntad de poder selecciona, como decir que la voluntad de nada no selecciona el retorno en tanto no es el despliegue activo de la fuerza, como exclusión-devenir del retorno.

⁴⁴¹ Íd., p. 45.

⁴⁴² Íd., p. 101.

⁴⁴³ Íd., p. 102

¿Sería necesario un imperativo categórico del eterno retorno, si las fuerzas reactivas se extinguieran por sí solas? «Si el devenir es un vasto círculo, todo es igualmente precioso, eterno, necesario...»⁴⁴⁴

*

* *

Sin el sujeto que piensa el eterno retorno, es decir, en la experiencia del pensamiento donde el sujeto se abisma, se entrevé el instante sin tiempo ni espacio en sí: el aquí y ahora de todas las cosas. Así escribe Nietzsche entre julio y agosto de 1882: «Puede entonces existir un hoy eterno».⁴⁴⁵

Se aclara aquí la simbología Nietzscheana del eterno retorno. Dionisos es el símbolo que sintetiza los momentos sincrónicos de la eternidad: creación y destrucción. Pero también es el Nacido Dos Veces el divinizador de la existencia y por lo tanto el Educador —quizá la transmutación jovial de Schopenhauer:—el que enseña la afirmación radical de la existencia.

Dionisos educador.

Dionisos mistificador.

Dionisos destructor.

Dionisos creador.⁴⁴⁶

Dionisos educador, como Schopenhauer, Dionisos destructor, como Shiva. Dionisos como identidad fluctuante de todas las cosas. Dionisos, el mismo, el múltiple, el despedazado. No lo mismo único, sino la identidad de la multiplicidad, no la voz, sino el clamor.

⁴⁴⁴ Cfr. Savater, Fernando, *Idea de Nietzsche*; p. 119. Sobre la tentación de confundir el principio de selección con una antología de lo mismo, una espiral en vez de un círculo que garantizaría que cada retorno fuera mejor que el anterior, vale la pena recordar la opinión de Fernando Savater en la obra que ya hemos citado, concretamente el capítulo dedicado al *Eterno retorno*. Savater opina que Deleuze deforma, por medio del principio de selección, la noción nietzscheana del eterno retorno.

⁴⁴⁵ Julio-agosto de 1882, 1 [104]; FEPR p. 46; en el original: «Doch hierin lebt ein ewig Heute».

⁴⁴⁶ Otoño de 1883, 34 [248]; FEPR p. 69.

El eterno retorno a la Nietzsche, como en Schopenhauer, no sigue el principio de la no contradicción; el punto de vista de la eternidad —o del perpetuo devenir, necesita de una aproximación más bien poética. Schopenhauer había poetizado las Ideas de Platón, Nietzsche poetiza lo mismo de la eternidad como mismidad heterónoma.

El eterno retorno se convierte en Nietzsche en un dispositivo contra la imagen-idea del mundo y del pensamiento. La originalidad de la formulación nietzscheana de la doctrina del retorno consiste en encontrar la salida a su consistencia *arquetipal*, concibiendo al círculo como espejo del individuo y al individuo como espejo del mundo. De alguna manera el hombre debería identificarse con la especie-idea schopenhaueriana, pero de una manera contemplativa, sino activa: el paso a la identificación implica una tarea aparentemente titánica y sacrificial, tarea para superhombres: renacer, recorrer uno mismo la serie infinita de las almas —los caracteres— humanos; paso que no tiene que señalar una identificación con la fuerza invencible de la vida, entregándose a la eterna mismidad de sus transmutaciones.

Schopenhauer recurre al arquetipo como aquello que resta cuando se interrumpe la percepción del tiempo y el espacio determinado, en el espacio de la estética aparece la genuina dimensión de la Idea: si un objeto puede emanciparse de las determinaciones espacio temporales, entonces encontramos la Idea; para Nietzsche sobrepasar esas determinaciones implica la observación directa de lo no sujeto al tiempo ni al espacio, a aquello que —como en la música— *produce* el tiempo y el espacio. De la idea de tiempo, pasa al tiempo sin idea, tiempo no subjetivo del eterno retorno: *aión*.

CUARTA PARTE

El pensamiento del retorno

TIEMPO, FICCIÓN, INSTANTE

«No quiero vivir de nuevo. ¿Cómo puedo soportar la vida? Creando. ¿Qué me permite sostener mi visión sobre ella? La perspectiva de los superhombres, de aquellos que *afirman* la vida. ¡Yo me he tentado a *mí mismo* a afirmarla!⁴⁴⁷

La formulación del eterno retorno como consecuencia de la voluntad de poder exige una segunda formulación, un llamado a la afirmación de la vida. Nietzsche busca el paso del pensamiento a la vida; es por ello que una vez que el pensamiento ha colegido de la noción de voluntad de poder aquella otra del eterno retorno, debe reformularse la vida individual desde un punto de vista trágico, como afirmación del todo: este es el segundo momento de lucidez que cumple el plan trazado desde el *Nacimiento de la tragedia*. Observar la ciencia a través del arte y el arte a través de la vida. La primera cláusula ha sido ya puesta por Schopenhauer, que pone al concepto, como recipiente de aquello que es invisible para la filosofía pero no para la experiencia de la contemplación artística: el qué profundo de las cosas. La segunda cláusula, la de la vida, redefine al arte y a la ciencia. La vida a la que se refiere Nietzsche es la ascendente, es decir, la vida afirmada; el arte entonces es afirmación de la vida, la filosofía debe entonces ser una reserva de saberes que no resguarden de la vida, sino que reconduzcan hacia ella: lucidez última de la jovialidad que aprende la lección de un devenir a-teo y sin *telos*.

La formulación «lógica» de la doctrina, que es posible debido a una contemplación de la totalidad de lo posible, se complementa con el paso a una especie de catarsis del individuo que ahora debe tomar partido: Nietzsche opina que el trágico no puede tomar otro que el de la afirmación; la puesta en sintonía de la vida del individuo con la vida del cosmos. Es la experiencia de la *pérdida de la hora*, del tiempo profundo del devenir, aquella que conduce a Nietzsche al pensamiento del eterno retorno; por otra parte,

⁴⁴⁷ Noviembre 1882- febrero de 1883, 4 [81], p. 51

pensamiento que no es posible desde la actividad normal del pensamiento, sino, como hemos visto, desde la anomalía. Desde el pensamiento anómalo: la modulación contemplativa de la actividad mental en la que —según Schopenhauer— se aquieta el decurso del tiempo y las cosas aparecen bajo el signo de la eternidad; pero también desde la anomalía existencial, desde una predisposición mental que aparece en lapsos como el del *déjà vu*.

La filosofía de Nietzsche tiene por tema el de la salud y la enfermedad de la cultura; enfermedad y salud que tienen desde luego un correlato privado. El mismo Nietzsche se mueve continuamente entre la enfermedad y la salud, primero con en el péndulo del cuerpo y al final de sus días con en el nervioso péndulo de su mente. Es en medio de los padecimientos que se revela de manera privada, no racional, sino vivida, la doctrina del eterno retorno. En medio de una turbación mental, aquella que produce la sensación de lo «ya vivido», que aparece el pensamiento más profundo; no podría ser más adecuada la «revelación» pues la percepción del devenir debería incluir, necesariamente, una forma de éxtasis: la suspensión del flujo normal del pensamiento, suspensión de la cadena causal y de la sucesión estrictamente lineal del tiempo percibido.

§35. Déjà vu y eterno retorno

En 1869, a la temprana edad de 25 años, Friedrich Nietzsche (1844-1900) obtuvo la plaza de profesor extraordinario de Filología Clásica en la Universidad de Basilea. El nombramiento lo llenó de alborozo, pues pasaba de una modesta vida de estudiante a una posición desahogada, de prestigio, y además le había sido prometido un ascenso al cargo de catedrático numerario. Un dato secundario y curioso lo encontramos en la recomendación que el influyente filólogo Friedrich W. Ritschl hizo del joven prospecto, en la que subrayaba, además de su distinción académica, la buena salud que observaba en el muchacho «es fuerte, vigoroso, sano»⁴⁴⁸, escribía el sabio. Pero fue su afectada

⁴⁴⁸ Werner Ross *Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 215. Ross ofrece el texto de la panegírico que Ritschl envía al concejal y profesor Wilhelm Vischer, quien buscaba candidatos para ocupar la vacante en Basilea: «Él es el primero de quien he aceptado colaboraciones siendo todavía estudiante. Si, Dios lo quiera, tiene una larga vida, profetizo que algún día estará en primera fila de la filología alemana. *Sólo tiene 24 años; es fuerte, vigoroso, sano, bizarro de cuerpo y carácter*, hecho para gustar a temperamentos análogos». El subrayado es mío.

salud y no su polémica obra —por la que alguno lo declaró científicamente muerto— la que le obligo a abandonar el pesado trabajo frente a sus educandos.

En 1870 Nietzsche pidió licencia en la universidad para enrolarse en la guerra franco-alemana. Aunque en un principio había manifestado a sus amigos el deseo de ejercitar en el campo de batalla su talento de artillero, al final de cuentas optó por el servicio de enfermería, en el que consiguió una plaza como voluntario. El miope profesor no pudo desempeñar sus talentos por tiempo significativo, rápidamente se contagió de disentería mientras atendía el cambio de vendajes de heridos en el frente, todo ello en condiciones insalubres, a bordo de un tren que regresaba a la patria. Su apresurado entrenamiento no pudo inculcarle la asepsia requerida en tan lamentables episodios.⁴⁴⁹ Abandonó así el servicio patriótico pero tampoco pudo ya reintegrarse regularmente a la ardua rutina frente a grupo. La enfermedad se enquistó cómodamente en el fuerte, vigoroso y sano filólogo. Pronto comenzaron las intensas jaquecas, la disminución de la agudeza visual, el insomnio, los dolores intestinales y hemorroidales, el agotamiento crónico. Los médicos le aconsejaron entonces buscar un lugar donde reponerse, de preferencia en el clima más cordial del sur. Luego de unos años de constantes recaídas, pidió en 1876 un permiso por enfermedad, y a partir de 1878 la ciudad le concedió una pensión que estuvo vigente hasta la muerte del filósofo. Luego de obtener su jubilación, Nietzsche viajó constantemente por la Riviera Francesa, por Suiza y el norte de Italia. Siempre buscando un clima apropiado para sobrellevar mejor sus padecimientos, pues la luz intensa o el aire cálido, así como el frío extremo, intensificaban sus dolencias.

La enfermedad significó para la obra de Nietzsche un poco más que un hecho anecdótico, podríamos atrevernos a decir que se encuentra presente en su «visión del mundo», ya desde la descripción de la decadencia griega y occidental hasta la idea de voluntad de poder. Lo sano y lo enfermo, el dolor y el placer, la debilidad y la fortaleza, lo activo y lo reactivo son elementos claves en la comprensión de la obra. Para G. Deleuze, la enfermedad fue en Nietzsche una manera de interpretar, o mejor dicho, la movilidad entre la enfermedad y la salud, constituyó una especie de salud superior. «Ve en la enfermedad más bien un punto de vista sobre la salud; y en la salud un punto de

⁴⁴⁹ Cfr. Ross, *op. cit.* p. 268.

vista sobre la enfermedad... pero la movilidad misma es una salud superior: este desplazamiento es la señal de la “gran salud” ... Se evitará recordar que todo acabó mal. Porque el Nietzsche vuelto loco es precisamente el Nietzsche que ha perdido esa movilidad, el arte del desplazamiento, que ya no puede, mediante su salud, convertir la enfermedad en un punto de vista sobre la salud».⁴⁵⁰

Tampoco fue la enfermedad confinada al cuerpo de Nietzsche, al aparato digestivo que trataba de reconfortar con ascetismo dietético. Las dolencias alcanzaron su espíritu y se volvieron en contra del profesor desde momentos anteriores al gran ataque de 1888 o a ese otro en que se lamentaba por no poder abandonar su agenda de dios para reincorporarse a la cátedra de Basilea. No sólo hubo enfermedad mental y física en Nietzsche, una especie de deficiencia inmunológica lo afectaba también en el ambiente social. El trato con los demás, los amigos y las mujeres, su familia, no fue lo más sano posible. Era como si no tuviera un aislante suficientemente grueso, pues su delgada piel era afectada emocionalmente a cada momento. Así era el aristócrata del pensamiento, aquel que desdeñaba a los muchos y buscaba a los pocos, a esos pocos que solían resistirse a la fuerte naturaleza de su frágil salud. Entre la exaltación y el embarazo se movía Nietzsche, así que tuvo que vivir momentos de peso anticlimático cuando pretendía componer su existencia en la no siempre pertinente sintonía de la eternidad; así el «Yo vengo de Munich» que le espetó —quizá con sorna— Lou Salomé cuando le preguntó nada más verla, en Roma «¿De qué astros hemos bajado?», pudo ser uno de tantos trastos de agua fría volcado sobre el acicalado fleco del filósofo.

La sífilis también pudo ser motivo de conexión entre la masa encefálica y el resto de su humanidad. Uno de los biógrafos, C. P. Janz, sugiere que patologías como la de Nietzsche pueden producir un estado de ánimo propicio para el pensamiento creativo y una especie de jovialidad *mórbida*. La enfermedad existencial inspiró a Nietzsche en tanto tema, sus síntomas pudieron, acaso, facilitar su pensamiento. Es decir, todas esas parálisis, esos dolores de estómago, las cotidianas cefalalgias, pudieron formar parte del mismo cuadro clínico en el que el intelecto puede emanciparse con mayor facilidad de la norma. La enfermedad se convierte entonces en un agente también a afirmar, no sólo debe remitirse a padecerla sino a transvalorarla en beneficio de la vida, en este caso, la

⁴⁵⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche*. Madrid: Arena, 2000, pp. 14-15.

intelectual. «A Nietzsche se le presenta ahora una nueva tarea: arreglárselas con la enfermedad, romper *su* fuerza, convertirla de enemigo extraño en compañera que le ayude a realizar el objetivo de su existencia, introducirla en el todo de la vida»⁴⁵¹. El conjunto de taras que padece Nietzsche —jaquecas, vómitos— también los padece la hermana; pero ella se queda sin redactar el Zarathustra. En el caso de la sífilis, habría que preguntarse, como lo hace Janz, si únicamente trajo consecuencias dañinas —interrogante que podríamos trasladar al extremo de la locura. Y si los efectos colaterales de la enfermedad, similares a los de algunos narcóticos, pudieron activar energías psíquicas reprimidas, en las que podríamos encontrar el libre juego del espíritu. Se podría observar un movimiento simultáneo de dos efectos de la enfermedad, uno biopositivo y otro bionegativo, hasta el momento del «derrumbe».⁴⁵²

Así que la sífilis —congénita o contraída— no explica el contenido, aunque nos habla de la temperatura mental a la que debió sobrevivir y aún desbordar la lucidez del vigoroso enfermo: oxímoron: aguda locura. Sana enfermedad. ¿Qué tanto le debe a su cuadro clínico? Nada, todo esto no es sino especulación; pero negar de principio algún derecho a la locura nos pone aún, todavía por detrás de Platón, ¿no es acaso el desvarío el que permite ver un arma donde sólo hay una quijada de burro?, ¿un alma donde *sólo* hay un cuerpo? ¿No es el hombre un mono paranoide? Así la obra de Nietzsche se moviliza por esa «gran salud» vascular que va y viene entre la enfermedad y la salud espiritual, que sabe reconocer los estados afines y refractarios a la vida.

§36. La eternidad de lo vivido

⁴⁵¹ Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche 3. Los diez años del filósofo errante*. Madrid: Alianza, 1985, p. 9.

⁴⁵² Ídem, p.12. Afirmación que sigue el interesante juicio citado por Janz: «Ya en 1903 el psiquiatra sueco Poul Bjerre [*La locura genial*], considero el cambio [espiritual, a partir de 1880] como una extraordinaria ventaja para la evolución de Nietzsche, en cuanto que, partiendo de la certeza de la infección sífilítica, defendió el punto de vista de que el virus de la sífilis produjo un efecto narcótico, ligero y crónico, liberador de la fantasía y desinhibidor de lo espiritual, semejante al del alcohol; según ello habría actuado biopositivamente hasta el desmoronamiento espiritual, momento en el que la obra de destrucción de orgánica prevaleció en la sustancia cerebral. Nietzsche mismo ve así su situación a comienzos de 1880, cuando escribe a su médico, el Dr. Otto Eiser: “Mi existencia es una carga terrible: la hubiera arrojado de mí hace ya mucho tiempo, si no fuera porque, precisamente en este estado de sufrimiento y de casi absoluta abstinencia, fue donde hice las pruebas y los experimentos más fructíferos en el terreno ético intelectual; esta alegría sedienta de conocimiento me eleva a una altura desde donde supero todos los tormentos y desesperanzas. En general soy más feliz que nunca en mi vida... ”».

En 1875 tuvo que pasar una temporada en los Alpes, debido a una crisis nerviosa; en 1879 tuvo un nuevo menoscabo físico que lo afectó por varios meses a finales del mismo año pasó tres días inconsciente e incluso corrió el rumor entre sus allegados de que había muerto; pero la transformación decisiva parece tener lugar en torno al bienio 1880-1881. En 1881 Nietzsche se encontraba en Suiza, buscando, como siempre, un clima favorable a su frágil salud (no podía leer, sólo a veces escribir, ni siquiera podía escuchar música). Se fue a dar uno de esos paseos en los que le venían sus ideas. «Aquel día caminaba yo por los bosques, al lado del lago de Silvaplana; me paré ante una poderosa roca piramidal no lejos de Surlej. Entonces me vino esa idea». La idea del eterno retorno no surgió como un hecho estrictamente especulativo, parece que el filósofo sufrió ante la roca de Surlej una experiencia de paramnesia o *déjà vu*, ese momento de coincidencia del presente con el pasado —tan ponderada por Platón— y en último caso, de coincidencia del presente con la eternidad. El pensamiento del eterno retorno es una experiencia viva, no especulación aislada, no pensamiento puro, pensamiento del pensamiento, sino anomalía del pensar: pensar anómalo tiene que ser el que se desliga de las determinaciones del pensamiento. La anomalía consiste en la irrupción de un régimen del no-tiempo, de la hora perdida, por la que se revela la ficción de la geometría diacrónica.

Pero no se trató en el caso de Nietzsche de una experiencia de lo ya sabido, ni siquiera de lo ya vivido, según creo. No el *déjà vecu*, sino la eternidad de lo vivido. La noción de que ese momento aloja la eternidad, la noción de que en cada momento se encuentra el mundo en su estado naciente. Pensamiento-experiencia, *estética* del eterno retorno, deberíamos decir, momento en el que la experiencia de la belleza es llevada a su límite: Afrodita en su estado naciente.

Señalado como *falso recuerdo* por la ciencia médica, el momento de lo ya vivido señala, más precisamente, la naturaleza intempestiva de instante. Para el platónico, la naturaleza de la verdad es privación del olvido, *a-letheia*. Para el pensamiento del retorno significa a cierto nivel que cualquier cosa ha sido ya vivida; pero a otro nivel, que consideramos más profundo, se trata de aquel venturoso olvido del tiempo, caída a un presente sin tiempo, caída en un olvido epifánico.

Ese pasaje, tuvo en Nietzsche el efecto del instante del que nos hablan los pensadores cristianos: el instante entendido como la coincidencia de lo pasajero con la eternidad. Instante sin embargo anticristiano, en que coincide el tiempo con el no-tiempo, tiempo confundido por el que la fusión entre ser y devenir es comprendida.

*

* *

1881 fue un año especialmente difícil para el profesor Nietzsche, pero también es un año en el que el pensamiento más saludable lo aborda. Pensamiento que bien pudo surgir de la enfermedad, de un estado de confusión mental propiciado por la menguada salud de Nietzsche. De cualquier forma, el pensamiento del eterno retorno tiene una relación de pertenencia sustancial con la doctrina de la voluntad de poder. Errónea o acertada, la noción nos remite a la eternidad que en la experiencia artística ya buscaba Schopenhauer, experiencia artística en la que se revelaría la eternidad de las Ideas. La experiencia de Nietzsche otorga fuerza vital al problema ya observado en la naturaleza de la voluntad de poder, en la que aparece la distinción entre fortaleza y debilidad frente a los extremos de la existencia.

Pensamiento que debería convertirse en la experiencia-rasero, en la transmutación de la vida enfermiza en triunfante salud. El eterno retorno se debería convertir en potencia de la movilidad, en piedra filosofal que transustanciaría la naturaleza reactiva del hombre en un dios para sí mismo, en un niño para el mundo, en artista de su propia vida.

Habría que transformar el pensamiento más peligroso en el más saludable, el pensamiento del eterno retorno en vida del eterno retorno. La náusea de la existencia eterna en celebración del retorno de todas las cosas, aún del —supuesto— retorno de sí mismo. Lo más insoportable, el vivir de nuevo, debe ser cambiado de valor, trasmutado en afirmación. Y ya que el mundo no se puede cambiar, debería tratar de cambiarse a sí mismo, metamorfosearse en afirmador de la existencia, aún bajo su peor forma, la del retorno eterno.

Entonces se revelaría que el abismo del tiempo es el mismo abismo de la existencia, que el abismo mismo de la existencia consiste no en el frívolo retorno de la biografía sino en terrorífico círculo del dolor que habría desglosado Schopenhauer: la eternidad del deseo es también la eternidad del displacer. La solución de Nietzsche no consiste en el desprecio de la existencia, es decir, en el resentimiento, sino en la afirmación; pero la afirmación requiere algo más que una teoría, algo más que una doctrina, requiere de un pensamiento que se convierta por sí mismo en una experiencia por la que la hora se pierda, por la que el abismo del tiempo se habrá a los pies del hombre. El *déjà vu* cósmico, el retorno revelado del todo, debe ser una vivencia afirmativa, por la que el hombre que no quiere vivir otra vez, quiera —como la voluntad— vivir eternamente, quiera vivir un infinito número de veces. Pues además, como diría Nietzsche, ya lo está haciendo, ya cada momento es una cifra abominable para el hombre; habría que convertirse en superhombre para acercarse, fundirse con la eternidad y su deseo —y su dolor.

Este es el momento triunfante, del eterno retorno, menos dependiente de su contenido *real*, que de la elevación de una ficción por encima de la verdad científica, por encima de la verdad teológica. En este sentido, la salud de Nietzsche, aquella por la que se convierte en el médico de la cultura, tiene el sentido de la oposición de una ficción que sobrepasa *legítimamente* la existencia de Dios.

EL CÍRCULO DEL *AMOR FATI*

§37. *Hacer de uno mismo un retorno*

Para ofrecer la versión *personal* del eterno retorno, Nietzsche debe tomar la máscara del predicador. Se convierte en el maestro del eterno retorno que debe reinterpretar a Heráclito. Uno se baña siempre en el mismo río. El río del devenir es el mismo río de la eternidad, bajo un punto de vista es siempre diferente, bajo otro es siempre el mismo.

Yo les enseño la solución del eterno fluir (*Flusse*): el río regresa siempre de nuevo a su fuente, y ustedes, siempre de nuevo, entran en el mismo río, porque ustedes son idénticos a ustedes mismos.⁴⁵³

¿Pero qué es uno mismo? ¿A qué es idéntico? Parece que uno tiene cuando menos dos identidades, la propia, esa que ha de retornar, y otra identidad heterónoma, en la que no es idéntico a una identidad, sino idéntico a un flujo. La doctrina del eterno retorno indicaría una posición activa encaminada a lograr la reunión de la primera con la segunda, ser uno mismo con la voluntad, y como la voluntad tener apogeos y declinaciones. Cuando menos eso es lo que sugiere Nietzsche cuando propone hacer de uno mismo un retorno⁴⁵⁴.

Es necesario desear sobrepasarse (*vergehen*) para poder renacer —el día siguiente. *Metamorfosis* a través de mil almas— que esa sea tu vida, tu destino: y entonces finalmente; querer todavía una vez toda esta serie⁴⁵⁵.

De esa manera el hombre que se sobrepasa encuentra un progreso hacia el infinito en el querer: querer su metamorfosis, su transformación perpetua: es por eso que el eterno retorno es denominado «el espejo» por Nietzsche. La conciencia es un efecto, una síntesis de fuerzas: la conciencia o el espíritu no serían, entonces, sino un instrumento, gracias al cual un conflicto (de fuerzas) y no un sujeto, busca conservarse.⁴⁵⁶ uno es mil almas que se suceden infinitamente, como los mil estados de cosas del eterno retorno, en el que cada estado de cosas son mil cosas, en el que cada cosa es mil estados de cosas. En esa metamorfosis perpetua radica también la eternidad del individuo. Si el eterno retorno es un espejo del individuo, entonces el individuo es también un espejo del eterno retorno. «Debemos ser un espejo del ser, somos Dios a pequeña escala.»⁴⁵⁷ Quizá cobra sentido entonces la disyuntiva de Nietzsche en las cartas de su considerada locura, en la que el se ha encontrado como el Dios —a pequeña escala— que tiene obligación de ser el espejo del Ser con el que debe asumir el paso de reunir su *ipseidad* particular, «autónoma» con su *ipseidad* «heterónoma». El Dios que *debe* uno ser cuando podría nada más ejercer de profesor en Basilea.

⁴⁵³ Noviembre 1882-febrero 1883, 5 [1]; FEPR p. 55.

⁴⁵⁴ Noviembre 1882 — febrero 1883, 5 [1]; FEPR p. 56.

⁴⁵⁵ Ídem.

⁴⁵⁶ Otoño de 1885—otoño de 1886, 1[124]; FEPR p. 76.

⁴⁵⁷ Noviembre 1882—febrero 1883, 5 [1]; FEPR p. 56. «240. Wir sollen ein Spiegel des Seins sein: wir sind Gott im Kleinen».

§38. *La revelación que al oído hace un demonio*

Una formulación sintética de la doctrina del eterno retorno en la obra de Nietzsche la encontramos en el aforismo 341 de *La gaya ciencia* (1882), titulado «El peso formidable» o «La mayor gravedad» [*Das größte Schwergewicht*]. Aparece así, en un primer momento, el eterno retorno como una fatalidad absoluta.

«Esta vida, así como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla una vez más e innumerables veces más; y nada nuevo habrá allí, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de la vida tendrá que regresar a ti, y todo en la misma serie (*Reihe*) y sucesión (*Folge*) —e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, igualmente este instante y yo mismo El eterno reloj de arena de la existencia será dado vuelta una y otra vez —y tú con él, polvillo del polvo».⁴⁵⁸

Se trata de la repetición infinita de lo mismo. Repetición que por su cifra se ofrece al entendimiento como lo *sublime matemático* de lo que nos habla Kant, pensable, representable, pero no imaginable,⁴⁵⁹ la repetición de todo lo indeciblemente pequeño y lo indeciblemente grande. Lo sublime matemático que contiene a lo sublime dinámico de la fuerza, la sublime contemplación de la potencia que se despliega en la voluntad de poder. La prueba de lo sublime se ofrece como un colapso del pensamiento, y como una prueba de la disposición vital del individuo al que se revela el eterno retorno de todas las cosas.

A un nivel micro y a un nivel macro el eterno retorno sigue rigiendo todo lo real. La revelación dice: cada cosa es eterna, la más pequeña y la más grande; pero no sólo eso: cada serie (*Reihe*) y cada sucesión (*Folge*) de cosas también es eterna. Cada cosa retorna no como perteneciente a sí misma, sino como perteneciente a un árbol genealógico. La eternidad lo debe permitir, la inocencia del devenir lo debe aceptar. Se trata de lo mismo, pero —recordemos— que retorna en todo su poder, en toda la potencia de lo eternamente joven. Toda la serie aparece en la apoteósica juventud de la voluntad de poder.

⁴⁵⁸ Nietzsche, *La ciencia jovial*, p. 200. Comparo la versión castellana con la edición de la casa editorial Insel (Frankfurt, 1982).

⁴⁵⁹ Véase Kant, I., *Crítica del juicio*, §26.

Experiencia de lo sublime, la comunicación del eterno retorno no produciría automáticamente una gloriosa disposición de ánimo: al contrario, la posibilidad de la propia vida como evento infinitamente repetido, aún en sus detalles más pequeños, induce el pánico, la náusea y a la maldición: el mismo chirriar de dientes que inspira la revelación del fin del mundo en el *Apocalipsis* bíblico. Pero hay otra forma de responder ante el retorno revelado con la bendición y el reconocimiento de lo divino: es decir, una respuesta que puede formular el que se sobrepone al terror de la existencia, al terror del dolor eterno.

¿No te arrojarías al suelo y rechinarías los dientes y maldecirías al demonio que así te ha hablado? ¿O quizás has tenido la vivencia alguna vez de un instante terrible [ungeheuren: inmenso, infinito], en que le respondieras: «Eres un dios y nunca escuché nada más divino»? Si aquel pensamiento llegara a tener poder sobre ti, así como eres, te transformarías y tal vez te trituraría; frente a todo y en cada caso, la pregunta «¿quieres esto una vez más innumerables veces más?», ¡recaería sobre tu acción la mayor gravedad! ¿O cómo tendrías que llegar a ser bueno contigo mismo y con la vida, como para no *anhelar nada más* sino una última y eterna confirmación y sello?⁴⁶⁰

Contra la interpretación de la diferencia: se trata de «esta vida *como tú ahora la vives y la has vivido*» y «no habrá en ella nunca nada nuevo». Este es *el grado de lo terrible* que ya no podemos soportar. La imagen se disocia así de la idea de un *eterno retorno de la diferencia* que va más de acuerdo con la concepción deleuziana. Lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, lo trágico y lo pueril se repetirán, sin pasar — aparentemente— por el tamiz de la selección.

Se expone además en este fragmento la superioridad de la ficción sobre la «realidad» basada en teorías coherentes sobre el mundo: sobre el pensamiento referencial. El comienzo del aforismo no compromete sino una posibilidad: «Que sucedería si un demonio te dijese»: qué sucedería si pudieras plantearte la posibilidad del eterno retorno. Antiguamente se decía (Descartes, San Anselmo) que si podías plantearte la posibilidad de la existencia de que Dios existe entonces Dios existe: el sólo pensamiento de la perfección demuestra la existencia de la perfección, y uno de sus

⁴⁶⁰ Nietzsche, *La ciencia jovial*, p. 200.

atributos es —no faltaba más— la existencia. En el caso del eterno retorno, lo que se demuestra no es, por principio, la existencia del eterno retorno, sino su *posibilidad* y esa simple y terrorífica posibilidad es para Nietzsche una prueba de amor a la vida-eternidad. Se trata de la *confirmación-sanción* del sí otorgado a la vida. Significa el *experimentum crutis* de la afirmación. Confirmación de la afirmación. La suposición es terrible a tal grado que vuelve banal y falsa cualquier otro tipo de afirmación. Vomitivo contra Dios y el mundo, contra el sentido y la coherencia referencial. Vomitivo contra el cristianismo y el budismo al mismo tiempo.

Si el eterno retorno es posible, entonces la divinidad de Dios es menor a la divinidad del eterno retorno, por el que cada cosa cobra el carácter de la eternidad, por el que cada hombre podría trasmutarse en superhombre. El pensamiento del retorno se convertiría en el inmenso peso que elevaría al hombre por encima del hombre. El eterno retorno significaría una prueba de amor (a lo) eterno.

Lo mismo se impone enfáticamente, dirigido a la vida-devenir y al sujeto-lector. *Prueba de amor a uno mismo* que se opone a primera vista a la doctrina de las transformaciones: la invitación de Zaratustra (1883–1885) al devenir león del camello, al devenir niño del león.

La posibilidad del eterno retorno es así una apuesta por lo *peor*, pues es lo peor de la existencia lo que necesita ser afirmado para afirmar la eternidad en todos sus extremos. Es *peor* ser uno mismo que poder ser otro en *otra* vida, pescado, albahaca o monaguillo. La hipótesis evade así la doctrina de las transmigraciones, y la posibilidad de ir depurando la rueda de las identidades; como prueba, es *la más alta*.

Como podemos ver hay dos partes involucradas en la doctrina: un modo de vida y pensamiento afines o discordes con ella y que en el experimento son diferenciadas; hay además un elemento externo al pensamiento. La doctrina del eterno retorno es, en opinión de Gilles Deleuze, al mismo tiempo la exposición de un pensamiento selectivo —que regurgita a las modulaciones remisas a la vida—, pero además un ser selectivo, un juicio (¿opinión?) del devenir sobre las fuerzas reactivas. «Y el eterno retorno no es sólo un pensamiento selectivo, sino también el Ser selectivo. Únicamente regresa la afirmación, únicamente la alegría retorna. Todo lo que puede ser negado, todo lo que es

negación, es expulsado por el movimiento mismo del eterno retorno. Nos tememos que las combinaciones del nihilismo y de la reacción no regresan eternamente». ⁴⁶¹

Lo raro es que el eterno retorno era valorado por Nietzsche como algo más que una suposición, pues consideró durante mucho tiempo la posibilidad de formularlo científicamente, así comunicó a sus amigos la intención de pasar una década o algo así estudiando ciencias naturales en Viena o París, para hacerse con los medios de la explicación, de una explicación al mismo tiempo de la doctrina y de su cordura.

§39. *De la superstición y la encrucijada*

En una carta enviada a Peter Gast, un Nietzsche cuarentón y dolido de amores se refiere con estas palabras a su querida Lou Salomé: «Un día vi a un pájaro pasar volando; y yo, supersticioso como todas las personas solitarias que se encuentran en la bifurcación de un camino, creí ver un águila. Ahora, todo el mundo se esfuerza por demostrarme que me confundo». ⁴⁶² Zarathustra también es supersticioso y cuando se encuentra ante la encrucijada del *instante* como lugar en el que se entrecruza la doble infinitud del tiempo; es decir, en el pórtico del pensamiento del eterno retorno, le acometen sus dobles reactivos, las tentaciones de la negación; aúlla un perro que ya había aullado en un pasado remoto —los perros son animales supersticiosos, porque creen en fantasmas, nos recuerda la voz lírica del Zarathustra— y le acomete un enano, como al propio Friedrich le acometían, en su círculo personal, las voces del resentimiento. Así, la carta alude al agobio que le causan las comunicaciones de Elizabeth Nietzsche, sobre el comportamiento inapropiado de la joven Lou en Bayreuth.

Quizá valga más la pena detenerse en unas palabras de la ya aludida Lou Salomé en su libro sobre Nietzsche. Ahí nos pone al tanto de las ambiguas reacciones que tiene el filósofo respecto del eterno retorno y sus consecuencias; tanto así que siente la necesidad de estudiar ciencias naturales —la física y constitución del átomo— en la Universidad de Viena o en la Facultad de Ciencias de París durante un periodo de diez

⁴⁶¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche*. Madrid: Arena, 2000, p. 48.

⁴⁶² Un fragmento de la carta, así como el relato de la tortuosa relación de Nietzsche con Lou Salomé es recogida por Werner Ross, *op. cit.*, p. 658.

años, con el objeto de demostrar la irrefutabilidad de su teoría. «Nunca podré olvidar los instantes en que me reveló por primera vez, como un secreto cuya verificación y confirmación le procuraba un horror indecible: sólo se refería a ello en voz baja y con los signos manifiestos del terror más profundo. Y a la vida, en verdad, le afligían sufrimientos tan crueles, que la certidumbre del eterno retorno debía ser para él algo muy atroz»⁴⁶³. Pronto se percata que en la teoría del átomo no encontraría ninguna cientificidad del concepto del eterno retorno, pero nunca deja de considerar la irrefutabilidad filosófica de la idea. Nietzsche daba noticia de su descubrimiento a la manera que un personaje mitológico comunica una fórmula mágica al oído, o en el tono de voz con que se debe mencionar al diablo para que no se dé por aludido. Un pensamiento profético, que Nietzsche consideraba suficiente como para trastornar definitivamente las más sólidas convicciones de la metafísica occidental.

§40. *El instante*

El eterno retorno como tiempo sin hora remite al instante, a ese hoy eterno que intuye Nietzsche. El instante se revela también a Zaratustra como *locus* de la revelación del eterno retorno: la eternidad del presente, la permanencia de lo que sucede en fuga. La revelación del eterno retorno es la de un presente oceánico: pero un presente que se corresponde con el lapso más diminuto y más detenido: el vistazo. El instante como *Augenblick*. Instante en el que se contempla *de golpe* el torbellino de la eternidad. *Aleph* de los tiempos.

El tiempo del eterno retorno es el del instante en el que los tiempo confluyen: *aevum* sin Dios. El instante señala la eternidad que impregna a cada uno de los tiempos. Pero el instante no es el tiempo ciego, el devenir, sino su visión, el *ojo solar* que afirma creativamente sus nocturnas aguas. El instante es el momento del *reconocimiento*⁴⁶⁴ — en el término reverbera el platonismo— del eterno retorno. Se trata del instante como ese *topos* del tiempo al que ya no se puede aplicar la *medida del movimiento* que define Aristóteles, tiempo sin aritmética, arritmia del número, cadencia de la eternidad. Hay que tener cuidado también con la eternidad del eterno retorno, no se habla de la misma

⁴⁶³ Andreas-Salomé, Lou, *Nietzsche*. México: Juan Pablos, 2000, p. 140.

⁴⁶⁴ Cacciari emplea el término en su *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política*, p. 128.

eternidad del cristianismo o del platonismo. Se trata de una eternidad inmanente; si el tiempo es la «imagen móvil de la eternidad», la eternidad nietzscheana debe comprenderse en sintonía con la heterogeneidad conceptual, es decir, una eternidad sin imagen, tiempo sin aritmética, inconmensurable. Movilidad sin imagen: movilidad no homologable, sin parámetro, sin modelo. Opina Cacciari:

Es un instante inmenso, no el presente apretado entre pasado y futuro, que se precipita en el pasado y en el futuro, sino el *Augenblick* auténtico: el *golpe de vista* donde tiene lugar la *intuición* —instante de la intuición, sustraído a la dispersión, en el cual el *problema* te aferra y tú lo *decides* como Alejandro su nudo. El eterno retorno como eterno repetirse es Okeanos, el río del tiempo como duración, fluido omnienvolvente y nocturno. Pero el sol triunfa sobre Okeanos, Sol invictus: su ojo quiebra el indiferenciado del continuum, renueva incesantemente el cosmos. Es también Heh, dios egipcio del tiempo ilimitado; el Zurvân akarana persa que se opone al tiempo de la muerte, del transcurrir y decaer, Zurvan dareghochavadhata.⁴⁶⁵

El eterno retorno no es entonces una percepción objetiva, pero tampoco puramente subjetiva, si es una intuición está ligada al abismo, al pensamiento más abismal (*abgründlicher Gedanke*), por lo tanto es un abismo avistado, la visión de lo desfondado que todavía no puede estar sola. No es objetiva, y sin embargo, dice Nietzsche, es «la más científica de todas las hipótesis»⁴⁶⁶; pero, apoyándonos en A. Nehamas, se trata de un pensamiento «científico», en el sentido de que es refractario a cualquier intento de proyección de sentido metafísico sobre el mundo.⁴⁶⁷ El instante—visión hace emerger un sí o un no. Un problema que se atraganta al *pensador*; que hace emerger un valor de apetencia o asco o una mezcla, un elixir ambivalente, un experimento crucial. En el eterno retorno se ofrece al pensamiento un *presente infinito*: el instante—como quiere Cacciari. Un presente que fagocita a los tiempos, no el otro presente cronológico que es devorado constantemente por el *orden* del tiempo, no es el Cronos que devora a sus hijos. En el instante todo el pasado y todo el futuro se humedecen en las aguas de un presente turbulento. Un instante observado, observable, con un ojo divino que haya en

⁴⁶⁵ Ídem, pp. 128–129.

⁴⁶⁶ 10 de junio de 1887, 7 [67]; FPER, p. 84.

⁴⁶⁷ Nehamas, Alexander, *Nietzsche. La vida como literatura*. Madrid: Turner/ FCE, 2002, p. 177. «Es la demostración de que el eterno retorno es “científico” no porque sea objetivo o por su correspondencia con los hechos, nociones que Nietzsche, en cualquier caso, considera incoherentes, sino en el sentido de que es estrictamente no teleológico».

el mundo lo sagrado como lo mundano mismo. Es el presente en el que el orden del tiempo se transmuta en necesidad desfondada y no sólo necesidad desfondada, sino afirmación jubilosa de su contingencia *trascendente*. El devenir no responde ya a un orden, ya no es más tiempo —entendido como *medida, número del movimiento*— sino contemplación del torbellino de la eternidad. Un presente oceánico: infinito, *nunc aeternum*⁴⁶⁸.

El encuentro con el pensamiento de lo eterno es dramatizado en el *Zarathustra* también como encuentro con instante: con su figura inmensa, quizá terrorífica: con su pasaje sublime.

§41. *La visión del más solitario*

En el conocido pasaje *De la visión y del enigma* de su *Zarathustra*, Nietzsche condensa otra vez su saber sobre el eterno retorno. En él podemos ver cómo se connotan tanto una base material, en la que entra en un juego problemático la coexistencia en un mismo universo de lo infinito limitado: la eternidad del tiempo en la que se ha de repetir, necesariamente número limitado de lo posible. Así como una atmósfera marcadamente éticas: la problemática del ciclo como rector del comportamiento del hombre que se sobrepone a sus fuerzas reactivas. El tema del enigma es desde luego moral, en tanto pone a prueba el hacer del hombre ante las imágenes —de lo activo y de lo reactivo— afines a la escena.

Zarathustra comparte su pensamiento *más profundo* —aquel del eterno retorno— con unos marineros, sus almas gemelas, a quienes considera *amigos del enigma*, y la adivinación, el saber del relámpago, antes que de las viejas artes de la deducción. Luego de relatar un demorado elogio de sus acompañantes comparte su visión, enigmática aun a los ojos del más solitario de los hombres. Zarathustra remonta una pendiente llena de dificultades; lo acompaña un enano, espíritu de pesadez que lleva sobre los hombros y que le insufla los peores pensamientos. Su demonio. Su enemigo mortal. Le vierte en el

⁴⁶⁸ Cacciari, *op. cit.*, p. 129: «La repentinidad del instante, de su *gesto*, quebrando el *continuum* de Okeanos, de Kronos, determina un presente auténtico, y a saber: un presente que se dilata hasta presente infinito Zurvân akarana. El instante no se reduce a vacía forma de decisiones contingentes, sino que es epifanía del ojo divino sobre las cosas del mundo —redención de continuum del transcurrir—morir, afirmación de la divinidad que no decae del ente. En el instante se abre de par en par el ojo que puede amar esta Eternidad. El instante es, para Nietzsche, el pensamiento abisal de la posible superación del nihilismo».

cerebro pensamientos de plomo. Deja ver Zarathustra que los arduos trabajos que impone la montaña no se comparan con los que ofrece su ingrato acompañante; el hombrecillo que se le trepa al hombro también cuando se ocupa de las más altas tareas. La enfermedad de Zarathustra es su despertar, como el despertar de Buda. Zarathustra a despertado a la más cruda visión de lo real. Su enfermedad es su lucidez, todavía incompleta, en la que se revela el eterno retorno:

Yo subía, subía, soñaba, pensaba, —mas todo me oprimía. Me asemejaba a un enfermo al que su terrible tormento le deja rendido, y a quien un sueño más terrible todavía vuelve a despertarle cuando acaba de dormirse.⁴⁶⁹

Pero el sueño más terrible que despierta a Zarathustra es el del significado del dolor, al que puede oponer su valor o aliento (*Muth*). Valor que se define por la capacidad de matar: aliento de vida que mata aquello que mata lo vivo. Hay en el hombre la potencia más elevada del valor, pero también en él está la potencia más radical del dolor. Porque el dolor del hombre es el más profundo (*der tiefste Schmerz*), por que «cuanto el hombre hunde su mirada en la vida (*Leben*), otro tanto la hunde en el sufrimiento (*Leiden*)»⁴⁷⁰, porque Zarathustra debe encontrar con su ánimo una profundidad aún mayor. Su ánimo debe matar la muerte con el una vez más de la vida, es decir, con su eterna renovación, renovación que triunfa eternamente sobre la muerte.

Pero el valor es el mejor matador, el valor que *ataca*: éste mata la muerte misma, pues dice: «¡Era esto la vida? ¡Bien! ¡Otra vez!».

Esta secuencia detalla las condiciones bajo las cuales viene a Zarathustra el pensamiento del eterno retorno; en medio de las más graves reflexiones sobre el dolor humano, en forma de una herida metafísica: la futilidad de la existencia; las imágenes de lo efímero que sobrevienen a una criatura efímera entre otras; pero distinguida de entre ellas como *la más animosa*, una capacidad propia del hombre para sobrellevar un peso que no llevan sobre de sí los animales. Siendo de naturaleza finita, como el hombre, carecen de la facultad de distraerse en las profundidades del dolor, carecen de abismos, en un sentido semejante al que se refiere Bataille en su *Teoría de la religión*; están en el continuo del mundo, *como agua en el agua*, sin intimidad.⁴⁷¹ Según Schopenhauer son

⁴⁶⁹ Nietzsche, *Así habló Zarathustra*. México: Alianza, 1989, p. 229. Colijo con la edición de Deutscher Taschenbuch Verlag (Munich, 1999).

⁴⁷⁰ Ídem, p. 225.

⁴⁷¹ Bataille, Georges, *Teoría de la Religión*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 27-29.

idénticos con la especie, idénticos con la Idea, gozan de la eternidad de la no—muerte, no heridos por la noción de la propia muerte, por la certeza del dolor.

El hombre, en tanto separado, es la criatura afectada por la herida. Pero el enano es ese hombrecillo que acompaña al hombre como la carga de lo pequeño, la gravidez de quien esta sólo a la altura de la herida, pero no más allá: el pesimista, como la mala compañía del desconsuelo. Si el hombrecillo es la imagen de las fuerzas que pugnan por desactivar a las fuerzas activas, el *valor* antropomorfiza la voluntad de poder, en tanto ataca sin resentimiento, aniquila pero no ejerce venganza. El ánimo acalla los malos consejos del Enano —lo «asesina»— en tanto impide que el hombre se pierda en el pozo de lo fuerza que niega la ontologización del devenir en tanto eterno retorno.

§42. *El portón de lo eterno*

La argumentación del infinito de tiempo—la eternidad— y la finitud de lo posible —restringido a la voluntad de poder— retorna en el pasaje «De la visión y del enigma» del *Zaratustra*. Ahora es planteada con la imagen del portón [*Thorweg*] de doble cara, en el que se encuentran los caminos eternos del pasado y del futuro. El nombre del portón es «Instante» [*Augenblick*]: es decir, el vistazo, lo que sucede, diríamos, en un párpadeo. Considerada una eternidad pasada, asegura Zaratustra, «Cada una de las cosas que pueden correr, ¿no tendría que haber recorrido ya alguna vez esta calle? Cada una de las cosas que pueden ocurrir, ¿no tendría que haber ocurrido, haber sido hecha, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?». ⁴⁷² Todo lo que ha sucedido ha sucedido ya, pero sólo frente al instante: es decir, todo ha ocurrido ya en la eternidad presente de lo fugaz, del instante: toda la eternidad sucede en un parpadeo.

Así que por un lado todo lo que es ya ha sido, pero también debemos pensar que todo lo sido es lo que puede ser. Solamente aquello que ha dejado de pasar es lo que puede volver a pasar: nada hay en la eternidad que no haya devenido otra cosa. Y ese devenir otra cosa y otra cosa y otra cosa, es también, como en la exposición de la doctrina de la voluntad de poder, una cadena, una serie: no la cadena causal de la ley y del *telos*, sino la cadena de un círculo inocente: «Y no están todas las cosas anudadas con fuerza, de

⁴⁷² Nietzsche, *Zaratustra*, p. 226.

modo que este instante arrastra tras sí *todas* las cosas venideras? ¿*Por tanto* — — — incluso a sí mismo?»⁴⁷³

Todo lo que es en el instante es lo que ya ha pasado y lo que pasará infinitamente; un doble sentido se expresa en la imagen de las dos calles y el portón: primero, que todo lo ha pasado por el portón —y sólo eso— se repite por toda la eternidad: precisamente por ello tenemos el segundo sentido, que ya no es el de lo sublime matemático sino el de lo sublime dinámico todo lo que sucede tiene la fuerza de la eternidad y, en el extremo, la potencia mayor —la expresión máxima de la voluntad de poder— de la eternidad es la de lo pasajero. En otras palabras: sólo lo pasajero es eterno, porque sólo puede suceder lo que sucede eternamente.

*

Habitado a la vez por lo pasado y por lo futuro, el instante es, al mismo tiempo, lo que pasa y lo que no deja de devenir, lo inagotable. El instante, el pórtico al que se enfrenta Zarathustra es la encrucijada donde todo adviene en tanto repetido, a la vez como repetido y a la vez como nuevo. Novedad del pasar y repetición del futuro. El eterno retorno del devenir es igual a decir el eterno retorno del desequilibrio la conservación de la fuerza en tanto correlación de fuerzas desiguales.

Tenemos entonces que el punto de vista de la eternidad —el de la voluntad de poder, el deseo— impone una visión donde los extremos se juntan. Extremos que deben juntarse según la divisa nietzscheana que reclama la reunión del ser y el devenir: reunión que no consisten en el dominio del ser, en la penetración viril de lo eterno en lo pasajero. La reunión es un reconocimiento, una epifanía del instante: aquella en que se revela el peso de la eternidad en todo lo que pasa, en todo lo que deviene. No quiere decir esto que se revele una sustancia eterna que posee cada cosa fugaz: sino que en la fugacidad, sólo en ella, alcanza su plenitud el ser: sólo lo fugaz es eterno.

El eterno retorno revela otra vez que el oxímoron es su «estructura», tenemos que la consistencia de la eternidad es poética, que poético es el pensamiento del eterno retorno.

§43. *Oxímoron y metempsychosis*

⁴⁷³ *Ibidem.*

Si el oxímoron rige la retórica del retorno, si todas las cosas regresan, deberían regresar en cierto modo como otras, renovadas, y no como gastadas por el uso. Si algo retorna lo hace en la apoteosis de la eternidad, lo hace en el estado naciente de la eternidad. Si regresamos, deberíamos preguntar a Nietzsche, ¿no regresamos de alguna manera como *otros*? ¿No regresamos, según aquel planteamiento de Schopenhauer, en tanto lo que somos en el fondo, es decir, en tanto voluntad —en este caso, de poder? Zaratustra parece afirmar lo contrario, mientras reprende a su enano: «y yo y tú, cuchicheando ambos junto a este portón, cuchicheando de cosas eternas —no tenemos todos nosotros que haber existido ya? — y venir de nuevo y correr por aquella otra calle, hacia delante, delante de nosotros, por esa larga, horrenda [*sahcaurigen*] Gasse — ¿no tenemos que retornar eternamente?»⁴⁷⁴

La horrenda calle: es la horrenda necesidad de la existencia eterna, de la «reencarnación» según el sentido budista de la eternidad del dolor, de la eternidad de las deudas. No es este el sentido, el sentido del dolor eterno es el que trata de superar la lucidez de Zaratustra: el triunfo antibudista y anticristiano sobre el dolor. La rueda de las reencarnaciones de un alma eterna no es la ese círculo inconcebible del eterno retorno. En primer lugar porque no hay en el circuito del retorno lugar para lo trasmundano, para el espacio de reposo de la voluntad donde un principio diferente, el metafísico, el de las almas independientes del cuerpo, repose, se mantenga en una espiritual sala de espera. No hay metempsicosis, sino palingenesia en el eterno retorno. Se trata de lo múltiple que habita el corazón de «lo mismo». Los múltiples nacimientos, el estar naciendo siempre de todas las cosas, el estar naciendo siempre del mundo.

§44. *Palingenesia sin metempsicosis*

Es bien sabido que la idea cíclica del tiempo se remonta a diversas mitologías, tanto orientales como occidentales. Está presente en las tradiciones hinduistas, bien conocidas por Schopenhauer, como en la mitología griega y sus derivaciones en el pensamiento sistemático, p. e. en la escuela pitagórica, que sostenía la creencia en la transmigración de las almas o *metempsicosis*, que implicaba una serie de ritos y prácticas purificadoras, es decir, trataban acabar con el ciclo vicioso de las transmigraciones como máximo logro de la sabiduría. Pero las consecuencias del eterno retorno tal y como es

⁴⁷⁴ Ídem, pp. 226–227.

desmadejada por la hermenéutica de la voluntad de poder como principio afirmador de la vida, provocan una superación del ideal ascético. La idea del retorno, en tanto vuelta perenne del devenir, es entonces el *experimentum crucis*⁴⁷⁵ del pensamiento intempestivo. En *De la utilidad y de los inconvenientes de los estadios históricos*, se hace una referencia explícita al tema de los Pitágoras y su concepción histórica según la cual «una misma constelación de cuerpos celestes traería consigo hasta en los detalles más insignificantes, los mismos acontecimientos sobre la tierra», aunque esto sólo sería posible —precisa Nietzsche— si la astronomía se volviese astrología.

No se trata de la espiral ascendente de las almas hacia la iluminación y el Nirvana. Se trata del hermético círculo «de lo mismo». En tanto el eterno retorno significa la vuelta no a otra vida por la transmigración de las almas, sino la vuelta a esta vida.⁴⁷⁶ «Esta vida» indica no el retorno de un yo, sino la producción eterna de individuos y en ella de la repetición de las mismas circunstancias, de las mismas cadenas de series, siguiendo la geometría fractal, y la producción incluso de la peor de las posibilidades, la horrenda posibilidad que debe venir al caso en la horrenda calle de la eternidad: el yo que vive siempre la misma vida.

*

Hay que pensar esa tortuosa variedad del infierno para probar no la existencia de un yo eterno, sino para probar la afinidad con la vida, con la sustancia misma de todas las cosas. Hay que pensar esa posibilidad para gritar *otra vez* el sí a la vida.

§45. *Morder la cabeza del círculo*

⁴⁷⁵ Vid. Trías, Eugenio, «El “experimentum crucis” de la filosofía de Nietzsche», prólogo al libro de Juan Luis Vermal, *La crítica de la filosofía de Nietzsche*. Barcelona: Anthropos, 1987, pp. 7–21.

¹⁶⁹ Cfr. con la obra citada de L. Salomé, en la que además hace hincapié en lo que ella considera que el concepto de eterno retorno en tanto *extrapolación del pesimismo* «se aplica a la vida personal de cada individuo y se dirige menos a su pensamiento abstracto, que a su voluntad creadora. Instalarse mediante la imaginación ante el conjunto de la vida como un todo desprovisto de significación y regida por el azar» p. 144.

El círculo no dice nada por sí mismo, si no es que el único sentido de la existencia es ser existencia; si no es que la significación no es más que intensidad⁴⁷⁷.

El círculo de la existencia, lo que encierra la existencia es la fugacidad. El círculo de la existencia es el del combate eterno de fuerzas que se sintetizan en la expresión «voluntad de poder». Pero Nietzsche no deja de pensar en el desdoblamiento de ese círculo en el anillo de la eternidad, que luego deviene serpiente, serpiente que aún debe ser descabezada para que el símbolo se mantenga en los confines del devenir.

A Zaratustra le enfada la significación «a la ligera» del círculo —significación postulada por su enano— el círculo de Zaratustra está lleno de meandros y oscuras significaciones. No es el círculo claro y distinto de la geometría, sino la figura enigmática de la existencia: círculo de círculos, figura de figuras, en la que todo pasa a ser otra cosa.

La serpiente, esa figura del círculo eterno o de la eternidad cíclica⁴⁷⁸—de la eternidad oriental— debe aún ser aniquilada en el avance hacia la comprensión del círculo del eterno retorno. Debe ser arrancada la cabeza de la serpiente, debe ser eliminado su principio. En medio de la oscura noche, apenas iluminado por un claro de luna, Zaratustra encuentra un pastor ahogándose, atragantado por una negra serpiente.

Y, en verdad, lo que vi no lo había visto nunca. Vi un joven pastor retorciéndose, ahogándose, convulso, con el rostro descompuesto, de cuya boca colgaba una pesada serpiente [*Schlange*] negra.⁴⁷⁹

En esta última parte del fragmento *De la visión y el enigma* es expuesta la vertiente ética del eterno retorno, en tanto se manifiesta como círculo vicioso, serpiente que asfixia al hombre, que lo inmoviliza, encrucijada de la muerte del hombre y presagio del superhombre. La visión de que la repetición de los actos del hombre puestos en la perspectiva de la repetición infinita, inmoviliza al hombre; la visión que sería la muerte del hombre ascético de la *metempsychosis*, la visión de la consiguiente negación de la vida. La visión que significa vencer el asco a la vida:

⁴⁷⁷ Klossowski, P. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Caronte, 1995, p. 100.

⁴⁷⁸ A propósito de la serpiente que se atraganta al pastor, podemos encontrar en los fragmentos póstumos el símbolo referido a la eternidad: otoño de 1881 [196]: «Die Sonne der Erkenntnis steht wieder einmal im Mittag: und geringelt liegt die Schlange der Ewigkeit in ihrem Lichte - - es ist eure Zeit, ihr Mittagsbrüder!».

⁴⁷⁹ Nietzsche, *Zaratustra*, p. 227.

¿Había visto yo alguna vez tanto asco [*Ekel*] y tanto livido espanto [*Graunen*] en *un solo* rostro? Sin duda se había dormido. Y entonces la serpiente se deslizó en su garganta y se aferraba a ella mordiendo.⁴⁸⁰

Este es el punto en el que el pensamiento del eterno retorno muestra su límite de gravedad. No aparece como alivio ante el problema del tiempo, no es el vencimiento del tiempo y la eternidad del yo. Se trata de la imposibilidad de suprimir el terror de existir. Terror que debe ser vencido sin eliminar el peso de la existencia, peso que debe elevar al hombre. Zaratustra debe actuar entonces como Buda, como el despierto, como el que despierta al hombre que aún duerme, que aún se ahoga con el círculo. Zaratustra *despierta* al pastor con un grito, con una indicación que permita vencer el asco y el terror, que permita transmutarlos en jovialidad.

Mi mano tiró de la serpiente, tiró y tiró: ¡en vano! No conseguí arrancarla de allí. Entonces se me escapó un grito. «¡Muerde! ¡Muerde!

¡Arráncale la cabeza! ¡Muerde! (...)

—Pero el pastor mordió, tal como se lo aconsejó mi grito; ¡dijo un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente —y se puso en pie de un salto.—

Ya no pastor, ya no hombre, —un transfigurado [*Verwandelter*], iluminado que *reía*! ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él río!⁴⁸¹

Zaratustra no puede por el mismo *despertar* al hombre del sueño del asco y el terror. Zaratustra puede aconsejar, pero el hombre debe morder la cabeza de la serpiente, la cabeza del círculo, la figura nauseabunda de la eternidad.

El último párrafo de la cita pudiera entrañar un error de composición. ¿Si todo retorna, pensaría el lector, entonces cómo nunca ha sido antes, en el corredor de la eternidad, la risa de un hombre como la de ese pastor? Porque esa risa, ese regocijo frente a la eternidad de la vida no corresponde a un hombre ninguno, sino a uno transfigurado. Nunca un hombre podrá, ha podido reír así, porque el que ha mordido la cabeza de la serpiente no es un hombre. Sólo el superhombre puede reír así, sólo el

⁴⁸⁰ Ídem, p. 227.

⁴⁸¹ Íd., p. 228.

transfigurado. Dice Zaratustra: «Oh, hermanos míos, oí una risa que no era risa de hombre».⁴⁸²

§46. *Lectura trágica del círculo*

En este momento el eterno retorno muestra sus extremos, en tanto es el sitio de los extremos, donde se encuentran las cabezas de las serpientes mellizas: el devenir ambiguo. En el plano de tiempo, el eterno retorno carece de principio y de fin, como ya vimos; pero en el plano ético, en tanto *pensamiento* del eterno retorno ofrece las interpretaciones extremas del nihilismo y la del *amor fati* como lectura trágica del círculo.

Tal lectura trágica puede ser analizada en el sentido de los dos momentos como aceptación radical del azar, como pura voluntad, deseo, del azar. Pero también hacia atrás, sobrepasando los límites de la voluntad de poder,⁴⁸³ afirmando no únicamente la nueva tirada sino todas las tiradas anteriores; vencer el resentimiento y el prejuicio que evalúa la suerte como buena o mala. La hermenéutica del *amor fati*, del querer todo de una vez, interpreta la simultaneidad del pasado con el futuro. En el ciclo del eterno retorno ya todo ha ocurrido; ya todo lo que ha devenido está dispuesto a volver: el doble anillo del devenir.

La eternidad del devenir es la crítica del principio, de Dios, y con él, del resentimiento. El pensamiento que se desprende de la voluntad de poder es la crítica del pensamiento que encuentra su poder en la desactivación de la fuerza, y en este sentido, en la negación del devenir, es decir, en la negación del mundo. Crítica del principio, nos señala Deleuze, que se desdobra en crítica del resentimiento y de la culpa. Sin causa no hay culpa, sin culpa no hay mala conciencia. Sin un principio, el ser se vuelca en el devenir «... por ser infinito el tiempo pasado, el devenir habría alcanzado su estado

⁴⁸² Íd., p. 228.

⁴⁸³ Sobre el pasado como límite de la voluntad de poder y su sobrepasamiento, he consultado el texto de Fernando Savater, *Idea de Nietzsche*; p. 112: «“Pues la voluntad no puede querer hacia atrás y esa es su más solitaria pena”. Pero ¿y si *pudiese querer hacia atrás*? ¿Y si el adelante y atrás del tiempo no fuera sino una ilusión que el querer de la voluntad se encargará de hacer desaparecer? ¿Y si lo tuviésemos todo todavía por delante, si todo estuviese pendiente de nuestra aprobación, de nuestra afirmación creadora de artistas, y al mismo tiempo ya todo hubiese ocurrido, no menos el futuro que el pasado?»

final, si lo tuviera. Y en efecto, decir que el devenir habría alcanzado su estado final si lo tuviera, es lo mismo que decir que no habría salido de su estado inicial si lo tuviera. (...) El que el instante actual no sea un instante que pasa, nos *obliga* a pensar el devenir, pero a pensarlo precisamente como lo que no ha podido empezar y lo que no puede acabar de devenir».⁴⁸⁴ El principio del devenir no ha tenido lugar en tanto no ha venido a ser algo a partir de un corte del ser al devenir o un complejo dialéctico del ser y la nada. La interpretación deleuziana clarifica el discurso nietzscheano en tanto depura al devenir de su carga dialéctico-metafísica, en tanto separa al devenir del prejuicio que lo considera como *hybris*, culpa, castigo.

Pensamiento entonces, el de la voluntad, que no debería remitir a un absurdo sino a una fatalidad asumida —la intemperie sobre la que el pensamiento no puede obrar para modificarla en su raíz. La doctrina de la voluntad de poder debería transmutar la noción de causa final en la de azar infinito. Azar que designa la modulación del devenir sin causa y sin Dios.

El pensamiento del azar no puede entonces constituirse en perspectiva de ganancia, sino de dilapidación. La perspectiva de la ganancia constituiría una apuesta tramposa — aspecto reactivo del azar como posibilidad, como confianza en la estadística—, la probabilidad no afirma el azar sino un fragmento, un fragmento que se quiere negando todos los demás. El devenir del eterno retorno como *tirada de dados* afirma todo el azar de un sólo golpe, no es una apuesta a lo probable, sino a lo fatal y necesario. El pensamiento del eterno retorno *desenemista* —nos dice Deleuze— al tirador con el segundo momento de la tirada de dados como cifra fatal, e.d., como destino. El azar como necesidad y no como probabilidad. *Afirmando aun lo más bajo*. En la tirada se juega todo el azar de una vez.⁴⁸⁵ Desenemistar: reconciliarse radicalmente con la vida: paso que solamente se puede dar afirmando aún lo más refractario al deseo individual, aún lo más terrible, lo más amenazador: la repetición eterna e idéntica de la propia existencia.

El pensamiento del eterno retorno es amistad con la vida: paso que incluso tiene que dar Zaratustra, que debe aún poder gritar después de ese grito contra la náusea—el

⁴⁸⁴ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*; p. 71.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

«¡muérdele la cabeza!» que dirige al pastor— un nuevo clamor, un canto de amor a la eternidad: «¡Pues yo te amo, eternidad!»

*

La amistad con la vida implica entonces una cláusula para ese dolor que dice «pasa»; una superación de la antigua necesidad de evadir el sufrimiento. Los aspectos terribles forman parte de una vida saludable, elevada a la plenitud eterna. Lo terrible es parte de la potencia; la doctrina consiste en una transvaloración que vuelve deseable los aspectos más incómodos de la existencia. Paso de la resignación al deseo, del pesimismo a la jovialidad, de la debilidad al poder: «Concebir los aspectos de la existencia *negados* hasta el presente, no solamente en tanto que necesarios, sino también en tanto que dignos de ser deseables (...) figuras de la existencia en las que la voluntad se manifiesta más luminosamente».⁴⁸⁶ La verdadera afirmación de la vida, su vocación por la eternidad, se prueba precisamente aquí, en lo terrible, tal es la «nueva vía hacia el sí»⁴⁸⁷ que señala Nietzsche.

§47. *Dionisos—Zaratustra: El amor fati como irrigación de los tiempos*

El *amor fati* consistirá entonces en una renuncia a la medida, al concepto —es decir, una renuncia al resguardo— y en un abrazo de la eternidad sin gobierno. Llevar la sangre a los tiempos, llevar la voluntad hacia el pasado: irrigar a la necesidad con el querer libre. Un querer ya no sujeto al tiempo lineal, no sujeto a la cronología. Fuera de la lógica del tiempo cristiano, zambullida en la eternidad del instante, la voluntad. Este hundimiento en el instante eleva a la voluntad por encima de Dios, por encima de la ociosidad para la que todo ya ha sido, desde antes, pasada por el tamiz de un querer monocorde. Una sola cosa no puede Dios, y esa sola cosa denuncia su impotencia radical: la debilidad ante lo sido. Que las cosas hayan sido así, que se encuentren enclaustradas en un pasado irreparable, es una cláusula que se erige como un obstáculo

⁴⁸⁶ Noviembre 1887– marzo de 1888, 10 [3]; pp. 88–89.

⁴⁸⁷ Ídem.

de hierro aún para una potencia divina. Ni Dios habría podido revocar su deseo, arrepentirse de lo sido. Lo sido habría pasado por el deseo absoluto de un súper sujeto que no pude contradecirse sin arruinarse. El *amor fati* se vuelve en el trágico no sólo en una decisión sobre el presente–fragmento, sino sobre un presente eterno, una totalidad sin concepto: la eternidad. Contra el devenir reactivo, *el amor fati* es doblemente activo, podríamos decir: retroactivo. Un amor al destino que contiene lo destinado: a lo irreparable. ¿Puede intentarse algo así, una transvaloración de la melancolía en júbilo?

El Amor Fati no suena solamente como la heroica, extrema palabra que encadena a la inmanente Necesidad; el anhelo de eternidad de *Zarathustra* no concierne solamente al desencantado reconocimiento del orden inmutable de las cosas y del tiempo. Justamente las palabras de Agatón —«una sola cosa es imposible para Dios: hacer que aquel que fue no haya sido»— indican el obstáculo que el anhelo nietzscheano quiere derribar.⁴⁸⁸

Se trata de un abrazo a la necesidad ya no entendida como producto del absoluto ocioso, de un *fundamento*. La necesidad ha nacido de aquello que carece de fundamento, pero para lo que el fundamento no es una carencia: la fortuna, la tirada de dados sobre la mesa de la eternidad. La fortuna no es un negro sucedáneo del fundamento, sino aquello que ya no puede concebirse como lo causado, lo producido desde fuera.

Sin embargo todavía parece existir un problema en esa corrección del deseo, en esa homologación con la voluntad de poder, es decir con la eternidad bajo el ojo de Dionisos. El amor fati dice: hay que querer absolutamente al mundo, hay que querer absolutamente el devenir. ¿No debería querer también el transfigurado su (antigua) náusea, no debería amar su abolida melancolía? Para el transfigurado, ese que ha escupido la cabeza del círculo del retorno, el mundo es contemplado como una eterna, necesariamente eterna, tirada de dados. La necesidad es transvalorada en el gracioso fruto del juego, del azar. El azar corona lo innecesario con la aureola de la necesidad. Necesidad que es amada sin fundamento; sin piso, pero al nivel mismo de la tierra. La necesidad debería ser evaluada entonces como el signo de renovación constante del mundo, como su voluntad de poder. *La necesidad es la repetición eterna del azar*, el círculo del juego, el querer incansable, lo que Nietzsche quiere que sea el núcleo de la vida, la voluntad de poder. «La celeste necesidad del mundo es del resultado ocasional

⁴⁸⁸ Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 121.

de divinas tiradas de dados. El mundo es en verdad la totalidad de los azares, es aquello que el Azar es. Pero estas divinas tiradas se repiten incansablemente y eternamente *renuevan* el mundo. La Necesidad tiene el rostro de este repetirse de los azares, el anhelo, el Amor por esta Necesidad exaltan el Amor del ojo despejado que observa el oro de la vida. El anhelo nupcial del retorno está hecho por este oro.»⁴⁸⁹ Necesidad en cuyo tórax palpita la contingencia, en cuyo tórax palpita la necesidad, en cuyo tórax...

Según la teología medieval Dios contiene dos potencias, la *absoluta*, en la que radica el basamento de su poder y otra, la *potentia ordinata* de acuerdo con la que el poder se identifica con la voluntad, ese poder sólo lo que quiere, y que testifica la impotencia de Dios, el no poder hacer aquello separado de su querer.⁴⁹⁰ Dios puede sólo aquello que quiere, pero el querer de Nietzsche pretende corregir el pasado por medio de la divisa del Amor Fati: «así fue, así lo quise»: quise incluso no querer, deslindarme del amor al mundo. El querer del amor fati se reconcilia con la *Wille* —ese querer ciego que ya Schopenhauer detalló— pero este querer no levanta un velo melancólico sobre la separación entre el deseo humano y el deseo de la voluntad. Ese amor requiere la disipación del egoísmo, del deseo de un sujeto hipostasiado. La reconciliación no supone una disolución pura del sujeto, sino una posición al mismo tiempo leve y abismada. El sujeto se abisma y ama la desgarradura entre su querer y la voluntad de poder, se trata de una conciencia que, ahora sí, se supera —en el superhombre— pero no en un movimiento hacia el ser, sino hacia el devenir, hacia una aurática voluntad de poder, es decir, hacia la desgarradura. El doble movimiento se completa con la entrega al juego del mundo por medio del juego. Juego sin fundamento, sin regla, producción poética de reglas. En la necesidad del eterno retorno el valor del fundamento, de la ley, es desplazado por el de la tirada de dados. Sigue siendo necesidad, pero ahora producida desde y en el no fundamento, en lo desfondado⁴⁹¹. El pensamiento más abismal se torna

⁴⁸⁹ Ídem, p. 122.

⁴⁹⁰ Agamben, Giorgio, *Bartleby o de la contingencia*. En *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 112.

⁴⁹¹ Vid. Cacciari, *op. cit.* p. 122. «Necesidad es el eterno repetirse de la tirada de dados que crea las divinas combinaciones del mundo; el Amor Fati está dirigido también al “aroma” de la “más malvada de las cosas”. No hay azar, por más ínfimo que sea, que no participe en la milagrosa naturaleza. La facies antideterminista, anti-sustancialista, de la concepción nietzscheana de la vida no puede por eso ser separada de aquella que afirma en el “¡porque te amo, Eternidad!”. En este canto se comprende el oro que relumbra en el ojo nocturno de la vida: la cosa no transcurre solamente, no es apariencia mortal; sino un

en el juego a la orilla de aguas graciosas y abisales. Juego al borde de la eternidad. El juego no es productivista, no puede ser entendido como encaminado a un fin: no a la necesidad de producir más vida, sino al deseo de más cuyo resultado, pero no causa, es la eterna producción de vida; la producción es en sí misma un juego. Recordemos a Shiva danzando, vagando por el bosque copulando, masturbándose, produciendo más vida en medio del deseo. En Nietzsche se trata del amor postrado ante la eternidad, amor ambiguo, contradictorio como el devenir, pero amor que remite al abismo productivo, a la voluntad de poder —considerada ella misma como obrar artístico. El placer es el signo de la eternidad, más allá del dolor, vida que quiere más vida; el querer más, el placer, proyectado eternamente.⁴⁹²

La naturaleza tantálica del mundo descrito por Schopenhauer es —ahora sí, en este sentido— superada por el estilo del *amor fati* que ama aún la contradicción entre el deseo individual y la eternidad. Para ello el deseo debe pasar por la transfiguración que le hace contemplar las cosas desde el punto de ese instante oceánico, eterno. Un querer del tamaño imposible de la eternidad, una empresa que hace desfallecer a (nosotros) los débiles, expresada rapsódicamente en «Los siete sellos». El movimiento supera las figuras del devenir *consolándose* en el devenir de grado eterno. La mujer remisa deviene símbolo, abrazo a la cintura resplandeciente de la eternidad. Así los malos tragos de la vida son también el condimento de un placer de alcances infinitos.

Si yo mismo soy el grano de aquella sal redentora que hace que todas las cosas se mezclen bien en aquel jarro: —pues hay una sal que liga lo bueno con lo malvado; y hasta lo más malvado es digno de servir de condimento y de última efusión.

Oh, ¿cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos, —el anillo del retorno?

Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser esta mujer a quien yo amo: ¡pues yo te amo, oh eternidad!⁴⁹³

La eternidad está aquí abierta pero no dócil al deseo de sus amantes, en el siguiente fragmento adquiere las propiedades del océano, de un *Okeanos* pleno de

solar desaparecer resurgir, un ciclo que no desaparece, un eterno retorno; o bien, la cosa no es apariencia mortal, ni apariencia solamente, no referida a nada, *autónoma* en su ciclo, azar feliz.»

⁴⁹² Nietzsche, *Zarathustra*, «Segunda canción del baile»: «Más todo placer quiere eternidad, — ¡Once! — ¡Quiere profunda, profunda eternidad!».

⁴⁹³ Ídem, p. 316.

contradicciones, y con frecuencia recalcitrante —digamos mejor: indiferente— al deseo, pero una vez que se ha vencido el resentimiento contra el devenir, la oposición es recogida por un deseo y placer superiores. La vida es divinamente tantálica. Zaratustra ama también el divino retirarse de las manzanas, el alejamiento de la mujer, afirma amorosamente sus nupcias con la eternidad. Sin embargo un dejo de amargura, vencida por el grito de felicidad, aparece; Zaratustra no ha encontrado la mujer con la que quisiera tener hijos, quizás —sólo quizás— ninguna es lo suficientemente noble, aristócrata, *nunca encontré la mujer*. Claro, no existe esa mujer, nunca ha existido, nunca existirá *todavía*. El *amor fati* de Zaratustra no se contenta con aquello que la vida *ofrece*, quiere ese todo imposible de la vida, la eternidad. ¿Cómo entender este no encontrar? Esto que parece una queja, la mujer eternamente ausente que sólo es posible abrazar en el más grande de los abrazos. Una queja, «Le regret de Héraclite» que formula Borges en *El hacedor*: «Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach.»⁴⁹⁴

Encontramos entonces en Nietzsche una sublimación del placer frustrado, que es vencido por el amor a la eternidad, un amor que o puede ser frustrado porque implica una afirmación desgarradamente jubilosa de los extremos de la existencia expuestos en la «teoría» de la voluntad de poder. ¿Eufemismo de las imposibles nupcias con los elementos particulares? Exquisita fuga del desamor hacia el amor, aunque bajo el sacrificio, la mujer, los hijos que no vendrán. La eternidad parece aquí el rostro dulcificado de la vida, esa por la que Zaratustra ha sufrido con gusto: «Yo sufro, ¡mas qué no he sufrido con gusto por ti?»⁴⁹⁵ Si la eternidad es desposada en *Los siete sellos*, en momento propedéutico al instante nupcial (*La segunda canción de baile*) la vida es la amada, bendita, maligna, arrogante, maldita bruja. La voz lírica ha seguido bailando su mano escurridiza: «¿Dónde estás? ¡Dame la mano! ¡O un dedo tan solo!», el insulto se vuelve entonces también una furiosa declaración de amor a su naturaleza, digamos, oblicua:

—¡Oh esta maldita, ágil, flexible serpiente y bruja escurridiza! ¿A dónde has ido? ¡Mas en la cara siento, de tu mano, dos huellas y manchas rojas!

⁴⁹⁴ Borges, *Obra poética*, p. 169.

⁴⁹⁵ Nietzsche, *Zaratustra*, III, 1, p. 310.

¡Estoy en verdad cansado de ser siempre tu estúpido pastor! Tú bruja,
hasta ahora he cantado yo para ti, ahora debes— ¡gritar para mí!

Al compás de mi látigo debes bailar y gritar para mí! ¿Acaso he olvidado
el látigo?— ¡No!⁴⁹⁶

Reproche altisonante. La vida contesta y resuelve la cuestión del desprecio. También en medio del desprecio —habíamos dicho *indiferencia*— la vida ama a Zaratustra. Entonces Zaratustra conquista el amor de la vida con un secreto que pronuncia en la pequeña oreja de la vida, sin que nosotros escuchemos, sin que la vida lo pronuncie: «¿Tú sabes eso, oh Zaratustra? Eso no lo sabe nadie»⁴⁹⁷. Quizás estamos condenados a no saberlo, quizás ese es el secreto tenazmente guardado a los lectores inaptos, ineptos. Pero algo así como una revelación viene enseguida. El mundo es más profundo de lo que el día ha pensado, un pensamiento imposible a la luz del día. Pensamiento que surge a la luz de la noche. De esa conciencia que —según Jung— es el sueño más profundo, Zaratustra despierta. El tema es la profundidad, la del mundo, la del dolor, la del placer. El displacer es un momento profundo, pero perentorio, de la existencia —es *temporal*, pasajero—, el placer está fecundado por la eternidad. El dolor dice *pasa*, pero el placer quiere eternidad. No es el dolor, la desdicha —el ascetismo— lo que conduce a la eternidad, no es esta su inclinación. Las nupcias con la eternidad se celebran en medio del placer, un significado del placer que el día no puede pensar. Una eternidad que no separa con hoja de espada, al dolor del placer, no es un encuentro con el placer absoluto, sino con su anhelo de eternidad. No es la negación del dolor como fundamento de la existencia, tal y como lo quería Schopenhauer–Buda, sino la compañía también afirmada del placer. Es necesario un despertar del sueño de la razón que se separa del mundo con faros ultramundanos. Sabiduría nocturna, apegada a los ciclos de la vida, a su ambigua tonalidad.

§48. *El pensamiento selectivo*

El pensamiento del eterno retorno, pone en perspectiva las acciones del querer humano como una norma para la voluntad total y negadora del resentimiento. Se expresa como

⁴⁹⁶ Ídem, p. 310–311.

⁴⁹⁷ Ídem, p. 312.

una regla práctica de la voluntad, tan rigurosa como el imperativo kantiano. Lo que quieras, quiérela de tal manera que quieras también su eterno retorno, esto es, haz que tu querer se aproxime a los límites de lo eterno. Que tu deseo sea deseo de infinito retorno. «Mi doctrina afirma: Tu deber es vivir de tal suerte que te sea necesario *desear* vivir de nuevo — *en todo caso*, ¡volverás a vivir!».⁴⁹⁸ La regla es entonces también una transferencia de poder, activa la voluntad; hace a lo reactivo querer su propio aniquilamiento. Es el tú o yo del ánimo que hace a Zarathustra sobreponerse al enano. La dentellada en la cabeza de la negra serpiente. El querer aun del propio aniquilamiento. Insistamos pues en lo dicho por Deleuze: *es el pensamiento del eterno retorno quien selecciona*: la pregunta es si fuera del pensamiento hay una selección similar a la que efectuaría el pensamiento del hombre transfigurado en superhombre. El pastor que ríe con una risa que nunca ha sido de hombre.

*

* *

La transfiguración revela un movimiento contrario a la formalización: no hay una definición del transfigurado, no hay un plan para él que no sea el del juego, el de un arte fisiológico, vital: que puede hacer de sí un retorno es aquel que ha abandonado la forma de hombre, aquel que ha abandonado el modelo y produce gratuitamente, imitando — haciendo suya— la dirección ascendente de la vida.

Si la vida no tiene un principio, si el mundo no tiene molde, si es inocente, el pensamiento de la voluntad, el pensamiento del eterno retorno, la vivencia de la transfiguración reclama la muerte de la Idea del pensar, de la Idea del hombre, de la Idea en la que Schopenhauer veía el objeto del arte. Entendamos otra vez la divisa nietzscheana: pensar desde la vida es pensar ya desde el arte. La secuencia ascendente ciencia–arte–vida contiene la ciencia de que la vida es ya arte, de que el despliegue de todas las cosas «hace» como el arte —esa finalidad sin fin que quería Kant— de que

⁴⁹⁸ Otoño de 1881, 11 [163]; FPER, p. 28.

para uno mismo ser un retorno hay que hacerse uno mismo como el arte: producir reglas, producir juegos, producirse otro.

ETERNO RETORNO Y DEFUNCIÓN DE LA IDEA

§49. *Los tipos, el niño, el superhombre*

Hay una caracteriología en Nietzsche —los tipos del artista, el hombre religioso, el legislador, el amante, el filósofo. Pero estos *dramatis personae* no se corresponden con el mundo de las Ideas de Schopenhauer, mera *comedia dell'arte* en la que diferentes actores representan perpetuamente los mismo personajes. No sólo la obra, también la vida de Nietzsche convoca un ataque a la idea. ¿No hay incluso en la locura una inversión de la Idea? El mismo Nietzsche se convierte en la serie humana que designa el flujo de oposiciones al que se ha enfrentado, el mismo pasa del tipo a la especie— la idea–especie desglosada por Schopenhauer en el libro tercero de MVR, *operación* abismal por la que se reúne el individuo y la especie. Nietzsche-Dionisos-El Crucificado- Dios. El individuo-especie, el individuo–loco contiene a la especie como *serialidad* del eterno retorno. El individuo mismo que es la especie en tanto en él se presentan, reprimidas por la conciencia, las múltiples objetivaciones de la voluntad de poder (*Wille zur Macht*) que emergen como delirio en un medio inestable. Pero el Loco es otra forma de arquetipo, otro símbolo, se objetará; así es, símbolo de la identidad perdida o superada, según indique la inclinación lectora. El niño y el superhombre indican así mismo esa disposición germinal de la existencia.

¿No es el Superhombre, una superación del eterno retorno según Schopenhauer, es decir, del eterno retorno de la idea–especie? ¿No significaría el paso del hombre al superhombre el paso también del arquetipo al *arqué* ya sin tipo? Paso al origen sin modelo, a la producción libre. Abolición de las ideas-tipo platónicas (universales *ante rem*) que son rescatadas en el sistema de Schopenhauer como objeto contemplativo del arte. Si las ideas en el *Mundo como voluntad y representación* difieren de las platónicas en que no son depositarias de ninguna verdad que no sea la del fondo irracional del ser —es decir, como objetivaciones sin sentido—, Nietzsche subvierte el estado contemplativo en el que aparecen. Junto con el «ejercito de metáforas» de la verdad, la

Idea debe ser entendida como una «ficción reguladora», todavía como intermediario icónico entre la representación y la voluntad.

La obra entera de Nietzsche incita a salir del pensar-tipológico, si bien esta liberación sólo puede ser posible a partir de los tipos. Nietzsche ve los tipos humanos en su realidad de personajes; a diferencia de Schopenhauer se pregunta por una salida del universo de los tipos que no constituya un alejamiento de la vida, sino un retorno a ella. El *arqué* del tipo no será más la Idea, sino la voluntad; el *arqué* será la *poiesis* misma de la vida. Tenemos entonces que el arte no sería el sábado de la voluntad, el momento sin tiempo por el que se aprecia la eternidad de las cosas. La eternidad de las cosas es vista desde el arte porque hay una afinidad esencial entre ambas. La eternidad de las cosas está formulada según la «finalidad sin fin» de la que nos habla Kant. Ese infinito inútil está coronado por la vida y el arte está y debe estar al servicio de la vida. Principio de sobreabundancia que Nietzsche intuye en la interpretación que de la voluntad ensaya Schopenhauer: la vida va más allá de la autoconservación: la vida va rumbo al poder. La vida va más allá del molde: hace y debe hacer que el molde devenga lo otro del molde. Es en el hombre —que en este caso *vence* a los animales— donde esta posibilidad anida: en ese sentido el hombre debe convertirse en un puente: en un portal el mismo para el encuentro con el universo del juego y el poder: con un arte de sí por el que debería cumplirse la divisa de «hacer de sí mismo un retorno».

Si hay que verter los caracteres del ser en el devenir, también será necesario desalojar el carácter de mero personaje del hombre e impulsarlo a que se transforme en actor, en interprete y creador de personajes: vaciar los caracteres del actor en el personaje. Como lo escribe en su *Proyecto para una nueva manera de vivir* —otoño de 1881— «La metamorfosis (*Verwandlung*) ininterrumpida — debes deslizarte, en un corto intervalo de tiempo, en la piel de un gran número de individuos: La forma de hacerlo es mediante la lucha perpetua».⁴⁹⁹

Haciendo como la vida —no *contemplándola*— el hombre se liberaría de su encierro reactivo, en su metamorfosis interrumpida por la ficción de Hombre —por su «imagen reguladora». Una postura de fondo se expresa en esta solución: para Schopenhauer la felicidad es el objetivo legítimo —y fatalmente frustrado— de la existencia, y la

⁴⁹⁹ Otoño de 1881, 11 [197]; FEPR, p. 31.

tranquilidad debe caracterizarla. Para Nietzsche, la tranquilidad, la quietud —de la voluntad—, se opone *naturalmente* a su moral *naturalista*: el acrecentamiento de la fuerza y la *poiesis* como su signo más alto, debe ser la transformación suprema de las transformaciones *posibles* de lo humano: devenir un *antitipo*: el superhombre, el niño, ¿el loco?⁵⁰⁰

En su última carta, ya sin destinatario, Nietzsche revela una de las percepciones incluidas en el mixto de su «locura», la de tener todos los nombres, la de ser tantos que no sólo ha nacido dos veces, sino también ha debido morir un par de ocasiones, y asistir también en ambas a su funeral. «Lo que me desagrada y resulta incómodo para mi modestia, es que en el fondo, cada nombre de la historia soy yo».

§50. *El mundo en su estado naciente*

El renacimiento del hombre es el superhombre; pero no es el renacimiento hacia otro tipo de hombre, sino hacia el hombre sin tipo, la superación del encierro en la forma de hombre, forma asumida como un esquema que constriñe la experiencia humana a un campo predeterminado: es decir, a lo reactivo: no querer ser más que *un* hombre. El superhombre es la superación de la idea de hombre, dicho de otro modo: el renacimiento del hombre que, como Dionisos, deberá nacer dos veces. Pero el segundo nacimiento no debe conducir a otra Idea de hombre, sino a la no-Idea de hombre, a la jovialidad de lo indeterminado. Indeterminación que no significará la disolución de la identidad en el todo —es decir, el nirvana de la identidad— sino su puesta en juego: el lúdico y constante renacer del hombre. La superación se percibe así como un retorno al nacimiento, mejor dicho, al renacer eterno de la vida. El hombre en su perpetuo estado naciente se deberá *conformar* a la propedéutica de la Idea de hombre: al niño. Convertir el origen en finalidad. Si el superhombre es el niño que juega, lo es además que juega a

⁵⁰⁰ Aunque pudiéramos sostener que pasar a la locura consistiría en internarse en otro tipo de imagen, internarse en la clausura de su serie: de Nietzsche a Dios, de Dios a Wagner, de Wagner a Dionisos, de Dionisos al Crucificado, del Crucificado a Nietzsche: círculo cerrado de lo mismo. La clausura de esa gran salud de la que habla Deleuze, el movimiento vascular enfermedad-salud.

la orilla del mar, en una clara alusión al movimiento infinito de las aguas⁵⁰¹. Jugar a la orilla del mar es aproximar el universo del juego al «espacio» de la eternidad.

Si la belleza es Afrodita en su estado naciente, la eternidad de la vida es en Nietzsche lo mismo que en Schopenhauer: Hebe: la juventud perenne de la vida; la fuerza que sostiene la eternidad es el renacimiento constante, el instante infinito quizá no del tiempo, sino de la voluntad. Hebe: claro de tiempo.

La observación de los tipos humanos en Nietzsche tiene como punto central la relación que guardan con la voluntad de poder: su inclinación activa o reactiva. La observación de la idea platónica tiene que ver con las regularidades del mundo consideradas desde el punto de vista de una eternidad extramundana, Idea que rige nuestro pensamiento, que lo amolda y constriñe a objetos y eventos causales, que gobierna la representación humana, la producción de mundo a partir de unas supuestas regularidades de la voluntad que no tienen que ver con un molde, con lo preestablecido, sino con una repetición sin origen.

La Idea como modelo del pensamiento⁵⁰² surgiría entonces también de una necesidad, de una disposición débil, reactiva, frente a la danza de lo real. La Idea del hombre no difiere de esta reacción; está encerrado en su Idea, en su deuda infinita, en su culpa original — carga que le impide jugar, entregarse al juego vital de las transformaciones. Se necesita pasar entonces de la Idea a la metáfora, del arquetipo a la producción poética de la realidad, a la poiesis de lo humano, a su transformación en un *antitipo*, en una *antiidea*. Contemplación no de los productos de la voluntad, como quería Schopenhauer, sino imitación de la productividad original y presente: poetización de la existencia, sobrepasamiento del arquetipo existencial e intelectual. Unida a la voluntad de poder, la doctrina del eterno retorno pretende deshumanizar al hombre, convirtiéndolo a la imagen de la naturaleza naciente.

El niño simboliza entonces una cierta correlación de fuerzas en las que se identifica la voluntad de poder con la voluntad de crear, reunión más cercana posible de un querer

⁵⁰¹ La metáfora oceánica de la voluntad de poder se repite varias veces en los escritos Nietzscheanos, como en los fragmentos de julio-julio de 1885. La fuerza aparece como una ola que se expande y retrae. A su orilla sucede el juego del niño, playa en la está contiguo a la marejada de la fuerza. Vid. Friedrich Nietzsche, FPET, junio-julio 1885, 38 [12], pp. 71-72.

⁵⁰² Vid. Carlos Muñoz Gutiérrez, «Hacer un mundo, tener un mundo», en A Parte Rei: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/verdady.html>.

determinado con el querer no determinado del poder (*Macht*)⁵⁰³: el niño es el creador de juegos, en tanto la voluntad de crear inventa libremente sus fines: juego de fuerzas sin fin: la misma finalidad sin fin con la que Kant ha caracterizado al arte. El niño reúne el juego y la eternidad en su estado naciente —la eternidad es siempre lo naciente, lo recién nacido—: la eternidad es un niño que juega, también según Heráclito: «El evo (*Aión*) es un niño que juega y desplaza los dados; de un niño es el reino»⁵⁰⁴.

§51. Pasar de las Ideas

Pudimos ver como el Filósofo del Martillo se desembaraza poco a poco de la influencia de Schopenhauer rompiendo —precisamente— con el molde. Si para Schopenhauer la tarea del genio es la contemplación de las formas eternas, de las ideas, para Nietzsche el molde es lo que debe ser sobrepasado en tanto determinación de la existencia y, con ella, del pensar. Sin embargo, en 1872 todavía defendía Nietzsche al molde y la prosecución de una cierta «inmortalidad del intelecto» (*Unsterblichkeit des Intellekts*), todavía escribía los fragmentos póstumos de Schopenhauer; incluso el rompimiento con la historia y el acercamiento a lo intempestivo es impulsado por la visión de lo eterno que promulga Schopenhauer. En ese entonces, el genio debería aprender de la belleza —metafísica del artista—, como prescribía el educador, en ese entonces, el molde (la idea) era el objeto sin espacio ni tiempo en el que habría que sumergirse: lo grande y lo único: «el nacimiento del genio requiere la superación de la historia, debe sumergirse y eternizarse en la belleza (...) [El genio] Únicamente debe hablar de lo grande y único, del modelo (*Vorbild*). Esta es la tarea de la nueva generación filosófica».⁵⁰⁵

Pero las ideas platónicas que para Schopenhauer existen como especies no deben ser entendidas como existentes a priori en la naturaleza. Las formas existen para el conocimiento, no para la voluntad, el molde del genio es lo más próximo a la

⁵⁰³ Cfr. Notas de Lionel Duvoy, a Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*. París: Allia: 2003; nota 121, p. 137.

⁵⁰⁴ Diels B52., en: Rodolfo Mondolfo, *op. cit.*, . México: S. XXI, 1966, p. 37.

⁵⁰⁵ Verano de 1872, comienzos de 1873, 19 [10]. En español: F. Nietzsche, *El libro del filósofo*. §19. p. 16. Al pie de página (nota 2), Fernando Savater observa la influencia de Schopenhauer en el vocabulario de Nietzsche.

observación desnuda de la voluntad, a sus moldes sin concepto. Las objetivaciones elementales no surgirían de un cálculo ni de una conformación a un objetivo, son también producto del *polemos* eterno, reuniones complejas en las que se condensarían contradicciones irresolubles. Se declara así un problema existente entre los moldes, así sean eternos, y la naturaleza *ahistórica*, ajena a ellos de igual manera.⁵⁰⁶

Schopenhauer afirma que la obra de arte consiste en la contemplación de las ideas, que aparecerían entonces en las bellas formas, pero ya entre 1872 y 1873, Nietzsche pone en duda que el artista contemple ideas, no se trata de contemplar —escribe— sino de sentir, experimentar un placer ante unas *proporciones*: «El artista no contempla “ideas” (*Ideen*): siente placer ante relaciones numéricas».⁵⁰⁷ Relaciones de la naturaleza o quizá también relaciones con la naturaleza. Con la ayuda de Heráclito, Nietzsche sale del feudo de la contemplación hacia la relación con la naturaleza. El arte no será entonces más un estado pasivo, sino un llamado al servicio de la voluntad, un llamado en el que el placer pasará de la relación matemática a la dinámica con la naturaleza, el placer como incremento de fuerza. «El arte al servicio de la voluntad: Heráclito.»⁵⁰⁸ Si según Heráclito la naturaleza se deleita de los contrarios y de ellos, no de los semejantes produce el acorde, el arte hace lo mismo imitando a la naturaleza⁵⁰⁹. La belleza será entonces una invitación de la voluntad a la vida y no a la contemplación.

Pero aún persiste la música como representación más alta —como quería Schopenhauer— en la que la voluntad misma es representada sin modelos. Música que es al mismo tiempo relación aritmética —proporción— y *pathos*. Acorde de lo desproporcionado, modulación *audible* de lo sin—molde. Es entonces que la filosofía se musicaliza. Representación que ya no es copia de alguna Idea de la esencia del mundo, representación de lo irrepresentable. El resto de las artes cumplen su función de dar cuenta de la contemplación de la idea a partir de la representación de un objeto

⁵⁰⁶ Nietzsche, *El libro del filósofo*, §124, p. 60. «Todo conocimiento es un reflejo en formas absolutamente concretas que no existen a priori. La naturaleza no conoce *formas* ni *magnitudes* y sólo cosas que un cognoscente encuentra así de grandes o así de pequeñas. Lo *infinito* en la naturaleza: ésta carece de límites. Lo infinito sólo existe en relación con nosotros. El tiempo infinitamente *divisible*.»

⁵⁰⁷ Nietzsche, *El libro del filósofo* §155, p. 72. Invierno 1872-1873, 23 [42].

⁵⁰⁸ Ídem, p. 16; Verano 1872, comienzo de 1873, 21 [16]: «Kunst im Dienste des Willens: Heraclite».

⁵⁰⁹ Vid. Mondolfo, *op. Cit.* P. 32. fragmento B 10.

particular, es decir, por intermediación del objeto mismo, y a partir del intermedio de la Idea; la música lo hace sin ambos, la música *pasa por encima de las Ideas*.⁵¹⁰

*

* *

Cuando la verdad deviene un «ejercito de metáforas», las Ideas devienen asimismo ficciones *útiles*. Con el desarrollo de Nietzsche, con su propio abismarse, el pensamiento y la voluntad pierden sus modelos: pierden, deben perder, sus Ideas. Es la tarea que (se) impondrá, ya no Schopenhauer, sino Nietzsche. La vida ya no es el espacio productor de modelos, la vida misma se convierte en modelo del hombre, su indeterminación, su estado naciente es la imagen imposible, la productividad ociosa sin tiempo, sin espacio, sin causa. La filosofía trágica debe pasar *por encima de las ideas*.

El pensamiento del eterno retorno es también en este sentido una estética — prescriptiva, además. Si en Nietzsche la enfermedad y la fealdad coinciden, el eterno retorno transforma la nauseabunda eternidad de lo mismo en la esplendorosa contemplación del mundo en su perpetuo estado naciente. El eterno retorno embellecería, por una trasfusión de vida, de voluntad de poder, al más feo de los hombres; es decir, lo conduciría también a su grado más alto de salud: conduciría al hombre a su estado naciente: al niño, al superhombre.

⁵¹⁰ Schopenhauer, *MVR*, §52, p. 351.

Capítulo 3

*

Borges

Y LA POÉTICA DEL RETORNO

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN—Un argentino extraviado en la metafísica

I. EL ARQUETIPO DE LA POESÍA Y LA POESÍA DEL ARQUETIPO. §1. Verdad y poesía. §2 La belleza como *odós* de la sabiduría. §3. El arquetipo del presente. §4. La idea. §5. Versiones del origen: Eliade y el «gran tiempo». §6. Los arquetipos jungianos. §7. Lenguaje, animal y arquetipo. § 8. El arquetipo insuflado de literatura. §9. Lenguaje, arquetipo, realidad. §10. El arquetipo temporal. §11. El individuo como arquetipo.

II. EL LABERINTO DE LA REPRESENTACIÓN. §12. El arquetipo y la forma de lo ingente. §13. El laberinto de la identidad: el avatar en el espejo. §14. Serialidad e individuo. §15. Lo necesario como asamblea de los accesorios. §16. Arquetipo y realidad de la representación. §17. Serialidad, simulacro y eterno retorno. §18. Con y contra Nietzsche.

III. CONTEMPLACIÓN POÉTICA Y DELUSIÓN TEMPORAL. §19. El tiempo de la contemplación —auditiva. §20. Eternidad como invención, el tiempo efectivo y la verdad poética. §21. El presente inconsciente. §22. Eternidad, sueño, duración. §23. Inmortalidad sin individuo. §24. *Déjà vu* y eterno retorno. §25. El doble instante. §26. Eterno retorno, voluntad y anhelo de resurrección. §27. Doctrina esotérica de la resurrección.

IV. LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA DEL RETORNO. §28. Transmigración, palingenesia y literatura. §29. Poesía y anamnesia. §30. El inventario de lo eterno. §31. Oxímoron y poesía. §32. La música y la poesía. §33. Música y sucesión. §34. Oxímoron y superación del dolor como «visión» musical. §35. El inspector de aves y conejos.

Si quisiésemos esbozar una arquitectura de acuerdo con la estructura de nuestra alma [...]habría que concebirla a imagen de un laberinto.

Nietzsche

INTRODUCCIÓN
UN ARGENTINO EXTRAVÍADO EN LA METAFÍSICA

«Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos.»⁵¹¹ Escribe Borges en su prólogo a *La cifra*, que sea un poeta intelectual no es desde luego un rasgo de originalidad, lo original consiste en que Borges considera entre su estirpe a Platón y a Francis Bacon con la misma legitimidad que a Frost y Unamuno. No se trata de una mera excentricidad literaria; más bien es un rasgo que se corresponde con «nuestros tiempos», esos que permiten leer la poesía con semejante curiosidad intelectual a la que se emplea para leer la filosofía.

Poesía y filosofía acaso puedan responder a la misma inquietud humana, al mismo estado de perplejidad ante el mundo y la existencia. La poesía no explica el mundo, la filosofía no lo canta. Pero parece que el canto *contempla, el canto escucha mejor* que el concepto. Leído por Borges, para Schopenhauer el objeto del arte es aquel que le ha arrebatado la filosofía. El objeto del arte, en este caso, de la poesía, es la Idea. El poeta «tiene las manos libres»⁵¹² porque observa de manera desinteresada al mundo, es decir, logra mantenerse a distancia de la voluntad y de sus representaciones, el poeta actúa libre de los intereses particulares y escucha, como el músico, las resonancias del mundo. Lo mismo que las otras artes, la poesía conduce, según Schopenhauer, al profundo *qué*

⁵¹¹ Borges, Jorge Luis., *La cifra*, en *Obra poética*. Buenos Aires: EMECÉ, 1998, p. 571. En adelante, cuando se cite este libro, aparecerá el nombre original del libro en cursivas seguido de las iniciales OP, Jorge Luis Borges, será citado al pie de página por su apellido, como hemos hecho con Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer.

⁵¹² Schopenhauer, MVR, §51, p. 339.

de las cosas — Borges, poeta intelectual, se dirige a ese *qué*; pero ese *qué* no es idéntico al de Schopenhauer, y sin embargo es el gozne de comunicación entre las obras de ambos escritores. Y es por ello que de las ingentes influencias —literarias y filosóficas— que se pueden rastrear —y se han rastreado— en la obra de Borges, nos ha interesado la de Arthur Schopenhauer, cuya obra principal conoció el poeta durante los últimos años de su bachillerato ginebrino. El mismo del que escribe en su poema «El pasado»: «el joven Schopenhauer, que descubre/ el plano general del universo»⁵¹³.

Sabemos que Borges desconfía de la transcripción de la realidad a los sistemas filosóficos, que son para él meras «coordinaciones de palabras»; de *El mundo como voluntad y representación*, sin embargo «siempre consideró que si el universo fuese expresable en palabras y un libro pudiera servir de plano, ese libro sería el de Schopenhauer.»⁵¹⁴ Schopenhauer significa para Borges algo más que un encuentro de juventud y algo más que una influencia entre otras, en el «Epílogo» de *El hacedor*, escribe unas nostálgicas y agradecidas líneas al respecto: «Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.»⁵¹⁵

Nos interesa todavía menos señalar punto por punto la aparición de Schopenhauer en Borges que ubicar, gracias al filósofo, el tema común que encontramos por todas partes en la obra del poeta. El tema recurrente de la eternidad, modulada según el programa de *El mundo como voluntad y representación*: es decir el tema del arquetipo y de la doctrina de la indestructibilidad, cuyas variantes siguen la premisa de Schopenhauer: el objeto del arte son las ideas y el punto de vista del artista es el de la eternidad.

Arquetipo e indestructibilidad condensan los enigmas de un mundo regido por la recurrencia eterna de los seres: el problema del tiempo y del deseo, el enigma de la identidad y los dobles. La elusiva consistencia de lo «real» y lo «onírico». Asignaturas que remiten, es cierto, a Platón y a Buda, pero no menos cierto que al Platón y al Buda *pertenecientes* a Schopenhauer. Así podemos encontrar, por vía de Schopenhauer, una continua recurrencia al platonismo y al budismo; pero siempre una recurrencia que

⁵¹³ Borges, «El pasado», *El oro de los tigres*, OP, p. 371.

⁵¹⁴ Vázquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 49.

⁵¹⁵ Borges, *El hacedor*, OP, p. 170.

diverge, comenta, pone en duda, poetiza, ficcionaliza. Y una conclusión, también pesimista: la de la consistencia tantálica del mundo.

Si la obra de Borges tiene algo que ver con la de Schopenhauer, la virtud del poeta consiste no en dar cuenta de una doctrina, sino su vivencia de ella, como señalaría Ortega, la «viviscencia» ya no del arte, sino de la filosofía. Ubicar el tropo que corresponde a la eternidad de Schopenhauer y postular ese tropo como el corazón de la poesía y su mirada: el oxímoron, la «aguda locura» del poeta que ve desde —gracias a— su ceguera. La «mirada» que encuentra en cada cosa su inclinación contraria, su devenir otro. La eternidad se convierte entonces en el reino de las trasmutaciones, el cielo se empobrece, la vida encuentra en sus carencias la potencia de la inmortalidad. La finitud de lo ilimitado; la vastedad del instante. La «verde eternidad» que proporciona la poesía.

Esta «verde eternidad» no desdice el universo repetitivo de la Voluntad (Wille) como aparece en *El mundo como voluntad y representación*. Más bien conduce, creemos, a una lectura —productiva— de la tesis schopenhaueriana sobre la contemplación estética y su continuación ontológica en el eterno retorno. Así creemos que la «verde eternidad» no es el vomitivo signo de una eternidad de fatal e injustificable sufrimiento, sino una eternidad tocada por un mixto de la «contemplación» musical y la poética. Un grado de lucidez entonces que, desde Schopenhauer, modifica la visión pesimista del mundo, y que además pone a debate —como lo hace Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*— la relación entre la poesía y la música.

Para Schopenhauer, los componentes musicales de la poesía, el ritmo y la rima, son meros recursos, recursos poderosos, pero no esenciales: «el ritmo y la rima en parte son un aglutinante de nuestra atención, al hacernos seguir solícitamente la declamación, y en parte por ellas surge en nosotros una ciega conformidad con lo recitado previa a todo juicio, en virtud de lo cual éste cobra una enfática fuerza de convicción al margen de cualquier fundamento.»⁵¹⁶ Quizá en Borges el papel de los componentes musicales en la poesía va más allá de los elementos formales y tiene que ver con la contemplación de ciertas resonancias situadas más allá de las determinaciones individuales del deseo: más allá del yo, el poeta encuentra las resonancias que constituyen los acontecimientos

⁵¹⁶ Schopenhauer, MVR, §51, p. 336.

irónicos e iterativos del mundo. De acuerdo con esa resonancia percibida, la poesía puede ser concebida como un cierto tipo de música, puede surgir en ese «estado musical» que defiende Nietzsche, en ese mirar de oído de la música. Una poesía que observe por tanto el perpetuo conflicto del mundo y el conflicto del deseo individual con su imposible satisfacción, y que de tal contemplación obtenga una resonancia, un producto musical y no la queja de un individuo, una celebración aún del dolor; libre de la necesidad. Así, la contemplación «abúlica» se desdobra en la poesía «intelectual» de Borges; desde el punto de vista de la eternidad todo placer y sufrimiento humano se vuelve relativo y tenue; pero en cambio crece un goce no relativo, quizá inhumano, la feliz perplejidad ante la irónica–tantálica composición del mundo; esa música que «no nos causa nunca un sufrimiento real sino que sigue siendo placentera aun en sus acordes más dolorosos».⁵¹⁷ O la poesía de Borges, que aspira a no rebajar a lágrima o reproche los dolorosos eventos de su biografía.

Tal visión musical es la contemplación poética en su grado más alto, grado que *dispara* el efecto de resonancia: la visión de la eternidad por la que Borges intenta relativizar los episodios individuales y condensarlos hechos de la humanidad. Así, un problema que ocupa constantemente al Borges narrador, al Borges poeta y al Borges ensayista es la cuestión del tiempo y sus paradojas, pero, sobre todo, en el mismo tenor que Schopenhauer y Nietzsche, Borges se preocupa por la existencia del tiempo. Dicho interés se identifica, para él, con uno de los intereses centrales del pensamiento, y con una especie insólita de los problemas metafísicos, el problema mismo del tiempo. El tema del estatuto ontológico del tiempo está, como se ha dicho, íntimamente ligado a su obra, a su poesía y a su poética.

El eterno retorno se convierte entonces en un tema que Borges comparte con Schopenhauer y Nietzsche. Se trata de un tema en el que Borges parece no tener una *opinión* compacta. Lo niega por motivos científicos —en su ensayo sobre «La doctrina de los ciclos», contenido en *Historia de la eternidad*— pero lo afirma por razones literarias. De esa manera, lo que no vale para el pensamiento conceptual si tiene cabida en el pensamiento por imágenes. Nos importa sobre todo, en este apartado, ver cómo funciona la poética de la eternidad y el (eterno) retorno en la obra de Borges.

⁵¹⁷ Schopenhauer, CMVR §39, 504.

Exploraremos, entonces, qué tipo de eternidad, que tipo de poética se deriva de una concepción del tiempo–eternidad que encontramos en la obra de Borges, y cómo puede tener cabida ahí la noción de eterno retorno.

I. EL ARQUETIPO DE LA POESÍA Y LA POESÍA DEL ARQUETIPO

§1. Verdad y poesía

No todos los intentos de verdad son filosóficos, no todo el pensamiento es conceptual, opina Borges. La poesía podría ser entonces una especie de pensamiento con imágenes, la poesía podría ser para él una forma de conocimiento, la revelación de una verdad, por ello, de un poema puede Borges decir que *es cierto*.⁵¹⁸ La verdad de la poesía es una forma de descreimiento en la metafísica, una variante del escepticismo. El descreimiento de la «verdad» metafísica, implica el descreimiento del mundo *real*, o más bien de su consistencia afirmada por la vigilia–concepto. La vigilia–sistema es metafísica porque trata de ver no este u otro ente, sino el aparecer mismo del ente,⁵¹⁹ sin embargo, lo hace a partir de una articulación de conceptos, es decir, de formalizaciones que Borges suele llamar «coordinaciones de palabras». Tales fórmulas intentan enunciar lo más general con elementos relativos a las particularidades —a las partes— del mundo. El aparecer mismo del ente se dice con el aparecer de cada ente, decir lo atemporal con trazos temporales. La pronunciación de la eternidad requiere de una experiencia de revelación «atemporal», tal es la del sueño, tal es la ocasión poética.

La filosofía busca encontrar el aparecer sin objetos. La poesía, la belleza, es la visión de un objeto particular como depositario de un algo más, no enunciable, visto con la profundidad a la que conduce el rabillo del ojo y no la pupila, *al instante* [*Augenblick*] en que la mirada se encuentra con el aparecer de los objetos y de las palabras. Es el momento de perplejidad ante la fundación, en la eternidad, de cada cosa.

Borges se define a sí mismo como escéptico respecto de la separación que la filosofía hace entre la verdad–vigilia y la falsedad–sueño: «no estoy seguro de que todo esto no sea un sueño».⁵²⁰ El sueño es más afín a la poesía que al sistema filosófico; participa de la modulación simbólica del pensamiento. Sueño y poesía constituyen visiones proporcionadas por la *fantasía*: facultad que lleva al intelecto por encima de las meras relaciones conceptuales–sintácticas. La fantasía es, a pesar del discurso contra el

⁵¹⁸ Champeau, Serge, *Borges et la métaphysique*. París: J. Vrin, 1990, p. 19.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ Vázquez, M. E. *Borges, imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monteávila, 1977, citado por Champeau, p.13.

sueño y la imaginación, un despertar, abrir los ojos ante la razón que sueña verdades relativas.

Después de todo, tal escepticismo se puede sostener sólo si por una especie de «revelación fantástica» se ha perdido la fe en las coordinaciones de palabras de los sistemas. De esta manera, el escepticismo de Borges no es neutro, está arraigado en una estética schopenhaueriana, y nos hace ver que el sistema adolece de aquello que habitualmente se atribuye a la poesía: la metafísica es juego formal, es entonces la armonización de conceptos en tanto conceptos. La poesía armoniza palabras —también, como quiere Schopenhauer, tipos de conceptos, es decir, de relaciones— pero la poesía enfoca la verdad, una verdad que va más allá de las palabras, más allá de los conceptos; lo hace porque está alentada por ese elemento no conceptual que es la fantasía —la misma fantasía a la que Schopenhauer atribuye el ensanchamiento de la conciencia, el paso de la observación (*eidos*) a la contemplación (*idea*). Por ello mismo la metafísica es un género de la literatura fantástica: la metafísica es así una especie de fantasía lisiada, invidente, un género que no alcanza a observar su falta de fundamento.⁵²¹

Si la filosofía es «una colección de dudas que no sin cierta vanidad denominamos metafísica», se trata de una vanidad que atempera y teje un velo sobre la perplejidad, esa primera disposición filosófica. El escepticismo de Borges es, si se puede decir tal cosa, un escepticismo perplejo. Perplejo ante la revelación poética.

§2. La belleza como *odós* de la filosofía

Schopenhauer, leído fervorosamente por Borges, habría planteado la clave hermenéutica del arte en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*: clave que se devela en el mismo título del libro: «La Idea platónica; el objeto del arte». Para Schopenhauer el arte no va en busca de la belleza, sino de la Idea; es decir, de la contemplación del *qué* del mundo, del adecuado tomar objeto de la Voluntad. La satisfacción de contemplar la esencia del mundo sin estar sujeto a la esencia del mundo es la experiencia de lo bello; por ello es que todo objeto puede ser bello, advierte

⁵²¹ Borges, Citado por Ramón Gómez de la Serna en *Alcor*, 1964, n. 33 «lo fantástico no es ni arbitrario ni gratuito ... yo me expreso por medio de símbolos, o más bien, yo diría, que unas imágenes determinadas se forman en mí, a través de las cuales tomo conciencia de ciertas verdades»; y «La poesía es esencialmente verdadera» (*Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 201, p. 731).

Schopenhauer, si lo *contemplamos*. A la filosofía es entonces adjudicado el papel de rústica transcriptora del contenido eidético de la belleza; papel subalterno que los filósofos deberían acatar a menos que ejecutaran su tarea desde el punto de vista del arte. Así lo entiende Nietzsche; así asume Borges su «soberanía» poética; así puede llegar Borges a declarar que la filosofía es una «rama de la literatura fantástica».

El objeto de arte es entonces idéntico al (antiguo) objeto de la filosofía, quizás, como lo quiso Platón en el *Fedro*, la filosofía y la belleza —y con ella la poesía— son versiones del bifurcado sendero a la sabiduría. El filósofo de los *Diálogos* tiene el empeño de *recordar* por medio de la disciplina del pensamiento aquello que ha sido verdad desde siempre; el poeta tiene la ocasión de pronunciar un verso que *inventa* la memoria. De acuerdo con el *Fedro* la belleza puede conducir de manera involuntaria, por medio de la modulación divina del delirio, hacia el afuera de la caverna, de esa oscuridad en la que el hombre sobrelleva su ciega vida. La belleza es ahí el brillo de lo que imita a la divinidad,⁵²² la forma en que la divinidad refulge entre las cosas del mundo. No obstante que la belleza es propia del arte, ningún poeta podrá hacer jamás justicia al esplendor de la verdad que significa la belleza del cielo de las ideas.

Pero el capítulo de los arquetipos o Ideas platónicas no corresponde tan sólo a la metafísica. En los siglos XIX y XX fue motivo de estudio para la psicología y la antropología. De especial interés resulta recordar la importancia que tuvo el tema en la obra de Arthur Schopenhauer, en la de Carl Jung y sus seguidores, y en la de antropólogos e historiadores de las religiones como Mircea Eliade o Gilbert Durand y otros autores del llamado Círculo de Eranos.

§3. *El arquetipo del presente*

La palabra se compone de dos partículas. Por un lado tenemos *arché*, lo primero en tiempo y en jerarquía. Pseudoprefijo que encierra no sólo una acepción, sino una visión del mundo, de un mundo arcaico —quizás se pueda decir *primigenio*— en el que lo que está en el comienzo es el principio mismo de las cosas. El *arché* es el origen preeminente, el ombligo de la realidad. Por otra parte, el *tipos* (*typus*) significa «golpe»

⁵²² Platón, *Fedro*, 250 d.

o «marca dejada por un golpe» es decir, un sello, o una figura. La realidad del mundo sería para Plotino, seguidor de Platón, la aplicación de un tipo primordial en la materia.

El mismo Borges nos lo recuerda en su *Historia de la eternidad*:

Hace Dios como si vos tuviédes un sello ochavado de oro que en una parte tuviese un león esculpido; en la otra, un caballo; en otra, un águila, y así de las demás; y en un pedazo de cera imprimiédes el león; en otro el águila; en otro, el caballo; cierto es que todo lo que está en la cera está en el oro, y no podéis vos imprimir sino lo que allí tenéis esculpido. Más hay una diferencia, que en la cera al fin es cera, y vale poco; más en el oro es oro, y vale mucho. En las criaturas están estas perfecciones finitas y de poco valor: en Dios son de oro, son el mismo Dios.⁵²³

Añade Borges al comentario pedagógico de Pedro Malón de Chaide sobre Plotino de «De ahí podemos inferir que la materia es nada».⁵²⁴ La materia es nada porque está en el tiempo, los arquetipos valen todo, son la realidad *inmaterial* de la que está hecha la eternidad. Si la nada de la materia tiene un estatuto, aunque sea ficticio, de realidad, se debe a que participa de una pobre manera, de la plenitud de lo real, la Idea. En varios lugares de la obra de Platón se explica este modelo que separa la realidad en dos, una parasitaria de la otra. El tiempo como una sombra mutable de la eternidad. El tiempo como imagen, en el que los ejemplares de la realidad se proyectan como copia, como multiplicación y disolución. Un mundo inmóvil y otro mudable. Un mundo afín a la verdad y la belleza y otro al engaño y la vaga opinión. «Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente».⁵²⁵

El arquetipo es el modelo original y eterno de una serie de copias caídas en el tiempo. Es reconocido no sólo por su carácter de autónoma perfección, sino porque señala un mundo que lo refleja como un espejo roto: reflejo múltiple de lo uno, mundo serial producto de un principio transmundo.

*

⁵²³ Borges, *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza, 1997, p. 20

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ Ídem, p. 21.

En las ideas entendidas como formas primigenias o eternas encontramos un arquetipo que no se ubica en el principio del tiempo, sino que es el motor inmóvil del movimiento, es —según describe Schopenhauer— la unidad representativa de lo múltiple. La Idea–arquetipo tiene un contenido y naturaleza contemplativa: está fuera del tiempo y del espacio: no tendría ubicación por lo tanto en el tiempo empírico; no como las cosas percibidas en su multiplicidad, sujetas al desgaste. Que la Idea–arquetipo tenga un contenido contemplativo nos indica entonces que el mundo así considerado —es decir, por sus formas eternas— no está referido a un principio lineal (relativo, cronológico) del tiempo. Como se observa en Schopenhauer, como observaremos en la obra de Borges, el arquetipo–Idea indicaría el principio siempre presente de lo temporal, es decir, del devenir serial del mundo. Lo primigenio daría cuenta de un siendo–siempre de la Idea, es decir de su no dejar de pasar, un aquí y ahora sin ubicación y atemporal. Es el eterno presente de la Idea que Schopenhauer puede decir que el único tiempo real es el presente, más aún, que el tiempo presente representativo, encierra un presente que no es para el sujeto, se trata de un tiempo–real, un tiempo no re–presentado, sino *contemplado* como se *contemplan* las ideas: tiempo–eternidad que no comparece como objeto frente a un sujeto.

§4. *La idea*

Se trata de que lo que está al principio aloja lo perfecto y lo perfecto debe alojarse, estar, en el principio. Según Platón, son los modelos eternos y perfectos de las cosas sensibles. Según el cristianismo Dios es el mismo molde de Adán, que ha sido hecho a su imagen y semejanza, y Adán es el molde del hombre. La historia del mundo, desde el punto de vista del *Génesis* es semejante a la de los *Diálogos*, la historia de la decadencia y de las copias.

Varias son las interpretaciones de las Ideas platónicas, según se las identifique con la fábula platónica de los dos mundos. Pero sus características se pueden condensar:⁵²⁶ *a) se trata de verdades que el alma posee de una manera innata* (como se advierte en el experimento con el esclavo de *Menón*), *b) que se ponen de manifiesto tan pronto como*

⁵²⁶ Vid. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, t. III. Barcelona: Ariel, 1994, p. 2798.

nos desapegamos de las cosas sensibles, haciendo el esfuerzo de vivir una vida en contemplación. El mortal accede al arquetipo debido al recuerdo de un episodio fuera del mundo y —debemos pensar— del tiempo: la estancia del alma en el mismo cielo de las Ideas —según atestigua la experiencia de Er, comentada en el libro X de la República—; o bien siguiendo un modo de vida filosófico, es decir, de amor a la sabiduría, lo que implica un metódico desprecio de los elementos que nos hacen apartar la vista del afuera de la caverna. La filosofía debe ser entonces entendida como la disciplina de la memoria, del recuerdo de aquello que el alma ha visto en el lapso que vive separada de su cárcel, es decir, del cuerpo; aunque, según se nos ha dicho en el *Fedro* el recuerdo de las ideas puede venirle al hombre por vía irracional, entre ellas, la experiencia *sensible* de lo bello. Un elemento psicológico acompaña a la experiencia de la verdad —es decir, el roce del ojo intelectual con las Ideas— la reminiscencia: la *sensación* de que aquello que se aprende surge de un lugar remoto y áureo de la memoria; algo así como la experiencia de lo ya vivido, del *déjà vu*, que certifica al saber.

La doctrina de la reminiscencia bordea entonces el régimen de la *aesthesis*. La estética de Schopenhauer reúne al arquetipo con el arte: la experiencia artística es eminentemente contemplativa, y la contemplación tiene por objeto, precisamente, a las ideas, las objetivaciones primarias de la voluntad —fuente de todo lo real— que se revelan cuando las cosas del mundo representativo son liberadas de las determinaciones del principio de razón (tiempo, espacio, causalidad).⁵²⁷ También para Platón, aquello que subsiste fuera del espacio y el tiempo es la Idea.

*

* *

Tenemos entonces que el tema del arquetipo plantea la distinción entre la eternidad y el tiempo. Los arquetipos ocupan el espacio de la eternidad, es decir, de la constancia y la plenitud. Las copias, el ámbito del tiempo. Eternidad, como la postulada por Plotino

⁵²⁷ La doctrina artística del arquetipo platónico tuvo su primera versión moderna en el Renacimiento, mucho antes del argumento schopenhaueriano. A propósito se puede consultar el libro de Erwin Panofsky, *Idea*. Madrid: Cátedra, 1998.

«que no tolera la repetición y el pleonismo. Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos».⁵²⁸ Arquetipos son las causas de las causas, es decir, las ideas: «causas primordiales o ideas, que pueblan y componen la eternidad».⁵²⁹ Los arquetipos son el último grado inteligible del porqué de las cosas. Para ser tenidas por primeras causas, los arquetipos tienen que estar, entonces, antes del tiempo. El tiempo es el espejo-río que reproduce los tipos primeros. Un espejo fluctuante y —por lo mismo— irregular, es el mundo del devenir, el mixto espacio-tiempo. Vista de esta forma, la eternidad no es una especie del tiempo, sino su opuesto superior y puro. El tiempo es una eternidad atrofiada, caediza.

Utilizando la metáfora del libro-mundo, tan apreciada por Borges, podemos decir que los arquetipos son los tipos primordiales, algo así como los tipos de imprenta que dan sentido a la materialidad legible. No se trata de la materialidad decadente que podríamos percibir en el papel y la tinta, sino en la idea eterna que las dota de sentido, rasgos inmutables, sin los cuales ningún libro es posible. En su *Historia de la eternidad* Borges resume de esta manera la noción platónica de arquetipo: «Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que la incluye, que es su realidad, que es una realidad permanente».⁵³⁰

Como veremos más adelante, la eternidad de Platón, sus arquetipos, no coinciden puntualmente con los de Borges. Expuesta al final de «historia de la eternidad» su teoría personal (y su poética) presenta unos postulados que no se adecuan a los de la eternidad metafísica, conduciendo la representación filosófica a la poética, al sueño y en general a la vivencia de la suspensión del sentido diacrónico: «una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos».⁵³¹ Más adelante entenderemos que esta versión de la eternidad no prescinde de Dios ni de los arquetipos, sino en su significado en el aparato metafísico. Borges se encarga de desterritorializarlos continuamente, con un ánimo poético que diverge de los conceptos en que las dudas se solapan. Dios subalterno, arquetipo–metáfora, universo sin totalidad, yo delusorio, eternidad y tiempo improbables.

⁵²⁸ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 19.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ Ídem, p. 21.

⁵³¹ Íd., p. 40.

Reconducción del origen, del arquetipo, al presente. Reconducción de la unidad a una irreductible multiplicidad.

§5. *Versiones del origen: Eliade y el «gran tiempo»*

El debate sobre el arquetipo no se agota con el siglo XIX, ni con su mudanza al mundo de la literatura. Varios autores del siglo XX los han empleado en la comprensión del pasado y del presente humanos. Para Mircea Eliade, por ejemplo, la doctrina de los arquetipos se encuentra estrechamente asociada a la idea cosmológica del eterno retorno, dinámica en la que se puede ubicar al mito y al ritual como narraciones y representaciones de un gesto originario. Entre las mitologías antiguas, se trata de concepciones de la restauración de un tiempo originario y pleno, el *arché* del tiempo.

Los mitos del eterno retorno parecen expresar el intento de sanar al hombre de una enfermedad metafísica: el terror al paso del tiempo. Los arquetipos significarían la persistencia de una realidad que, aunque herida de tiempo, persiste en el ciclo: los arquetipos son entonces los modelos, no sólo de las cosas, sino de los actos humanos. La vida del hombre arcaico estaría entonces determinada por la repetición de actos arquetípicos. El universo no hace algo diferente. El universo no está en el tiempo aunque el hombre lo esté. Se trata de un tiempo abolido, sometido a la potencia eterna de los actos primeros. Aunque la vida del hombre arcaico tiene *lugar* en el tiempo, «no por ello lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad; en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo».⁵³² Se nos habla del hombre que encuentra en el ritual la manera de relacionarse —de entrar en tratos: simbolizar, entonces— con los poderes sobrenaturales; no sólo con ellos: el hombre sólo es él mismo cuando mima los gestos de otro, cuando representa los gestos de las potencias que dan ocasión al mundo, pues el rito sigue un patrón divino. La identidad no sería comprendida así como una afirmación de la individualidad; lo idéntico no existe en el mundo profano, lo idéntico—no—fluctuante sólo puede ser concebido fuera del tiempo. En la cultura tradicional el hombre «no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (para

⁵³² M. Eliade, *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1992, p. 83.

un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro»,⁵³³ tal y como el cristiano imita la vida de Jesús o las bacantes *representan* el descuartizamiento de Dionisos. El hombre arcaico reconoce su individualidad como inauténtica si no repite los actos que fuera del tiempo producen las cosas del tiempo; es en este sentido que existen acciones propias del tiempo profano y del tiempo sagrado. La doctrina de un tiempo reversible funciona como consuelo si el individuo descubre que su individualidad es una ilusión. Siguiendo la explicación de Eliade, la forma de ser realmente alguien no consiste en afirmarse, sino en afirmar los gestos de otro, de un molde divino. Si el hombre «conmemora» puede entonces guardar armonía con el cosmos y preservar el metabolismo del mundo. Una afirmación tal puede ser compartida, aunque modulada de diversas maneras por Platón, Schopenhauer y Borges: el individuo empírico, aquel situado en el tiempo y en el espacio, es una ilusión. Para Platón el alma es un elemento eterno que recae en el tiempo. Schopenhauer considera una eternidad material del individuo, en la que ya no persiste el sujeto, sino su esquema: los caracteres humanos que se repiten infinitamente en sus escasas variantes. Para Borges, desde el punto de vista de la eternidad, individuo y arquetipo se confunden: tesis que defiende en el relato *El inmortal*, basta con que un hombre tenga una vida infinita para que sea todos los hombres: ni siquiera haría falta la eternidad, sería suficiente con que el tiempo fuera infinitamente divisible.

La eternidad considerada por el hombre arcaico no puede consistir en individuos, sino en formas *transtemporales*. Se trata del consuelo de una humanidad no sometida al temor de perder a sus individuos, o que no considera a la identidad como preservación de la conciencia.

¿Qué significaba «vivir» para un hombre perteneciente a las cultura tradicionales? Ante todo, vivir según modelos extramundanos, conforme a los arquetipos. Por consiguiente, vivir en el corazón de lo real, puesto que lo único verdaderamente real son los arquetipos.⁵³⁴

La realidad profana es falsa tomada por sí misma, si es autónoma de un Gran Tiempo que está, curiosamente, fuera del tiempo. El método platónico que concibe a la filosofía

⁵³³ Ídem, p. 40.

⁵³⁴ Ídem, pp. 90-91.

y a su método —la mayéutica— como recta opinión, no se encuentra demasiado lejos de esta convicción. Para el pensamiento mítico y su extensión filosófica, el hombre es copia de algo que está siempre siendo, Cristo, por ejemplo; o de algo que fue antes del inicio del tiempo: Dios hace al hombre a su imagen y semejanza antes de que, por culpa de su imagen, se echara a andar el tiempo.

§6. *Los arquetipos junguianos*

De mano de Carl Jung se planteó en el siglo XX otra versión del arquetipo como una serie de «imágenes construidas por el inconsciente colectivo, que expresan rasgos fundamentales desde el punto de vista psicológico: por ejemplo la madre, la niñez, etc. No se trata de ideas metafísicas, sino de funciones u operaciones simbólicas que intervienen en el dinamismo de sujetos individuales». ⁵³⁵ Imágenes fundamentales del animal cuadrúpedo al amanecer, alto en el día y con tres pies moviéndose por el vano ámbito de la tarde. Se trata de una simbología propia de la especie, aquella con las que tiene que vérselas el individuo como el petirrojo tiene que vérselas con la forma nido o la abeja con la forma panal. ⁵³⁶

La idea de arquetipo no puede ser comprendida en Jung sin la inclusión de su par conceptual, el complejo. Los complejos son producto de la capacidad de la psique para escindir —o plegarse— y de que los pliegues o escisiones, las partes de la psique cobren cierta autonomía. Los complejos pueden llegar a ser, entonces, psiques parciales o larvarias. «Sobre este hecho, que constituye una arcaica experiencia de la humanidad, se basa la concepción especialmente difundida entre los primitivos, acerca de la posibilidad de la multiplicidad de almas en una misma persona». ⁵³⁷ Inversamente, se puede comprender que el yo es un complejo entronizado, en el centro de la psique: la conciencia se convierte en el motín de una parte contra la multiplicidad del alma.

⁵³⁵ Sánchez Meca, Diego, *Diccionario de filosofía*. Madrid, Alderabán, 1996, p. 56.

⁵³⁶ La postura de la reflexología no es remota a la de Jung. La estructura física determinaría las constantes de la imaginación tal y como la familia triangular determina la psique en el freudismo. Se trata de un cuerpo deseante enfrentado a los condicionamientos de la *physis* y del medio: la imaginación es ahí un factor de mediación entre ambos. Vid. Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*.

⁵³⁷ Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo*. México: FCE, 1983, p. 20.

*

Si los complejos son contenidos del inconsciente personal, los arquetipos son inconsciente colectivo: «los contenidos del inconsciente personal consisten, sobre todo, en los complejos emocionalmente acentuados, que constituyen la intimidad personal de la vida. Los contenidos del inconsciente colectivo, en cambio, son los llamados *arquetipos*».⁵³⁸ La palabra empleada por Jung tiene, ineludiblemente, connotaciones metafísicas, lo que ha sido puntualmente criticado. El carácter de arquetípico de ciertas imágenes no sería en este caso respecto de la existencia del sujeto, sino exclusivamente respecto de la conciencia. No se trata de formas autónomas y por lo tanto trascendentes; su naturaleza modélica tiene que ver con la disposición estructural del alma humana, algo así como sus patrones de comportamiento. Se trata de un correlato psíquico de las disposiciones corporales, aún más, de visiones del instinto acerca de sí mismo: reflexiones preconscientes. «Se podría designar justificadamente a la imagen primordial como *visión de instinto acerca de sí mismo* o como autorretrato del instinto».⁵³⁹

Se alude a unas supuestas disposiciones de la mente que no son causadas por el exterior. Formas íntimas de actividad psíquica que prefiguran e influyen en el pensamiento y las emociones. El arquetipo se originaría entonces en el trayecto del instinto hacia la psique, el mismo trayecto de la imaginación —la sublimación del instinto— «hacia arriba, hacia la esfera de las imágenes y las ideas»⁵⁴⁰ y de regreso, en una suerte de *retroalimentación*, «hacia los procesos naturales biológicos y los instintos, [pues] desde el punto de vista de la psicología animal se pueden establecer también determinadas relaciones con respecto [al arquetipo]»⁵⁴¹.

La estrategia para abandonar la metafísica —ubicar en las pulsiones el origen del arquetipo— es tal vez revertida por el mismo Jung cuando atribuye una finalidad espiritual a las imágenes primordiales «El arquetipo como imagen de la pulsión, es,

⁵³⁸ Carl Jung, «Von den Wurzeln des Bewusstsein» [De la raíz de la conciencia], en *Psychologische Abhandlungen*, Zurich, 1954, I, p. 4. Citado por Jacobi en *op. cit.*, p. 35.

⁵³⁹ Carl Jung, *Über psychische Energetik*, p. 273, citado por Jacobi en *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴⁰ Jacobi, *op. cit.* p. 43.

⁵⁴¹ Íd.

desde el punto de vista psicológico, una meta espiritual hacia la que tiende la naturaleza del ser humano».⁵⁴²

En *Riten der Tiere*, A. Portman ve en el comportamiento ritual una astucia de la vida al estilo de Schopenhauer: «El comportamiento ritual aparece como una ordenación supraindividual que posee valor en cuanto a la conservación de la especie».⁵⁴³ La reformulación del arquetipo remite también a una forma limitada de respuestas de la especie ante el tiempo: los tipos individuales, los *dramatis personae* de la eternidad que en el tiempo y el espacio aparecerían como infinitamente diversos.

*

En el arquetipo encontramos la primera transmutación del instinto, su virtualización — para emplear el vocabulario de Bergson—, que se puede encontrar en los animales, no sólo en la construcción a un tiempo precisa e instintiva del panal o del nido. En la forma del cortejo o del combate ritual, por el que la violencia puede ser obviada en beneficio de la supervivencia de la especie. Así, las realidades espirituales, como la del arquetipo, podrían surgir como una forma de preservación por medio de la cual una especie tiende hacia la persistencia temporal— y en cierto modo una *estrategia* para abolir o suspender el tiempo. ¿No encontraríamos entonces en la literatura un *denuedo* similar al de *alguna* literatura, al de *alguna* metafísica? Una denodada e igualmente variada refutación del tiempo. La eternidad frente al no ser del tiempo, su unidad frente a la multiplicidad; el anhelo de preservación de los individuos en los que se refleja su grado eterno —la especie—, según la doctrina de las Ideas de Schopenhauer. La mirada de la eternidad a la que aspira el poeta, y a través de la cual puede observar las consonancias que *en el tiempo cronológico aparecen como disonancias*. Lo que en el animal es conducta en el hombre se encuentra como símbolo. El ritual contiene la dispersión catastrófica de lo real—preserva a la especie de la desaparición de sus individuos en la violencia—; la literatura y la filosofía salvan a las palabras del paso del tiempo. Lo niegan incluso para volverlo apetecible.

⁵⁴² C. Jung, «Von den Wuezeln...» VII, p. 574, cit. por Jacobi en *op. cit.*, p. 43.

⁵⁴³ A. Portman, *Riten der Tiere*. Zurich: Eranos Jahrbuch, 1950; citado por J. Jacobi en p. 45.

§7. *Lenguaje, animal y arquetipo*

El animal es en la interpretación de Borges, que sigue a Schopenhauer, análogo al arquetipo. Puesto que no participan de un yo individual, los animales viven de acuerdo con la eternidad de una sucesión de presentes. Los caracteres individuales que posee el animal no lo separan de la especie. En el animal se puede revelar la naturaleza intercambiable de los individuos de una especie. A la voluntad de Schopenhauer no le interesa cada uno de los especímenes; no es difícil afirmar que este es el mismo cielo que cubría Ilión la noche del asalto; más difícil creer que Argos es este mismo perro que hoy no aúlla a la luna.

Si ya resulta bastante discutible la persistencia de un catálogo de imágenes primordiales en la representación humana, más difícil de admitir su existencia en el resto del reino animal. Antes de rechazarla debemos recordar la existencia de rituales de apareamiento y otras conductas que siguen ciertos patrones denominados instintivos. Para los seguidores de Jung, como Jolande Jacobi, «La construcción de un nido es un proceso arquetípico, al igual que los son la danza ritual de las abejas, la defensa del calamar cuando se asusta o el despliegue de la cola del pavo real».⁵⁴⁴ Los rituales animales no serían otra cosa que arquetipos, en este último caso podemos ver como los enfrentamientos rituales anuncian una especie de comportamiento *civilizado*. El ritual es —como ya apuntamos— una virtualización del instinto, el mismo proceso que encontramos refinado en el comportamiento humano —Bergson distingue el universo humano del animal respecto de la ductilidad del instinto, que alcanza el carácter de virtual: lo que sigue presente pero de otra manera. En el ritual se *evita* aquello que el impulso reclama: el enfrentamiento o la huida: se escenifica una huida que enfrenta. La no supresión del rival y la sincronización del ánimo de la pareja son impulsos que se sirven de formas que trascienden a las generaciones y a los individuos, como inscritas en el *libro* genealógico de la especie.

⁵⁴⁴ Íd., p. 45.

A propósito, el animal del que habla con mayor frecuencia Borges es el tigre; pero en la escala de los seres, aún por debajo del animal, se encuentra el vegetal, que como *cualquier cosa* del mundo, tiene su arquetipo. La rosa y el tigre y el hombre comparten esa realidad que al tiempo, de una manera más profunda, es ilusoria, y al revés, una realidad que es ilusión desde el punto de vista temporal, pero que desde el eterno se sostiene por una tenaz iteración.

§8. *El arquetipo insuflado de literatura*

Por diferentes caminos Borges habría llegado a las mismas conclusiones que Nietzsche: la filosofía es una ficción —*no hay hechos, sólo interpretaciones*—, para el argentino la metafísica es el género de «las dudas que llamamos, no sin alguna vanidad, metafísica».⁵⁴⁵ La hesitación es entonces el contenido de la filosofía, contenido que intentaría clausuras la «duda» en las certezas, pero que no resta interés al discurso filosófico. La certeza se convierte entonces en ficción reconocible, en fantasía sistematizada; despejado el *mito* de la verdad filosófica puede observarse en ella lo *maravilloso*, es decir, el mundo —poderoso, inexistente— creado a partir de la creencia en la realidad especulable.

Borges observa en la filosofía la prolija exposición de las dudas sobre el universo y el hombre. La filosofía abordaría las dudas con la finalidad de clausurarlas, y decaería en la ficción al modular las dudas como despejables. ¿Es despejable la duda ontológica o cosmológica? Borges parece opinar que no, pues una simple «coordinación de palabras» se aparta necesariamente de la verdad. ¿Qué hay en el fondo? La incredulidad en el poder del lenguaje para igualarse con el remoto y real afuera del cosmos. Al poeta entonces le va una perplejidad infinita; a la manera de lo que nos dice María Zambrano, el poeta, en su perplejidad, no pregunta, no busca, sino que encuentra; pero no un fundamento, no el apaciguamiento de su perplejidad, sino la hesitación fundamental que es el camino y el *fin* de la escritura.

⁵⁴⁵ Se trata de «Poema», en *La cifra*, OP, p. 611.

Ejerciendo la «más inocente de las actividades» el artista corre la suerte de poder ejercer el pensamiento como un juego divino. Haciendo del hacer su regla, el artista puede decir sí a posibilidades aún contradictorias, puede afirmar el azar que crea y recrea, que insufla de creación su hacer —tenemos el ejemplo de *El jardín de los senderos que se bifurcan* o de *La lotería de Babilonia* y el comentario de G. Deleuze:

Porque *afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es pues el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo *para* dominarlo, *para* apostar, para ganar. Este juego que solo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean tan reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.⁵⁴⁶

Para jugar, es necesario el influjo desestabilizador. El desplazamiento de la idea puesta en juego por el azar, su ensanchamiento por la fantasía, creadora de ficciones. Borges insufla el azar en el mundo estable, establecido, de la metafísica. La «irrealidad» de la ficción parece tocar, en cierta manera «trastornar», como lo indica Deleuze, la realidad. Tal operación puede significar, en el caso Borges, la *postulación* de una realidad ontológicamente trastornada. De esta manera, Borges sigue también a Schopenhauer: en lugar de una relación de causa–efecto admisible en el mundo tenido de acuerdo con el principio de razón, el mundo tenido como un conjunto infinito de sorteos (*La lotería de Babilonia*). Una visión metafísica del mundo sustentada entonces en el *trastorno*, Idea–arquetipo trastornada también por la ficción, que se convierte en pura multiplicidad, *la naturaleza ingente del ser* de la que se nos habla en el poema «Edipo y el enigma».

Borges obedece a la influencia de Schopenhauer y encuentra que la certeza de que las filosofías —anteriores a *El mundo como voluntad y representación*— han ofrecido distintos consuelos al hombre y han fallado al mismo tiempo en la búsqueda para desentrañar el misterio del ser. Al considerarlas no como patrañas, sino de acuerdo con aquello que tienen de maravilloso, por su capacidad de subyugar ya no sólo a la

⁵⁴⁶ Deleuze, G. *Lógica del sentido*, p. 80.

inteligencia, sino a la imaginación, Borges se distancia del carácter pesimista del pensador alemán y procede de acuerdo con unos enunciados que han perdido un referente racional o transmundano, pero que permanecen en tanto contenido espiritual. Aborda entonces los textos de la literatura —aún de la literatura de la verdad: la filosofía— no como «mentiras», o falsedades, sino como ficciones, en resonancia con aquello que Nietzsche ha considerado como el grado superior —sublime— de la mentira. Sólo así se puede viajar, parece decirnos, al contenido de la literatura, al contenido de la filosofía.

Borges procede de esta manera preferentemente con el idealismo. Encuentra en ese tipo de filosofías motivos *ocupables* por la literatura. El idealismo platónico es trasladado entonces a la plena ficción; despojados del fin de señalar «la realidad» el decurso del relato y el decurso de la poesía. Al «juzgar» a los arquetipos por aquello que tienen de maravilloso, por la capacidad que tienen para revelar la naturaleza del hombre y su deseo tenaz de refutar el tiempo, Borges no ejerce una filosofía, sino un juego poético, la única manera de *comunicación* posible; la *comunicación* artística, es decir, su vivencia, de su perplejidad ante la enigmática consistencia del mundo, como afirma en su «Examen de la obra de Herbert Quain»: «*Yo reivindico para esta obra, le oí decir, los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio*».⁵⁴⁷ Lo que aparece para nosotros un guiño, la humorística alegoría del mundo, identificado con el *mero* juego, o juego de juegos. La simetría aleatoria que lo repite incansablemente. El tedio superado por el juego literario. La literatura que humaniza el juego del mundo.

«Juzgar» es entonces también un ejercicio literario, someter el arquetipo a la verdad de la literatura, a la verdad del sueño, a la fluctuación como sólida verdad de la poesía. Juzgar es someter el arquetipo a la experiencia literaria, someter, en otras palabras, el arquetipo pensado al arquetipo soñado. La experiencia literaria es *arquetípica* no en el sentido filosófico o antropológico del término, sino en el sentido inconsciente. El verdadero tema de la literatura no es consciente —ha dicho Deleuze:

La verdadera temática no es por tanto el tema tratado, tema consciente y querido que se confunde con las palabras que designan, sino los temas inconscientes, los arquetipos involuntarios en los que las palabras, y también

⁵⁴⁷ Borges, «Examen de la obra de Herbert Quain», *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2000, p. 80.

los colores y los sonidos, toman su sentido y su vida. El arte es una verdadera transmutación de la materia. En él la materia está espiritualizada, los medios físicos dematerializados, para refractar la esencia, es decir, la cualidad de un mundo original. Y este tratamiento de la materia forma una unidad con el «estilo».⁵⁴⁸

La única manera de comunicar la intimidad es la literatura, pues nada que sea personal es realmente comunicable por medio del uso rutinario del lenguaje, por medio del sentido propio —aún más, no parece del todo prudente atribuir a nuestra intimidad el carácter de *personal*: la persona es entonces esa «máscara» entre un fondo que nos es remoto y el medio al que ese fondo se confronta. Sólo podemos comunicar aquello que nos es externo; nuestra intimidad «personal» es ya una derivación de la intimidad de la que somos fatalmente excéntricos. Una excepción emerge, sin embargo: el signo artístico. En él *se* comunica el espacio cerrado de nuestra intimidad, nuestro *pliegue*. Los objetos que han llegado ha asentarse en la memoria inconsciente —involuntaria— pueden ser el motivo de esa comunicación. «Sólo existe la intersubjetividad artística. Sólo el arte nos da lo que en vano esperábamos de un amigo, lo que en vano habíamos esperado de un amado».⁵⁴⁹

¿Cuál es el tema inconsciente de Borges?, ¿cuáles son sus arquetipos personales? No se trata acaso de una imagen, de una metáfora, de *un* tema concreto, sino tal vez del mismo tema de la literatura y la realidad. El gran tema de la confusión entre lo real y lo ficticio. Tiempo real y tiempo ficticio, yo real y yo ficticio. Confusión que diríamos se vuelve ontológica y que está coronada por la poesía, por un gran oxímoron que muestra la continuidad entre lo pasajero y lo eterno, entre una cosa y ninguna, entre la mortalidad y la inmortalidad; entre la línea recta y el complicado dédalo del laberinto, entre el instante y la eternidad; entre muchos y nadie, entre arquetipo e individuo. Confusión entonces de hierro, irresoluble y ontológica. Confusión cósmica de la que el hombre es un producto más.

§9. Lenguaje, arquetipo, realidad

⁵⁴⁸ Deleuze, G. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 59.

⁵⁴⁹ Ídem, p. 53.

Sobre todo, para Borges el lenguaje es un hecho estético y a la única realidad que podemos aspirar es a la que aparece en el lenguaje; es decir que la única realidad posible de ser abordada por el hombre es—siempre—una creación —en el más digno de sus nombres— estética.

Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde con la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad, la verdad es que el lenguaje es otra cosa.⁵⁵⁰

Así, la filosofía no puede ser sino una coordinación de palabras. *¿Puede una coordinación de palabras establecer tratos con el ser de las cosas?* La realidad se comporta, como el tigre del poema de Borges, el otro tigre: ese lado mordiente de la realidad, en cuyas rayas, en su terso costado, está escriturada la realidad del mundo. O como Proteo, el dios que siempre huye. O como la rosa, que siempre se distingue de los versos que la cantan.

Ya en su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), se alude a esa distancia abismal en la que es evocada por el decir poético. Así «La rosa», podemos leer como son reunidas los dispares estatutos de la rosa cualquiera y de su arquetipo, es decir, de la realidad cualquiera que está sea concebida, siempre en una remota cercanía con el lenguaje:

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto,
la rosa inalcanzable.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Borges, *Siete noches*. México: FCE, 2001, p. 102.

El asunto de poema es múltiple, cuando menos doble. La rosa que está fuera del poema, la inmarchitable, es la rosa que no muere; no se trata del arquetipo de la rosa que está fuera del mundo, proyectando en él la imagen móvil, caediza, de su eternidad. La rosa es ahí como la luna, la volvedora luna, la volvedora rosa, que aparece poco después, en *Luna de enfrente* (1925).⁵⁵² La misma que es cualquiera, el arquetipo que es lo múltiple, lo único que es cualquiera. Así que las versiones —todas— de la rosa, son el *arché*, la rosa original, originaria, pasajera e inmortal. Entre ella y las palabras, que nombran su lejanía, está el poema, que se convierte en el testimonio de una pérdida también originaria. Así que el tema es bifronte, la distancia y, de, la realidad. La realidad tiene estratos entre los que buscamos el régimen de la autenticidad; en todos ellos hay algo eterno e inalcanzable, todos los estratos están en fuga del lenguaje. En «El otro tigre»⁵⁵³ (*El hacedor*, 1960), el tigre pensado; el tigre—referente que habita en la eternidad (pues en su mundo *no hay nombres ni pasado/ ni porvenir, sólo un instante cierto*), tigre además alejado por la geografía de terrestre, que se revela al poeta también como criatura simbólica, la reunión de tropos literarios y recuerdos de alguna enciclopedia y *no el tigre fatal, la aciaga joya*. La realidad del tigre es, para utilizar un motivo del mismo Borges, *proteica*, pues a cada palabra que lo nombra, el tigre se evade. Se escapa tal vez como la tortuga de la paradoja. Tratando de oponer al tigre de símbolos un tigre empírico, ha engullido otra vez el poema a la fiera: *pero ya el hecho de nombrarlo/ y de conjeturar su circunstancia/ lo hace ficción del arte y no criatura/ viviente de las que andan por la tierra*. El poeta se da entonces a la tarea de buscar un tercer tigre, ese tigre *que no está en el verso* y que significa el anhelo del acto de nombrar, acto que en la poesía despliega toda su fuerza. Se trata del lenguaje que se muerde la cola y muestra la potencia que proporciona precisamente su estar en falta. La palabra que quiere decir aquello que no se puede decir con palabras. Ese tercer tigre es

⁵⁵¹ Borges, *Fervor de Buenos Aires*, OP, p. 30.

⁵⁵² El poema es «Casi juicio final». El verso aparece en las primeras estrofas: *He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas que apetece el amor*. Vid. *Luna de enfrente*, OP, p. 78.

⁵⁵³ Borges, *El hacedor*, OP, p.139.

otra vez el signo de un áureo fracaso, el tercer tigre nunca estará en un verso, y sin embargo, la tarea es emprender de nuevo esa *aventura* que se *le impone* al poeta.

§10. *El arquetipo temporal*

El tema del arquetipo poético (inspirado en la obra de Arthur Schopenhauer), persiste como *leit motiv* a lo largo de la obra de Borges. Dentro de la producción poética encontramos un ejemplo memorable en «El tigre» (*Historia de la noche*, 1977), en el que aparece más explícitamente la idea de arquetipo que ha Borges se le ha revelado en la lectura de Schopenhauer.⁵⁵⁴ El arquetipo es la especie, en cada uno de los ejemplares de la fiera encontramos el ejemplo de todos. Así, cada espécimen es el símbolo de todos, de un modo raro y profundo es el mismo tigre que ha estado en todas partes, en todos los tiempos, no puede ser de otra manera para la poesía, también entendida a la manera de Schopenhauer, que ve en el arte el punto de vista de la eternidad.

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y así mismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor.⁵⁵⁵

El tigre de selvático, el de la poesía y el de la épica, el arquetipo tigre, todos están presentes en el tigre, digamos, empírico que se pasea tras las rejas del parque zoológico. El régimen de la enumeración no es diferente al de «La rosa». El tigre arquetipo es un

⁵⁵⁴ Schopenhauer, CMVR, § 41, pp. 534 –535 «Seguiremos teniendo ideas falsas sobre el carácter indestructible de nuestro verdadero ser en la muerte, mientras no nos decidamos a estudiarlo primero en los animales y nos lo arroguemos a nosotros en exclusiva con el jactancioso nombre de inmortalidad. (...) Al mirar cualquier animal joven, lo primero que se llega a conocer es la siempre joven existencia de la especie que, como reflejo de su juventud eterna, regala a cada individuo una temporal, y le hace aparecer tan nuevo, tan fresco, como si el mundo fuera de hoy mismo. Preguntémonos honestamente si la golondrina de esta primavera es en todo distinta a la de la primera y si realmente entre ambas el milagro de la creación de la nada se ha repetido millones de veces para preparar otras tantas su absoluta destrucción.»

⁵⁵⁵ Borges, «El tigre», *Historia de la noche*, OP, p. 527. Se puede ver la correspondencia con Schopenhauer en el §XXVI de *El mundo como voluntad y representación* y con más detalle en sus *complementos* al libro IV (Trotta, 2003, p. 535): «Sé muy bien que, si yo le asegurase en serio a uno que el gato que ahora juega en el patio sigue siendo el mismo que hace trescientos años daba allí los mismos saltos y hacia las mismas travesuras, me tomaría por loco: pero sé también que es mucho más loco creer que el gato de ahora es total y radicalmente distinto que el de hace trescientos años.»

ejemplar más de la prolija serie de la especie; lo interesante es aquí el carácter simbólico y estético de la Idea de tigre. El arquetipo pertenece a esa horda del tigre, tanto como su imagen poética. Como en la rosa, el arquetipo significa ya no la eternidad atemporal del tigre, sino su juventud inmortal —su *lozanía* y *frescura*—, tal y como quería Schopenhauer en su doctrina de la indestructibilidad, poetizada tenazmente por Borges. El estatuto ontológico de los seres queda entonces, como en Schopenhauer, rarificado. No se expresa algo diferente el poema «Amanecer» también reunido en Fervor de Buenos Aires: «Y ya que las ideas/ no son eternas como el mármol/ sino inmortales como un bosque o un río». ⁵⁵⁶ Nos habla entonces de la inmortalidad temporal de Schopenhauer, ⁵⁵⁷ en la que el arquetipo está siempre renovándose, siempre muriendo. Para Platón, el tiempo era la imagen móvil de la eternidad, para nuestros autores, la Idea es la forma en la que lo temporal es eterno.

El original–arquetipo–idea de tigre no está decaído, marchito ya, en el tiempo, sino que cada individuo expresa el triunfo del tigre y de la rosa, su plenitud (en Borges) inarticulable: así encontramos un movimiento que pertenece no al razonamiento lógico, sino a la poesía, en lo más bajo, en los arrabales del ser, nos topamos con la revelación de la vida inmarcitable. Esta mirada, la que observa desde la eternidad del individuo, no puede ser otra que la poética, que observa el instante eterno de la rosa, desligada de los principios de causalidad, tiempo y espacio. Borges aplica en este tema también, la intuición schopenhaueriana, transformada ahora en poética.

*

La *tarea* del poeta radica en llevar a las palabras, tal vez no al tigre que *no está en el verso*, sino en mostrar su lejanía. Un segundo momento de la tarea nos sugiere esa visión genial que en Schopenhauer ha de tener que ver con la contemplación del ahora eterno del mundo —el *archaeus* ⁵⁵⁸— es decir, con el *eterno retorno*.

⁵⁵⁶ Borges, *Fervor de Buenos Aires*, OP, p. 43.

⁵⁵⁷ Schopenhauer, CMVR, libro IV, p. 532.

⁵⁵⁸ Schopenhauer utiliza la expresión en el §41 de CMVR, p. 536.

§11. El *individuo como arquetipo*

Algo así como un arquetipo en la poética de Borges es posible si consideramos la existencia de un tiempo circular sin un afuera. Tiempo fundido con un mundo-laberinto sin exterior. Dios está incluido dentro del dédalo del laberinto, como Brahma, perdido en el infinito del tiempo. Se trata, recurrentemente de la posibilidad de un tiempo ilimitado y un número limitado de realidades —arquetipos, metáforas, historias— posibles. Mundo infinito y limitado: eternidad temporal atisbada por el ojo del poeta. Es bajo este régimen del infinito, la repetición por el límite, que una poética puede ser desplegada. En un mundo donde todo se repite por un efecto de escasez en la materia, siempre superada por el tiempo, el arquetipo designa no sólo a la especie, sino también al espécimen. El hombre es todos los hombres, y puede ser cualquiera de los hombres. La especie que es todos los hombres. En la obra de Borges encontramos momentos en que los arquetipos son movilizados poéticamente. Cada hombre es el hombre y en cada uno hay una dimensión *irreductiblemente concreta* de la eternidad. Se niega entonces la inmovilidad del arquetipo, pues el tiempo ha dejado de depender subsidiariamente de la eternidad. El tiempo se convierte así en un río primordial: siempre fluyendo, en él todos se destruye y retorna: arquetipos sumergidos en el caudal del tiempo. Podemos leer entonces:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
 Dios, que salva el metal, salva la escoria
 y cifra en Su profética memoria
 las lunas que serán y las que han sido.

Ya todo está. Los miles de reflejos
 que entre los dos crepúsculos del día
 tu rostro fue dejando en los espejos
 y los que irá dejando todavía.

Y todo es una parte del diverso
 cristal de esa memoria, el universo;
 no tienen fin sus arduos corredores

y las puertas se cierran a su paso;
 sólo del otro lado del ocaso
 verás los Arquetipos y Esplendores.⁵⁵⁹

En el poema «Everness» (*El otro, el mismo*, 1964) podemos aproximarnos a esa turbia noción de eternidad. Se nos dice desde el primer verso: *Sólo una cosa no hay. Es el olvido*. La afirmación se asocia y reniega al mismo tiempo del platonismo. Para la doctrina de la reminiscencia todo saber es el recuerdo de unas formas ideales que el alma observa durante su estancia en el cielo de las ideas. El camino a la eternidad implica en los *Diálogos* un memorioso ascetismo. El alma que se orienta hacia el ser, es decir, hacia la eternidad, se entrega a la conmemoración de la verdad y su belleza, el alma que se pierde en el tiempo se pierde también el olvido. Desde entonces el estatuto de lo memorable remite a una eternidad extramundana. El arquetipo de Borges como el de Schopenhauer forma parte de un metabolismo en el que nada, en realidad, se destruye. El todo es indestructible. Si para Platón el olvido es una carga contra la cual deben luchar los habitantes de esa extensión del páramo del Leteo que es el mundo, para el poeta es una lucha innecesaria, pues el olvido —la supresión de una variedad del ser— está desechado.

El curioso dios de «Everness», un *dios* del eterno retorno, no parece ser otra cosa que la memoria de la eternidad. La memoria de ese dios es profética, puesto que lo que ya *fue* no es otra cosa que el futuro. De igual manera podríamos decir que la profecía es memoriosa, *recuerda* el porvenir. Todo en él es arquetipo, pues falta el principio de selección: *Dios, que salva el metal, salva la escoria / Y cifra en su profética memoria/ las lunas que serán y las que han sido*. Solamente la memoria de un dios, o la consistencia memoriosa —repetitiva— de la eternidad (que en este caso parece recibir el sobrenombre de Dios), hacen posible la existencia de un individuo que regrese, puesto que su naturaleza es ya la del arquetipo. Solamente un testigo —recordemos el *argumentum ornithologicum*— puede dar cuenta del individuo, sólo su improbable memoria hace posible su reaparición. El arquetipo en Borges necesita de un dios no selectivo, pues en él todo retorna, ya que cada espécimen contiene a los otros, pues cada

⁵⁵⁹ Borges, *El otro, el mismo*, OP, p. 259.

uno es, de algún modo, en una modulación impersonal, eterno. Siguiendo la doctrina de la indestructibilidad, todo es en cierta forma eterno y pasajero. El poema sugiere, en los últimos versos, que los arquetipos sólo pueden ser contemplados luego de la muerte, en ello hay aparente un retorno a Platón, o quizás un juego irónico, en el que se deja fuera de la vida a esas fabulaciones platónicas que son los Arquetipos con mayúsculas. Esos Arquetipos están, sí, fuera del universo—memoria que contiene al todo (*Ya todo está*, nos avisa el poema). En «Everness» cada detalle del universo es restituido por la eternidad, salvo, quizá, el Arquetipo de Platón⁵⁶⁰.

La razón de que la literatura encuentre su materia en los arquetipos, es decir, en aquellos elementos que aparecen a la sensibilidad como productos del recuerdo y no del presente, quizá se encuentre en esa vocación secreta del hombre: refutar el tiempo. La misma refutación del tiempo que encontramos en la mitología y en la filosofía pero *desinteresada ya de la permanencia* del yo y sometida a la poética de un infinito lo más pequeño posible, tal es el principio de la economía de medios, presente en toda la *tékne* artística: lograr lo máximo con lo mínimo. En tres o cuatro imágenes o entre tres y diez mil —siempre serán pocas— se deben encontrar aquellas que permanecen debido a cierta esencialidad poética y no metafísica, *lo que no existe, pero insiste*.

Una vez que el tiempo es señalado como identidad circular, la relación de causa y efecto se equilibra hasta la *indiferencia* (pensemos en la nueva ley del karma: un hombre en el eterno retoro poético ya ha sido el peor y el mejor de los hombres) y el azar y el destino se convierten en indiscernibles; el arquetipo se identifica con el simulacro: copias sin original, existentes sin existencia. La tipología de los seres es dada

⁵⁶⁰ A propósito, Mircea Eliade nos informa sobre de la muerte entre los antiguos griegos como un paso del individuo al antepasado. Se trata de una existencia después de la muerte en una pérdida de la memoria individual para reintegrarse a la memoria de lo general. O más bien, la eternidad conserva lo general y se despreocupa de los detalles. En una eternidad así concebida hay que distinguir dos regímenes, el de los vivos y el de los muertos. El vivo debe repetir los gestos que fundan, desde fuera del tiempo, el principio del tiempo, forma parte ya, por participación, del arquetipo. Pero aún en la muerte, el individuo debe trasvasarse a otro arquetipo para conservarse, aunque sea de una vaga forma: «La transformación del difunto en “antepasado” corresponde a la fusión del individuo en una categoría de arquetipo. En numerosas tradiciones (en Grecia, por ejemplo) las almas de los muertos ordinarios no tienen “memoria”, es decir, pierden lo que puede llamarse su individualidad histórica. La transformación de los muertos en larvas, etc., significa en cierto sentido su reintegración al arquetipo impersonal del “antepasado”. El hecho de que en la tradición griega sólo los héroes conserven su personalidad (es decir, su memoria) después de la muerte es de fácil comprensión: como durante su vida terrestre sólo realizó actos *ejemplares*, el héroe conserva el recuerdo de éstos, puesto que, desde cierto punto de vista, esos actos fueron *impersonales*». Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, pp. 51–52

por sus relaciones —uno es Edipo porque de un eterno modo le acontece lo que Edipo. Los arquetipos de Borges son artificios de la literatura: formas que nos recuerdan aquello que de continuo le sucede al hombre, esa criatura hecha de miríadas de individuos.

II. EL LABERINTO DE LA REPRESENTACIÓN. TIEMPO, ESPACIO, AZAR

§12. *El arquetipo y la forma de lo ingente*

El tema del arquetipo conduce en Borges a la noción de *representación* en Schopenhauer. Según el filósofo, el mundo debe considerarse dos veces, como mundo representado en la conciencia y como mundo–voluntad. El en sí del mundo está fuera de la representación; la representación es autoconciencia de la voluntad restringida al mundo individuado. La voluntad no es un individuo, no tiene conciencia, no sabe dónde va, no ignora dónde va —no va a ninguna parte, no *quiere* ir a ninguna parte. Es nada más querer, y sin embargo un querer ya partido, ya fracturado. La voluntad está fracturada, porque ella misma es el uno no numérico, es lo que no deviene fractura, puesto que no debe considerarse en términos temporales. El número separa en Schopenhauer al mundo como representación y al mundo como voluntad. La voluntad no tiene número, no es, por lo tanto, lo uno–primordial en un sentido aritmético. No es lo único de lo que proviene todo, sino que es lo único que es todo *íntegramente*. La representación es numérica, se puede leer con números, pero no tiene un número definitivo. La voluntad no es en Schopenhauer la suma de las cosas existentes, o dicho de otro modo, la voluntad *no sólo es* las cosas, sino su producción infinita, es en este sentido que la fractura de la voluntad se refleja en el número: no habría un todo numérico, sino una inmensidad fluctuante. Tal número inconcebible está referido a la indeterminación perpetua de las arenas oceánicas —el libro de arena, con un número de páginas infinitas—; pero también a más parvos ejemplos: una pequeña e indiscernible parvada, el número inconcebible de pájaros que Borges presenta en su *Argumentum ornithologicum*, «ese número entero es inconcebible»⁵⁶¹ tal es el mundo entendido como representación, tal es su totalidad incontable. El número entero, la suma del mundo representado es un juego infinito en el que la realidad y la ficción se confunden cuando son observadas por el poeta. El juego infinito está regido igualmente por el azar —cuando es visto de un modo— y por unas rígidas leyes —cuando es visto de otro modo— que también parecen confundirse en el extremo. La visión parece tener un contenido no sólo literario o filosófico, y que compromete la biografía del poeta, pues el

⁵⁶¹ Borges, «Argumentum ornithologicum», en *El hacedor*. Alianza: Madrid, 1997, p. 22.

niño Borges solía rogar a Dios para no soñar espejos.⁵⁶² Un juego de espejos pudiera condensar acaso la imagen del mundo en Borges, mundo representado, único que parece habitar el hombre. Mundo representado que no difiere del sueño, siguiendo los dictados de Schopenhauer.⁵⁶³ Mundo talvez de pesadilla que Borges convierte en juego y exploración literaria: se trata del laberinto de la ficción que acaba por contener, en uno de sus corredores, el de la pretendida realidad. El arquetipo del espejo y el del laberinto rigen así las ficciones literarias, pero sólo a partir de un trabajo de transmutación que modula musicalmente la pesadilla del laberinto de espejos sin reverso que para Borges es el universo.

Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro en francés cuando era chico. (...) El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). En ese espacio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto.⁵⁶⁴

El espejo y el laberinto se confunden. Borges cree que la manera más sencilla de crear un laberinto resulta de poner un espejo frente a otro. En *Siete noches* recuerda haber visitado de niño una habitación circular con paredes forradas con espejos, «de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito.»⁵⁶⁵ Esa habitación circular ubicada en la realidad infantil de Borges aparece constantemente reflejada en su obra —tal vez producto, reflejo ella misma de la experiencia con ese primer laberinto, reflejo a su vez del otro laberinto, el de la «infinita» biblioteca de la casa paterna.

⁵⁶² Vid. Sessarego, Myrta, *Borges y el laberinto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 5.

⁵⁶³ Cfr. Schopenhauer, MVR §5, Para Schopenhauer el sueño y la vigilia son nada más dos maneras de leer el libro de la vida, de corrido en la conciencia vigilante, de manera discontinua en el sueño. La metáfora del libro es ya borgeana, el escritor imagina no el universo como una biblioteca, como vemos más adelante.

⁵⁶⁴ Borges, «La pesadilla», *Siete noches*, p. 43.

⁵⁶⁵ Ídem, p. 44.

Breve e infinito laberinto que progresa, que prolifera invadiendo el mundo o que puede llevar a la sospecha de que la arquitectura laberíntica es una con la del mundo. La experiencia humana, los misterios de la metafísica, el sueño y la literatura siguen la figura fractal del universo, figura que se autocontiene en el micro y el macrocosmos. Tal es la conclusión de Asterión, que rumia la fluctuante y rígida arquitectura de una casa talvez interminable y oscuramente ubicua:

Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo, mejor dicho, es el mundo.⁵⁶⁶

El minotauro vive en un laberinto, pero el minotauro es un laberinto para sí mismo: sus preguntas alcanzan su vida y su muerte, su consistencia misma. Símbolo de la condición impar del hombre, encerrado en un mundo sin candados ni puertas, hecho de un dédalo que se diversifica incesantemente, incluso hacia la intimidad del minotauro.⁵⁶⁷ Como el Dionisos–toro de Nietzsche que interpela a Ariadna: «yo soy tu laberinto».⁵⁶⁸

¿Qué nos impide imaginar un movimiento inverso? una simplificación «vertiginosa» de lo múltiple. Una simplificación que encierra una secreta complejidad: es decir, una reducción a una indeterminación igualmente breve e infinita; quizá compuesta de un solo camino, igualmente vertiginoso y fluctuante. El desierto que consta de un único y desesperado camino, dédalo sin dirección «donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar que aparece al final de «Los dos reyes y los dos laberintos».

De igual forma, la complicada simetría del universo–laberinto puede condensarse en la imagen de la línea recta; de la misma manera que la eternidad pudiera subsumirse en un solitario instante en que todo sucede. «Cuando en otro avatar, usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego

⁵⁶⁶ Borges, «La casa de Asterión», *El Aleph*. Barcelona: EMECÉ, 1996, p. 83.

⁵⁶⁷ Cfr. Irby, James et al., *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968, p. 29: «El minotauro descubre que su mundo, en realidad, está incluido en otro mayor e incomprensible (de ahí que no entienda lo que ha visto en la calle). De todo esto cabe concluir, entonces, que, si el universo es un laberinto en cuyo seno el hombre construye el suyo propio, luego, en la figura de Asterión debemos ver un símbolo inequívoco de la condición del hombre en el mundo. Porque el Minotauro, según lo confirma el mismo Borges en una conversación con James Irby. “siendo un ser ambicioso e impar, está condenado finalmente a la soledad (...) Ningún hombre está hecho para la felicidad”». Así encontramos cierta intimidad entre el laberinto, el minotauro y la naturaleza tantálica del mundo percibida por Schopenhauer.

⁵⁶⁸ Nietzsche, «Lamento de Ariadna», *Poesía completa*. Ed. y trad. de Laureano Pérez Latorre, Madrid: Trotta, 1998, p. 78: «Ich bin dein Labyrinth...»

un tercer crimen en C, a cuatro kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a dos kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. //—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.»⁵⁶⁹

Tenemos entonces que la simplicidad se torna también *vertiginosa*. Se trata de la secreta complejidad que quiere también Borges para su poética. Laberinto espacial que simboliza el laberinto del tiempo que es narrado y poetizado también como infinitamente divisible.

La cuestión del mundo representado aparece con estas dominantes en la obra de Borges. Se trata de una poética asociada a la *Vorstellung* artística desglosada en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, es decir, en las ideas-arquetipos, y en su contemplación, experiencia en que el *querer individual* es siempre sobrepasado por una consideración no referida a tal o cual objeto del mundo, más bien a la imposible suma de todos los objetos del mundo como conjunto de conjuntos infinitos. La sumatoria se vuelve entonces también simbólica: se trata del arquetipo, el símbolo que revela la «unidad» de lo diverso, la constancia de un infinito de una ingente brevedad; la visión de los arquetipos es la revelación del paisaje de unos cuantos objetos, de unas cuantas relaciones que en la eternidad suceden. Observación de los objetos, como recomendaba Schopenhauer, más allá de las relaciones de su tiempo, su espacio y su causalidad individual. Dicha contemplación *reduce* el tiempo a su realidad eterna: el instante, tal reducción sucede por la *ocasión* poética en que el presente concuerda con *aquel tiempo*, el *illo tempore* de la ficción. La «reducción» lleva lo múltiple a la unidad, pero no mediante una clausura de lo múltiple, sino a su evocación en la unidad poética:

⁵⁶⁹ Borges, «La muerte y la brújula», *Ficciones*. Alianza: Madrid, 2000, p. 172. La operación que por doquier practica Borges en su obra es recogida por G. Deleuze en su *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989, pp. 80–81) para acceder a la comprensión de las dos lecturas del tiempo propuestas por los estoicos, Cronos y Aión. Ahí muestra ese mismo juego entre lo limitado pero infinito que designa el devenir del eterno retorno: «El tiempo del presente es pues, siempre un tiempo limitado, pero infinito en tanto que ciclo, en tanto que anima un eterno retorno físico como retorno de lo mismo, y una eterna sabiduría moral como sabiduría de la Causa. Tan pronto, por el contrario, se dirá que únicamente subsisten el pasado y el futuro, que subdividen cada presente hasta el infinito por más pequeño que sea, y lo alargan sobre su línea vacía». (p. 81)

el ser que resulta es ingente por plural; la revelación es también en el sentido de la monstruosa consistencia de lo uno: monstruosa por ingente, monstruosa por plural.

Que el todo fluctúe es enunciar un contrasentido. Que el todo es incompleto, que el todo va más allá del todo, que el todo no es todo. Tal es el mundo, que en Borges designa «la apertura, el surgimiento de la serie *intotalizable* de las cosas múltiples».⁵⁷⁰ Se trata entonces de la hermética cifra del mundo: el secreto guardado en el terror de una cifra monstruosa, la irrepresentable consistencia de la representación.

La *cifra* del tiempo es el instante: el grado eterno del presente. La cifra del espacio es el laberinto: otro trasunto de la representación en irrepresentable *conjunto*. El laberinto es la *eternidad del espacio*, si algo así puede ser dicho. Por ello el tiempo se revela como un laberinto de fracciones en las que se pierde la noción normal de la duración, y por la que confluyen los decursos de la más larga y la más corta duración. Por ello el laberinto es la metáfora que condensa la visión del mundo—representación en Borges.

Laberintos de tiempo y de espacio, laberintos de azar. El laberinto del tiempo, la eternidad, obsequia la visión sintética el hombre que es todos los hombres —*El inmortal*— y la visión analítica de los tiempos ramificados, llenos de corredores paralelos o recurrentes —como *El jardín de los senderos que se bifurcan*. En ambos el espacio es condensado en la metáfora arquitectónica del edificio infinito: el palacio de los inmortales, el jardín de los caminos ramificados. El laberinto es en ellos una metáfora que designa el abismal problema del decurso temporal y el elemento designado por ausencia en la metáfora del laberinto espacial: el tiempo. El símbolo del laberinto designa esa confusión progresiva entre el universo y uno de sus detalles —uno de sus *alephs*—, el universo resulta así una monstruosa acumulación de fragmentos que tiende hacia la revelación de la pululante consistencia de lo «simple» —la influencia de la composibilidad leibniziana es aquí insoslayable. Así, en la novela infinita de Ts'ui Pên hay otro *aleph* que proliferaría hasta engullir el mundo.

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Champeau, Serge, *Borges et la métaphysique*, p. 103n.

⁵⁷¹ Borges, «El jardín de los senderos que se bifurcan», *Ficciones*, p. 107. Es de remarcar cómo este modelo diverge del schopenhaueriano, sobre todo cuando hemos tratado de seguir la influencia de

§13. *El laberinto de la identidad: el avatar en el espejo*

Como en «El Congreso», como en «El aleph», se fabula la reunión final entre la parte y el todo, la identificación del universo con su bucle. La vida de un inmortal coincide con la de todos los individuos del tipo hombre, que ha de pasar por todas las experiencias humanas, ha de encarnar todos los arquetipos. Los mundos posibles de *El jardín de los senderos que se bifurcan* parecen poblados por los mismos arquetipos, de los cuales los personajes son meros avatares, encarnaciones de unos caracteres que existen independientemente de las vicisitudes temporales, habitando los mundos, las ramificaciones temporales, la monstruosa totalidad de lo posible. Más allá del tiempo y de los tiempos, pero en el tiempo y en los tiempos, aparecen entonces un número limitado de caracteres, como en la descripción de la comedia del arte que integra el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, en la que unos mismos personajes viven y mueren en distintos dramas, en distintas representaciones.

Schopenhauer en la poética de Borges, una influencia privilegiada entre muchas otras. La divergencia es tan notable en este caso que uno de los personajes —el sinólogo inglés Stephen Albert— la observa explícitamente, describiendo la obra de Ts'ui Pên: «A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, s bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.» (Ídem, p. 116) Sin embargo el relato de Borges se puede conjeturar no sólo de la *Teodicea* de Leibniz o *La naturaleza de los dioses* de Cicerón —*vid.* Nuño, *Borges y la filosofía*, pp. 66–67— sino de la noción misma del mundo en tanto representación, mundo de lo múltiple acaecido en la red tiempo–espacio–causalidad; de lo que se trata en este relato es de cómo la multiplicidad enguye a los vectores, multiplicándolos así, sometiéndolos a la copia platónica y, en otro de sus extremos, llevando ese multiplicidad hacia la simultaneidad. El mismo Stephen Albert se refiere a todas las escenas posibles del jardín, incluso a las ramificaciones futuras, como *presentes*: «No existimos en la mayoría de estos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (...) El tiempo se bifurca en innumerables futuros, en uno de ellos soy su enemigo.» (*El jardín...*, pp. 116–117) Más adelante el protagonista sentencia «el porvenir ya existe». Como el pasado, el presente, el futuro no es un tiempo sino una totalidad de posibilidades, ya todo acaece, incluso el futuro, así el universo se confunde también con ese infinito libro de arena que aparece en otras de las ficciones de Borges. La hipótesis del eterno retorno tendría en *El jardín* un cumplimiento vertiginoso, para emplear un adjetivo borgeano. Nuestra argumentación no se remite a la mera especulación, creemos que el mismo borges otorga pistas suficientes, aunque solapadas, para que *entendamos* la imagen del tiempo fragmentario y sincrónico que aún en este relato propone. Dicha pista pudiera encontrarse en su «Examen de la obra de Herbert Quain», que también forma parte del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*; Borges comenta ahí *April March* la supuesta novela «regresiva» de Quain, novela ramificada, como *El jardín* «Los mundos que propone *April March* no son regresivos, lo es la manera de historiarlos», p. 80.

La temática del personaje–avatar prolifera por la narrativa y la poética de Jorge Luis Borges. Y sin embargo parece que tales avatares, aún vistos desde la obra de Borges, carecen de un modelo que no sea el juego mismo del mundo. Es en ese sentido que Borges no es *precisamente* platónico, su interpretación del arquetipo está más cercana a Schopenhauer y aún al mismo Nietzsche. Lo que sucede en el mundo está signado por la repetición, pero no por la repetición de una identidad extramundana; más bien como producto de un querer cuyo estilo es la eternidad, un devenir lleno de simetrías, una eterna repetición que no subsiste por la decaída en el tiempo de unos originales que se gastan. Un hombre no es un arquetipo demediado, él mismo es el arquetipo en tanto se efectuaría en él la «historia» del género. En un camino inverso, la forma en que acaece la eternidad en el tiempo es para Borges una trama en que prolifera la simetría: «Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías»;⁵⁷² la literatura recoge los elementos del destino —guardado en el *pasado literario*— y los ofrece al lector; en el caso de Borges, la belleza literaria está nimbada por una suerte de perplejidad, deleite y resignación ante el palacio laberíntico del mundo, lleno de reflejos y simetrías: tal es el paisaje de la contemplación estética.

El laberinto es entonces un arquetipo rector porque es símbolo de una simetría arbitraria, dada por el juego y no por un plan absolutorio; un juego impersonal *en que la eternidad baraja unas cuantas variantes*: «la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio».⁵⁷³ Esa es entonces la arquitectura del mundo, el dibujo fractal del tiempo infinito en que el arquetipo se confunde con el reflejo, la copia con el simulacro. De ahí resulta el personaje que Borges se ha inventado como voz narrativa: se trata del sujeto que contempla los acontecimientos del mundo como reflejos de reflejos; el sujeto que se contempla a sí mismo como un yo sin esencia, un personaje —oscuramente plural— que existe gracias a una trama infinita, juego que se padece, que se juega desde una iniciativa externa al sujeto. Es por esto mismo que los personajes de *La trama* mueren —y viven— «para que se repita una escena».⁵⁷⁴

Es el azar otra forma del laberinto, otra forma de la eternidad, por ello el protagonista de *La lotería en Babilonia* recorre el catálogo de las existencias humanas como lo hace

⁵⁷² Borges, «La trama», *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1997, p. 34.

⁵⁷³ Borges, «Examen de la obra de Herbert Quain», en *Ficciones*, p. 80.

⁵⁷⁴ Borges, «La trama», *El hacedor*, p. 34.

el protagonista de *El inmortal*. «Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles.»⁵⁷⁵ *La lotería en Babilonia* denuncia este motivo recurrente en la estructura de las narraciones y de la poesía: la parábola de la colusión entre lo finito y lo infinito, entre el caos y el orden, entre la ley (la causalidad) y el azar (como principio arbitrario de todas las cosas). La línea que separa lo causado y lo meramente acaecido se difumina, en una especie de *sfumato* ontológico. Todo puede ser sorteado hasta el infinito, y dicha posibilidad —la de que todo sea sometido al azar— deja ver la realidad de un universo determinado por la indeterminación. La ficción borgeana lleva el azar más allá del deseo humano, hacia cierta indiferencia objetiva en la que se afirma *todo el azar*⁵⁷⁶ más allá del interés, es decir, con una *apuesta* que trasciende las esperanzas particulares y revela la consistencia de lo real, desbordando el perímetro de la ficción. La apuesta a ganar es una apuesta que reduce el mundo a sus referencias; la afirmación del azar benéfico y adverso va entonces hacia la afirmación estética del mundo como juego de azares. Más allá de las referencias, la música, como arquetipo del arte conduce a una mirada superior, a una conciencia ampliada que se tiene una íntima relación con la consideración *sub specie aeternitatis* del mundo. El número de sorteos que rigen la vida en la Babilonia borgeana tiende vertiginosamente hacia el infinito: se produce entonces la confusión con eso que era hasta entonces el mundo no ficticio, el afuera de la invención literaria.

En realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga. Esa infinitud condice de admirable manera con los sinuosos

⁵⁷⁵ Borges, «La lotería en Babilonia», *Ficciones*, p. 66..

⁵⁷⁶ Cfr. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. p. 80. Deleuze confiere a este tipo de apuestas, en nuestra opinión como la de *La lotería en Babilonia* un valor que afirma la ficción en un sentido fuerte, en su sentido de producción de realidad. «Porque *afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y su se intenta producir otro resultado que no sea una obra de arte, nada se produce. Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo *para* dominarlo, *para* apostar, *para* ganar. Este juego, que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo».

números del Azar y con el Arquetipo celestial de la Lotería, que adoran los platónicos...⁵⁷⁷

Con discreta ironía, Borges está indicando que el azar infinito se confunde con el destino. La fluctuación exacerbada se confunde con la determinación de hierro. Lo banal entonces no se distinguiría de lo trágico. Bajo la perspectiva del laberinto del tiempo infinitamente divisible, la eternidad, cualquier falta humana puede ser compensada con un mérito. Se trata de un tiempo eterno en el que se subvierte la idea del karma como carga de las vidas pasadas sobre la presente; la visión de un tiempo infinito y circular lleva a Borges a proponer una ficción que equilibra fatalmente cada acto del hombre: cada acto presente, cada dicha o desventura es merecida por un heroísmo pasado o futuro, por una traición pasada o futura. «Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir.»⁵⁷⁸

Cada individuo se convierte en un laberinto monstruoso de causas y efectos que conducen siempre al cero, es decir, a la revelación de que el yo es, como Dios, subalterno, nada puede cambiar, nada puede hacer para cambiar nada, pues ya todos está hecho. Cada uno es monstruosamente infame y monstruosamente virtuoso.

Esa reducción al cero encuentra una de sus imágenes más potentes en el paisaje de hombres que han sido ya todos los hombres, hombres que tienden a confundirse con la materia inerte y que han sido presas de una psicastenia final: ya nada les es apetecible. Quizá porque al fin se les ha revelado «que todos los caminos conducen al matorral» como quiere el don Juan de Carlos Castaneda; quizá porque se han percatado que un hombre puede ser todos los hombres, menos uno, «aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach» según la queja heraclitánea de Borges, quizá también la última sabiduría de Schopenhauer, contenida en el cuarto libro de *El mundo como voluntad y representación*.

*

⁵⁷⁷ Borges, «La lotería en Babilonia», *Ficciones*, p. 74.

⁵⁷⁸ Borges, «El inmortal», *El Aleph*, p. 24.

En otros momentos dicha nadería ética, dicha nadería también del deseo, puede trocarse en éxtasis poético: la otra visión de la ingente forma del ser en la que cada cosa se revela no como la nadería que le pasa a un individuo. Lo que le pasa a un individuo no parece nunca de mucha importancia. Es el encuentro del individuo con un plano que sobrepasa lo individual y muestra al arquetipo como el esplendor del presente. El hombre que es Adán, el hombre que *siempre* por primera vez prueba el agua.

§14. *Serialidad e individuo*

Esta imagen de un yo subalterno al régimen eterno de las repeticiones recuerda sí a la comedia del arte —ejemplo que toma Schopenhauer para explicar la repetición eterna de la Idea—, pero también aquella de *El nacimiento de la tragedia* en la que los individuos son elementos en una pintura realizada por un único artista, en ese entonces, la Voluntad.

Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte [*Kunstkomödie*] no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes [*schon Bilder*] y proyecciones artísticas [*künstlerische Projectionen*], y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte [*Kunstwerken*].⁵⁷⁹

El universo y el individuo son un laberinto de identidades. La visión borgeana subvierte la realidad del arquetipo proponiendo la confusión otológica que lo identifica con la suma imposible de los hombres. Continuidad de seres que en cada caso arroja una realidad irreductible al todo, pues el arquetipo no es, otra vez, algo así como un todo, no es algo así como la suma de los individuos. La suma radicaría más bien en cada uno de los individuos que, trágicamente, no pueden representar a ningún otro. La representación pertenece —parece decirnos Borges— a la especulación filosófica; la literatura encuentra en cada hombre a un ser repetible, pero no subsumible en los otros. Se trata de una especie de dialéctica entre la unidad simbólica —que no numérica, no conceptual— del arquetipo, y su multitudinaria consistencia. Es otra vez el ser serial, la mónada–manada del universo. Tesis que se sostiene por doquier en la obra de Borges: la

⁵⁷⁹ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, §5, p. 66

serie está compuesta de infinitos detalles que componen un elemento simple —la Biblioteca que se intuye como un único libro que contiene a todos los otros— y al mismo tiempo, una infinita serie de matices indistinguibles uno de su vecino, que conduce de una realidad cromática a otra, sugiriendo la cualidad transitoria de las identidades.⁵⁸⁰

Hemos dicho que en la literatura se encuentra la cuestión de una identidad repetible; pero no idéntica, como parece ser en la doctrina nietzscheana —o como Borges interpreta la doctrina nietzscheana. Esta es la fórmula aceptable de la doctrina de los ciclos para el Borges ensayista; el modelo de los arquetipos seriales en los que ocupamos puestos similares en una serie que contiene una realidad superior a la nuestra, serie inmodificable por los actos insignificantes de un sujeto. Ahí, en la idea borgeana del tiempo cíclico se expone la realidad de una identidad compleja, de la que el individuo no es sino un escorzo. «El tiempo circular» nos puede ayudar a entender que la materia de «El jardín de los senderos que se bifurcan» no es —como interpreta Juan Nuño— un individuo platónico en el que se ensaya el «la más descarada manifestación literaria del *esencialismo* metafísico»⁵⁸¹, debido al cual las circunstancias no afectan para nada la consistencia ontológica del personaje. Pero la idea de personaje-individuo difiere, a nuestro entender, de este juicio. El individuo parece por momentos la situación misma, en la que los personajes se descubre como partes de un conjunto: una forma condensada de esta postura literaria la encontramos en «El tiempo circular»:

Yo imaginé hace tiempo un cuento fantástico, a la manera de León Bloy: un teólogo consagra toda su vida a confutar a un heresiarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el Cielo descubre que para Dios el heresiarca y él forman una sola persona.⁵⁸²

Podemos imaginar que, ya que el individuo significa una multiplicidad y la unidad del arquetipo es dada por multiplicidades de multiplicidades, la unidad puede desplazarse como una consideración que atraviesa la serialidad de una manera sincrónica y diacrónica. El hombre es lo que le pasa a todos los hombres: la historia entera de la

⁵⁸⁰ Borges, «Parábola del palacio» en *El hacedor*, p. 50. «Cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie.»

⁵⁸¹ Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*. México: FCE, 1986, p. 70.

⁵⁸² Borges, «El tiempo circular», en *Historia de la eternidad*, p. 112.

humanidad; los episodios de la humanidad atraviesan la existencia individual. De otro modo, y siguiendo el *leit motiv* schopenhaueriano —«tú eres esto»—, el hombre y la montaña son uno, el hombre y el río son uno, el tiempo y el yo es uno, un hombre puede ser un peón o un rey en el tablero de ajedrez, pero no existe propiamente la pieza o el tablero: existe el juego: no existe la torre o el rey, existe con más fuerza, digamos, «sustancialmente» el enroque. Si el hombre está hecho de tiempo, el laberinto está edificado por los recorridos, sencillos e intrincados a la vez. Digamos que no existen ni Edipo ni Esfinge, sino el enigma que los convoca: «Somos Edipo y de algún modo/ la triple y larga bestia somos»⁵⁸³: la ingente forma de nuestro ser recorre entonces el micro y el macrocosmos. Esto significa que hay un afuera egológico dentro y fuera de uno mismo. El yo-individuo que es nadie dentro de «su» multitudinaria consistencia, consistencia que conforma más allá de sí, la misma unidad de la parvada o de la legión.

Como hemos anotado, en Borges el arquetipo es un juego de individuos en un plano diacrónico, si para Schopenhauer el teatro de la comedia del arte es la metáfora en la que podemos encontrar el juego eterno de los caracteres humanos, Borges remarca el hecho de escena como situación-arquetipo. Así, para que haya el arquetipo Cristo, debe existir la composición entre dos adversarios y el amor de con que uno devuelve el odio del otro. Así en el poema «La dicha»: «El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.»⁵⁸⁴

Apreciamos ahora que el arquetipo borgeano es una especie de muñeca rusa que encierra dentro de sí no una, sino otras muñecas; que está encerrado no en una sino en múltiples, infinitas muñecas. Borges parece decirnos que la noción de un yo individual tiene tanta validez como la de el dicho de cualquiera de las otras, también infinitesimales muñecas rusas.

Y sin embargo el arquetipo-matriushka precisa de todos sus detalles. La serie de todos sus individuos.

⁵⁸³ Borges, «El otro, el mismo», *OP*, p. 261.

⁵⁸⁴ Ídem, «La Cifra», p. 594.

§15. *Lo necesario como asamblea de los accesorios*

Don Alejandro Gleoncoe funda el Congreso, pensando en formar un congreso que vaya más allá de las representaciones políticas. Un Congreso del Mundo en el que estuviera representado todo tipo de hombres.⁵⁸⁵ Tal asamblea debería dar asiento a cada uno de los caracteres humanos, por lo que la narración remite a las ideas platónico-schopenhauerianas; el mismo narrador así lo asienta, la empresa comienza siendo de orden cualitativa —encontrar la representación de un cierto carácter— para después revelar su cara monstruosa: encontrar el número exacto de los tipos humanos: cifra imprecisa y necesariamente breve. «Plantear una asamblea de que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores»⁵⁸⁶

En el relato, lo estable y lo inestable, lo principal y lo accesorio ameritan representación, así se necesita un representante para los hacendados para los barbudos y para los sedentes. Un solo hombre puede representar a una infinidad de hombres, a los de su estirpe, a los de su profesión, a los de su posición, a los de su carácter. De la misma manera, en «La biblioteca de Babel» el conjunto de libros es ingente —aunque limitado por el espacio edificado—, pero uno sólo de sus libros puede contener a todos los otros —uno sólo puede ser, es acaso, infinito, «como en el libro de arena»—; la metáfora de la biblioteca designa el universo,⁵⁸⁷ la del hombre a la humanidad.

Al cabo de cuatro años el experimento del Congreso muestra a su patrono que los tipos humanos coinciden con el número total —con esa totalidad infinita— de los hombres de todos los tiempos; que cada hombre no puede ser representado sino por sí mismo y que la selecta biblioteca del Congreso del Mundo es una empresa por igual ridícula. De nuevo, como suele suceder en las narraciones de Borges, el mapa —es

⁵⁸⁵ Borges, «El congreso», en *El libro de arena*. «He aquí los hechos; los narraré con toda brevedad. Don Alejandro Gleoncoe, el presidente, era un estanciero oriental, dueño de un establecimiento de campo que lindaba con el Brasil (...) Don aspiró alguna vez a ser diputado, pero los jefes políticos le cerraron las puertas del Congreso del Uruguay. El hombre se enconó y resolvió fundar otro congreso de más vastos alcances. Recordó haber leído en una de las volcánicas páginas de Carlyle de aquel Anacharsis Cloots, devoto de la diosa Razón, que a la cabeza de treinta y seis extranjeros habló como “orador del género humano” ante una asamblea de París. Movido por su ejemplo, don Alejandro concibió el propósito de organizar un Congreso del Mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones.» pp. 26–27.

⁵⁸⁶ Ídem, pp. 26–27.

⁵⁸⁷ Vid. Borges, «La biblioteca de Babel», en *Ficciones*, p. 86. «El universo (que otros llaman la Biblioteca)».

decir, la representación— sólo puede alcanzar perfección cuando se iguala en proporción 1:1 con lo representado, es decir, cuando la representación deviene lo representado y se agrega a ello como un elemento más. Es entonces que el oxímoron es nuevamente formulado, la brevedad de los arquetipos humanos coincide con el inconcebible censo de la humanidad.

La empresa que hemos acometido abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso es los caledonios que derrotaron a las legiones de los Césares. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz. El Congreso es aquel muchacho inútil que malgasta mi hacienda en las ramerías.⁵⁸⁸

Gracias a un movimiento *contrario*, encontramos la completa tensión de la imaginación borgeana. Cada hombre contiene el mapa entero del mundo, cada hombre es todos los hombres y el arquetipo como símbolo del mundo no es sino una suma que alcanza, por una acumulación monstruosa, el *sencillo* rostro de cualquier hombre. Se trata del *progressus in infinitum* que ensaya constantemente Borges, ya sea en la forma poética o narrativa, la misma fuga infinita por la que el detalle contiene al todo, revelación espacial y temporal, aritmética y metafísica. Universo borgeano que, como apunta Juan Nuño, tiende hacia una iteración monstruosa.⁵⁸⁹ Se trata de la consistencia formal, representativa del mundo, que repite en una escala mayor lo que pasa en una escala menor. La contemplación de uno mismo en el panorama infinito, el «tú eres esto» de los Vedas, de Byron y Schopenhauer.

§16. Arquetipo y realidad de la representación

Se trata entonces de un reencuentro de la representación —de su disposición diacrónica— con el presente eterno del mundo: se trata de una reconducción a la dimensión simbólica del mundo, al choque de la representación con la realidad del

⁵⁸⁸ Borges, «El Congreso», en *El libro de arena*. Madrid: Alianza: 1998, p. 36.

⁵⁸⁹ Vid. Nuño, *op. cit.*, p. 110.

tiempo: el presente. De esa manera, no hay más tiempo real que el presente, como quiere Schopenhauer, y el encuentro con tal realidad se da en el mundo de la representación bajo la modulación temporal del *instante*.

Pero la síntesis poética de la representación nos conduce a una reconsideración de la realidad del individuo. Dicha realidad está planteada en concordancia también con la obra de Schopenhauer. Para Schopenhauer, la realidad diurna no tiene mayor consistencia que la onírica, se trata, como vimos, de que «la vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro»,⁵⁹⁰ para Borges los «sueños» de la literatura no son menos reales que la gran ficción diurna. Las consecuencias de tal visión del mundo no sólo consisten en ficcionalización de real, sino en reconducir a la ficción hacia el estatuto de lo real. Podríamos entonces formular la realidad onírica del mundo *representado*; y sin embargo, dicha realidad no resulta *desdeñable*. En el mundo representativo surge la percepción pesimista del mundo considerado como reino del sufrimiento —de la frustración constante del individuo— pero también es en sus inmediaciones que acontece la belleza.

De esta manera, los arquetipos son representaciones —preferentemente arquetipos literarios—; pero de vez en cuando se revela que el hombre es idéntico con el arquetipo; esa es la gran revelación de la poesía: lo que le pasa a cada uno pasa eternamente y, he ahí el corazón del misterio, lo que pasa eternamente pasa siempre en el presente: es la gran potencia del tiempo, la eternidad siempre recién nacida. La única manera de que la eternidad celebre sus pascuas es por tanto en cuando se contempla en toda su potencia: en la representación: es por tanto el momento del gran sufrimiento y de la gran alegría. Sólo entre los individuos, sólo en el mundo real–onírico, de la representación. El laberinto es entonces una manera de simbolizar, de hacer visible desde la imaginación la figura del mundo–infinito, impensable, incomprensible: «puesto que el laberinto divino, infinito, no sólo es incomprensible sino que además, y sobre todo, resulta inhabitable, el hombre crea sus propios laberintos que, si no resuelven sus problemas, al menos son transitables en tanto que responden a la medida de lo humano.»⁵⁹¹ Pero en el laberinto borgeano encontramos una tendencia a la progresión infinita; no se trata entonces de un

⁵⁹⁰ Schopenhauer, MVR §5, p. 100, en nuestro trabajo, el §9 del capítulo 1, referido a Schopenhauer,

⁵⁹¹ Adrián Huici, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*. Sevilla: Alfar, 1998, p. 245.

apaciguamiento de la vertiginosa arquitectura del mundo en la humana medida, sino en una salida de su dédalo hacia el encuentro con un infinito —más grande y más pequeño— que la contiene.

El laberinto pulula hacia lo más grande y hacia lo más pequeño por medio resonancias, de repeticiones que producen series—situaciones. Así sucede en la casa de Asterión, donde hay catorce (infinitos) abrevaderos, así sucede en la eternidad, donde existe el episodio de la traición y el episodio del amor por todos lados. Episodios sin original, pues el arquetipo designa una recurrencia sin origen; se trata más bien de que el arquetipo es una recurrencia perpetua que parece correr hacia el pasado y hacia el futuro, pero que además —y ese es para nosotros el sentido fuerte del arquetipo— su forma real es la del presente.

§17. *Serialidad, simulacro y eterno retorno*

No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de los objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa.⁵⁹²

El arquetipo serial de Borges encuentra en relatos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», otro acento que lo hace diferir del modelo platónico. Se trata otra vez de situar a los objetos en una serie sin original superior. Un aparente objeto *original* fluctúa fuera de la lógica del tiempo platónico, que decae desde un objeto fuera del tiempo cavernoso del mundo. En Tlön los objetos se repiten copiosamente, pero no siguen la secuencia de la copia decaída que nos muestra Platón en la República, en un «proceso periódico», los objetos «se duplican» en Tlön y a veces las copias superan la pureza de los «originales». Luego de un tiempo vuelven a aparecer los caracteres originales del objeto.

Se formula acaso una variante de «La biblioteca de Babel»; y acaso también el argumento nietzscheano del eterno retorno, por el que se repiten no los individuos, sino las series completas que llevan a la accesoria producción de un individuo. Se trata de la repetición de un mundo con todo su encadenamiento de acontecimientos, en lo más

⁵⁹² Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones*, p. 31.

grande y en lo más pequeño; pero no como producto de una ley, sino de una composición aleatoria que al haber acontecido, al haber sido ya posible, no puede ser desechada por un ingenuo devenir de la eternidad, el mismo que recitan sus animales a Zaratustra. «De modo que todos estos años son idénticos a sí mismos, en lo más grande [im Grössten] y en lo más pequeño [im Kleinsten], — de modo que nosotros mismos somos idénticos a nosotros mismos en cada gran año, en lo más grande y también lo más pequeño».⁵⁹³ Así el eterno retorno se concibe como un «entrelazamiento» de causas, pero sustentadas ellas mismas no por una causalidad sino producción recurrente en la eternidad, en su monstruoso círculo, un monstruo de gran año [ein Ungeheuer von grossen Jahre]⁵⁹⁴ Lo mismo sucede en La biblioteca de Babel, en lo que llama Nuño una «periódica ilimitación»⁵⁹⁵ los volúmenes de la biblioteca «se repiten en el mismo desorden».⁵⁹⁶ Es decir, que tanto en Nietzsche como en Borges, la repetición es fruto de una monstruosa causalidad o un ingenuo azar. Lo que siempre sucede lo hace por azar, este siempre suceder proyectado en un gran año, en un tiempo eterno o nada más infinitamente divisible, produce la iterativa producción del mismo universo con sus elementos trágicos y banales.

Tal vez el universo–biblioteca de Borges no es ilimitado ni limitado, como tampoco lo es la biblioteca de Babel. Las cosas del mundo, como los libros, tienen un límite de posibilidades. Se trata entonces de un *infinito limitado*. El límite reside en el número de ejemplares que el edificio puede contener, la infinitud que aparece en medio de un sentimiento de lo sublime —una sublimidad matemática similar a la que postula Kant: una cifra razonable en su concepto pero para la cual no hay un guarismo posible, cifra que seduce a la imaginación y la conduce al desfallecimiento. Cifra que compromete la consistencia del universo pensable.

*

⁵⁹³ Nietzsche, «El convaleciente», *Así habló Zaratustra*, p. 303

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*, p. 45.

⁵⁹⁶ Borges, «La biblioteca de Babel», en *Ficciones*, p. 99.

El componente de la serialidad borgeana remite otra vez al arquetipo. Un arquetipo que podemos entender mejor a trasluz de Schopenhauer que al de las entidades de platónicas; que incluso podemos entender mejor el contraste con la doctrina nietzscheana del eterno retorno. Las tres doctrinas son ininteligibles si se dejan de lado las implicaciones estéticas que, a partir de Schopenhauer, subvierten el modelo del pensamiento: la contemplación estética que sobrepasa al concepto, y las consideraciones sobre un mundo y un sujeto advertido bajo el régimen de un tiempo *razonable*.

La serialidad es periódica ilimitación que compromete la consistencia del tiempo y la consistencia ontológica del mundo. Nos habla la serialidad de un componente revulsivo de la noción de identidad. La sustancia de la identidad se disuelve en la serie de repeticiones que inundan la infinita arquitectura de la Biblioteca. La serialidad de los volúmenes parece también la consistencia del arquetipo, azarosa y fatal; la realidad del arquetipo borgeano se asemeja a la de la Idea en Schopenhauer: realidad en la representación. La periodicidad de la Biblioteca sólo existe para quien la recorre, comprobando las repeticiones, pero no es una ley de la Biblioteca sino una prueba más de su caótico acervo. La repetición contiene y promulga el monstruoso perfil de la Biblioteca, y sin embargo vuelve visible, permite tener una imagen de ella —así sea inconcebible. La repetición parece afirmada por el Borges narrador como por el Borges poeta como un rasgo de elegancia que vuelve digerible la vertiginosa producción de lo real; parece entonces que la serialidad confiere una posibilidad de síntesis a monstruosa cifra. Se trata de la posibilidad de admitir resonancias entre las partes —las repeticiones de los contenidos, de los volúmenes— y el todo: la posibilidad de que en secreto, desde cierto punto de vista —quizás bajo la especie de la eternidad— la biblioteca este compuesta por un solo libro.

La Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*; p. 99. En esa misma página, al pie, Borges dice que Letizia Álvarez de Toledo le ha sugerido que la Biblioteca se compone de un solo libro; el recurso pertenece además a una constante de la obra de Borges, el mismo que es todos los hombres, el laberinto hecho de laberintos, etc. Ese libro está fabulado en otro relato cuyo título es por demás explícito: *El libro de arena*, compuesto de un paginado infinito confinado por un solo volumen.

§18. *Con y contra Nietzsche*

En su ensayo sobre «La doctrina de los ciclos», Borges se ocupa del argumento de Nietzsche en el que se concluye el cíclico (según Borges) retorno de todas las cosas, dado por la relación dialéctica —desde luego que no en sentido Hegeliano— entre el infinito (la eternidad del tiempo) y lo finito (una cantidad indefinida pero limitada de sucesos). No debemos pasar por alto que Borges se refiere al instante nietzscheano como «permutación», manteniendo así la misma resonancia proteica del problema. Transmutaciones y no estados. Mudanzas y no estaciones.

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble.⁵⁹⁸

Pero, se trata de la ¿renovación de lo idéntico? La doctrina de los ciclos de un yo que renace, que vuelve a ser el mismo. Se trata de la doctrina exotérica de la transmigración de la que nos habla Schopenhauer en sus *Paralipomena*. Para el círculo de trazado platónico, la repetición del universo, incluido tu nacimiento, es forzosa. Existe aparentemente la convicción de que uno se renueva y que por lo tanto hay alguien al que regresa el ser, estableciéndose así una continuidad entre dos versiones de lo mismo y no entre dos casos. El universo no es capaz de todo, sino de un número, si bien portentoso, limitado de permutaciones. La permutación es la variación de la disposición u orden en que se encuentran dos o más cosas, se trata entonces de una especie de arquetipos intermitentes a los que la eternidad —el flujo infinito del tiempo— debe someterse. No sólo a los casos, se advierte en el texto que citamos, sino a la cadena causal de las permutaciones, que parecen seguir, en la exposición que hace Borges de la doctrina comúnmente atribuida a Nietzsche, un orden que se agota y debe recomenzar. Una vez que el número —incalculable pero finito— ha sido alcanzado, debe «comenzar» otra vez

⁵⁹⁸ Borges, «La doctrina de los ciclos», en *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza, 1997, p. 89.

el ciclo. Se trata de una figura trazada pensando en las fracciones seriales. Borges no se pregunta si esta es la idea de Nietzsche respecto del eterno retorno, sino que se limita a concluir el párrafo llamando la atención sobre la autoría del argumento: «Es común atribuirlo a Nietzsche».⁵⁹⁹ Pasa entonces Borges a refutarlo.

*
* *

La objeción que plantea Borges a la doctrina de los ciclos en su versión nietzscheana no es diferente de la que Zenón opone a la calculabilidad del movimiento, en *El certamen de Aquiles y la tortuga*. Borges explica también la imposibilidad para llegar al final de una serie —en este caso, al punto en el que acontece el retorno.

Sin embargo, el autor de *Historia de la eternidad* incurre en la misma imprecisión puesta en obra al exponer la paradoja de Aquiles y la tortuga. Ha confundido la imposibilidad de calcular el movimiento con la imposibilidad del movimiento; lleva además al espacio lo que debía corresponder al tiempo —frecuente error que señala Bergson— la infinita subdivisión de la materia y de sus puntos es aplicada al objeto en lugar de aplicarse al problema de la fundamentación aritmética.

La serie de los puntos del espacio (o de los instantes del tiempo) no es ordenable así; ningún número tiene un sucesor o un predecesor inmediato. Es como la serie de los quebrados según la magnitud. ¿Qué fracción enumeraremos después de $\frac{1}{2}$? No $\frac{51}{100}$, porque $\frac{101}{200}$ está más cerca; no $\frac{101}{200}$ porque más cerca está $\frac{201}{400}$ porque más cerca...⁶⁰⁰

El mismo argumento de Borges puede aplicarse a rebatir historias como «La biblioteca de Babel» o «La lotería en Babilonia». No es el número, la materia, sino el tiempo el tema del eterno retorno. Se trata también de un (limitado) libro de páginas infinitas. Cada punto del espacio, cada instante del tiempo sería así como cada página del Libro de arena: inalcanzable, inconcebible y —es decir, *pero*— actual, pues *de acuerdo con el*

⁵⁹⁹ Ídem, p. 90.

⁶⁰⁰ Ídem, p. 93.

razonamiento «matemático» de Borges, el mismo presente es inconcebible e inalcanzable.

Así, entendiendo lo que se niega por la negación misma, podríamos llegar a comprender como podemos encontrarnos con el instante *indescifrable* —no sometido a cifras, no sometido al principio de razón— del eterno retorno. Se trata del paso de la doctrina exotérica a la esotérica del eterno retorno. Es el paso que reclama Schopenhauer para su doctrina de la eternidad mortal; es el paso por el que Borges llega al corazón de la doctrina nietzscheana del eterno retorno, negando la argumentación *exotérica* del mismo Nietzsche.

Es el azar y no la estadística la que conduciría al *encuentro* con la repetición —de la misma manera que los volúmenes repetidos aparecen mientras se vaga por el dédalo de la biblioteca—universo borgeana. Es una serie afincada en un tiempo infinito, desmesurado no por el número de instantes que contiene, ni por el número de divisiones que pudiera aplicarse a cada estado de la materia.⁶⁰¹ Se trata del tiempo infinito que conduce a esa especie de tiempo real en que consiste la eternidad, tiempo sin número, sin cálculo, al que se puede llegar cuando se formula el extremo de lo sublime matemático: el desfallecimiento del número, ante el número.

El desfallecimiento de la división infinita ante el *inalcanzable* ahora, ese en el que nunca o casi nunca estamos, ahora en el que se percibe el *tiempo real donde uno sólo puede estar de vuelta*.

Ahora no nos extraña que la primera conclusión de Borges en «La doctrina de los ciclos» sea que la posibilidad del eterno retorno sea, matemáticamente hablando, igual a cero. «Si el universo consta de un número infinito de término es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones —y la necesidad de un Regreso queda vencida. Queda su mera posibilidad, computable en cero.»⁶⁰² La primera premisa es negada por Nietzsche —como el mismo Borges aclara más adelante—, quien creía en una fuerza delimitada, que se *replegaría* y *expandiría* según un modelo oceánico, eternamente. La

⁶⁰¹ *Cfr. ibidem* «Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita —verbigracia, la serie natural de número enteros— es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas. (Mejor, para eludir toda ambigüedad: conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales)»

⁶⁰² *Idem*, p. 94.

objección de Borges está basada, como el argumento de Nietzsche, en una mera conjetura. Creo que, como Nietzsche, Borges llega a la conclusión de que el eterno retorno no es, en el fondo, de orden matemático. La doctrina matemática sólo nos conduce —como quería Schopenhauer— hacia el optimismo y la esperanza de la perduración del yo más allá de la muerte.

Luego de «objectarla», Borges da, sin embargo, con el centro de la doctrina nietzscheana. Doctrina de la ficción del eterno retorno como *posibilidad* que vence a imposibilidad vigente, el (im) potente dominio de Dios y sus sombras en el mundo: es decir, el triunfo de la injuria sobre la vida ascendente.

Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad. (...) Antes de Nietzsche la inmortalidad era una mera equivocación de las esperanzas un proyecto confuso. (...) Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca.⁶⁰³

Digamos que la posibilidad —«computable en cero»— escupe el optimismo del cómputo. Para emplear el ejemplo de Schopenhauer, la universo es un libro que nadie lo lee completo. Si todos volvemos a la misma vida después de un tiempo infinito e instantáneo —como quiere Nietzsche—, lo que hacemos es leer siempre la misma página de un libro de arena —como quiere Borges que sea el tiempo–eternidad. También podemos imaginar, según el modelo del *Aleph* o de *La biblioteca de Babel*, que esa página contiene a todas las otras en *su* presente.

*

* *

El equilibrio, imposible para Nietzsche, es concebido por Borges como la aniquilación por enfriamiento del universo entero. «La luz se va perdiendo en calor; el universo,

⁶⁰³ Ídem, p. 98.

minuto por minuto, se hace invisible. Se hace más liviano, también, Alguna vez, ya no será más que calor: calor equilibrado, inmóvil, igual. Entonces habrá muerto».⁶⁰⁴ Quisiéramos no avanzar, de momento, en dicha objeción científica. Se trata de una teoría para anular una posibilidad, para anular otra vez una cuestión de orden accesorio: la restitución de un estado inicial en el que Nietzsche, como Schopenhauer, no cree. Teoría de un inicio absoluto del tiempo que habría que buscar, estudiar e indagar para rebatir solamente la doctrina superficial del eterno retorno, referida en su núcleo, como el Borges mismo lo ha observado a una opción vital, el amor al destino, el *amor fati*. El último argumento de las objeciones a Borges parece afirmar esta (mi) *vindicación* del eterno retorno en su inciso *esotérico*.

Una incertidumbre final, esta vez de orden metafísico. Aceptada la tesis de Zarathustra, no acabo de entender cómo dos procesos idénticos dejan de aglomerarse en uno. ¿Basta la mera sucesión, no verificada por nadie? A falta de un arcángel especial que lleve la cuenta, ¿qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica —lo cual no daña al pensador. Nada para la inteligencia —lo cual ya es grave.⁶⁰⁵

Borges sostiene la experiencia acumulativa del eterno retorno. ¿Hay tal acumulación?, o tal vez Nietzsche pueda hablar de *lo mismo* en el mismo sentido que Borges habla de la similitud. El elemento del contador del infinito el mismo del argumento de los pájaros. No hay quien lleve la cuenta, no hay un garante del mundo, ni de su realidad ni de sus elementos, ni de sus individuos ni de las series en que intervienen.⁶⁰⁶ El argumento más fuerte, en nuestra opinión es este último, referido al número de veces en que es vivida la misma vida. Número que, al de no *aglomerarse*, resulta banal para el pensamiento. *Nada importa el número de veces, nada importa la posibilidad de que esta vida sea vivida infinito número de veces*. Borges nos quiere decir que la «idea más horrible del universo» es al final de cuentas ociosa, que nada se desprende de ella ¿qué nos importa

⁶⁰⁴ Ídem, p. 103.

⁶⁰⁵ Ídem, pp. 103–104.

⁶⁰⁶ Escribe Nietzsche en el otoño de 1881, 11 [245]: «—Y si el estado se hubo ya producido, entonces también las condiciones de su existencia y aquellas que le precedieron —habrá ya existido una, dos, tres, n veces... y debería existir en el porvenir una, dos, tres, n veces —un número incalculable de veces en el porvenir —y en el pasado.» FPER, pp. 34–35.

un número imposible de conocer, el hiato insalvable entre un número x y su comprobación? Borges concluye, como Schopenhauer, que la doctrina de la metempsicosis es un entretenimiento para ociosos. Nietzsche talvez opinaría lo mismo.

Creo que, aún a pesar del «n número de veces» que Nietzsche emplea en su exposición exotérica del eterno retorno, se trata, en su fondo esotérico, del retorno de *lo mismo* más allá del número, es decir, de la abolición de la consideración numérico a partir de la cual se arriba a la no numérica. Se trata de paso del tiempo cronológico, mensurable, a una consideración no articulable en cifra alguna. Se trata de la vivencia de la «pequeña eternidad de tiempo»,⁶⁰⁷ análoga al «sentirse en muerte» de Borges; en esa experiencia aparece una realidad *aiónica* la de lo siendo siempre, lo mismo [*Gleiches*] sin número. En este sentido podríamos entender el retorno no *de la misma* vida (particular), sino *a la misma* vida —la existencia no acumulada, no situada en una línea de tiempo—, o a *lo mismo* de la vida. Se trata del instante en que se comprende la intemporalidad de la sucesión. El número n en la serie de las repeticiones, es en realidad el único, lo mismo, no hay acumulación, no hay repetición cifrada, sino *rítmica*, basada en el deseo y no en el cálculo, no en el arcángel que lleve el cómputo de las repeticiones porque no hay tal cómputo, sino *lo mismo* que se repite por primera vez. Es a partir de ahí que se quiere la serie, de esa pequeña eternidad que lo contiene todo; de esa única página en que se lee todo el libro.

Se trata entonces de esta única vida que regresa sin número, más allá del número, fuera del principio de razón, en su única y breve eternidad. «Esta vida, así como la vives ahora y la has vivido» sin el añadido del número, sólo con su añadido de origen, del de la voluntad de poder, acaso.

Si Borges insistiera, si dijera: ¿Quién es el que renace para este universo, o junto con el universo? ¿Hay alguna relación de identidad? Sin un testigo, la línea entre A y A' no puede traspasar el umbral de la conjetura. Si no hay metempsicosis, entonces las relaciones entre ambas no existen sino cuantitativamente, mejor aún, al nivel de la anécdota o del consuelo. Todas serían observaciones correctas, sólo que tendríamos que contestar, quizá contra el Nietzsche de algunos fragmentos, quizá contra el mismo Nietzsche del §341 de *La gaya ciencia* que nos habla de la «innumerables [*unzählige*]

⁶⁰⁷ Ídem, otoño de 1881, 12 [100], p. 40.

veces» de la repetición, tengamos que decir que esta es la única, eterna vez, en que la vida se repite.

*

El problema de la identidad es recuperado por Borges al final del ensayo «La doctrina de los ciclos», en el que se pregunta sobre la certificación –imposible– de la identidad en un mundo que carezca de un testigo del retorno, se trata de la misma argumentación vertida en el *argumentum ornithologicum*. ¿Qué cosa puede fundar la identidad entre A y su retorno?

¿Basta la mera sucesión, no verificada por nadie? A falta de un arcángel especial que lleve la cuenta, ¿qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece de mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica –lo cual no daña al pensador. Nada, para la inteligencia –lo cual es grave.⁶⁰⁸

Es en este momento cuando Borges se acerca más a la doctrina secreta del eterno retorno –correspondiente nietzscheana-deleuziana de la doctrina esotérica de la transmigración en Schopenhauer: la palingenesia. Lo que se repite no es la identidad sino la diferencia: es decir, la identidad debe entenderse, desde Schopenhauer, como eterna juventud del mundo.

En «El tiempo circular» Borges ofrece la única manera que tiene de concebir el eterno retorno: como similitud y no como identidad. Se trata del menos inquietante y –curiosamente– del «único» imaginable. No la existencia del retorno de lo mismo, sino de lo similar. Aquel que permite un mejor juego imaginario, más afín con las permutaciones poéticas –con las versiones de un número limitado de metáforas o argumentos. «Quiero decir la concepción de ciclos similares, no idénticos».⁶⁰⁹ Borges nos dice entonces que sólo acepta su imaginación el eterno retorno de lo similar y no de lo idéntico, para ello recurre a un pasaje de *Las meditaciones* de Marco Aurelio y entonces llega a esta conclusión a la que llegamos por medio de nuestra interpretación

⁶⁰⁸ Borges, «La doctrina de los ciclos», en *Historia de la eternidad*, pp. 103-104.

⁶⁰⁹ Ídem, p. 110.

de Nietzsche y de Schopenhauer, que la vida, aunque se viviera innumerables veces, sería la única, eterna vez, el *archaeus*,⁶¹⁰ de la existencia.

Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente.⁶¹¹

Parece que la «banalidad» de la vida eternamente repetida se puede identificar con la «banalidad» de la vida única e irrepitable. Bajo el signo de la doctrina de los ciclos no hay una distinción, si el tiempo ha dejado de considerarse bajo el punto de vista cronológico y se adentra en la consideración de la eternidad. Se trata entonces de una breve eternidad que lo contiene todo, la breve eternidad que se reduce al ahora perpetuo, quizá por ello Borges cierra con una cita de Marco Aurelio que también, sin lugar a dudas, suscribirían Schopenhauer y Nietzsche:

Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir.⁶¹²

La obra de Borges explora profusamente esta aseveración.

⁶¹⁰ Vid. Schopenhauer, CMVR, §41.

⁶¹¹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, §14, citado por Borges en «La doctrina de los ciclos», *Historia de la eternidad*, p 11.

⁶¹² Ídem, l. VI, §37.

III. CONTEMPLACIÓN POÉTICA Y DELUSIÓN TEMPORAL

Una de las claves para la comprensión del tiempo (y la eternidad) en Borges: advertir que se trata de un tiempo *para* la perplejidad poética, un tiempo que permite el trabajo de la fantasía —entendida ésta como el ensanchamiento de la conciencia.⁶¹³ Un «tiempo» así comprendido remite a una ruptura con el devenir único, de acuerdo al que se articula la conciencia en vigilia. Más allá de ese tiempo, Borges revalora el tiempo del sueño y de la experiencia poética al tenor de una percepción de larga duración. Dicha elongación de la percepción temporal tiene que ver no propiamente con una prolongación artificial de su decurso, sino con la posibilidad de que el tiempo admita infinitas secciones. Un tiempo cuyos segmentos son infinitos es un tiempo eterno para Borges.

Se trata del tiempo percibido de una vez como eternidad y como decurso. Creemos que para lograr esta imagen ya poetizada de la eternidad —que, de pasada, es otra vez un oxímoron— es necesaria esta clave que aparece en distintos lugares de la obra de Borges: la idea de que la eternidad sin decurso puede ser sustituida por otra sostenida en un *tiempo infinitamente divisible*.⁶¹⁴

§19. *El tiempo de la contemplación –auditiva*

Se trata de un tiempo que permite percibir una eternidad musical, inimaginable para Borges sin la sucesión. Tiempo entonces de la contemplación poética, en el que se redefine el estatuto ontológico de cada cosa del mundo y el mundo mismo.

La contemplación está remitida en Schopenhauer a la observación de repeticiones que anulan las diferencias diacrónicas en una atemporalidad que revela lo que siempre–está–siendo tras la ilusión de las diferencias. La contemplación poético–musical implicaría en Borges que lo que está siendo siempre lo hace respecto de un antes y un

⁶¹³ La *Phantasie* a que alude Schopenhauer en el libro tercero de MVR.

⁶¹⁴ La idea tiene en Borges una doble apoyatura, en las paradojas de Zenón y en la teoría de los números transfinitos de Bertran Rusell. Vid. «El tiempo» en *Borges oral*, Buenos Aires: EMECÉ /Belgrano, 1989, pássim.

después; pero este antes y después es convocado por el instante de la belleza, que es aquí el mismo de la revelación poética. Es quizá una contemplación *miope* respecto de la descrita por Schopenhauer; pero permite observar aquello que para él queda a la sombra, permite oír en la poesía aquello que Schopenhauer oye en la música, y aún eso que en ella no alcanza a escuchar del todo: oír el tiempo mismo. Es decir, que esta pobreza del ojo, esta pobreza de la poesía, es la misma de la música: riqueza del oído. Déficit contemplativo que revela aquello que la visión pura no puede. La audición de un tiempo efectivo, un tiempo no relativo a la mera ilusión, es el tiempo nocturno, tiempo que no tiene que ver con la conciencia vigilante. Este tiempo puede estar remitido únicamente a la representación, pero el poeta tiene la sospecha de «ocurre» independientemente de ella. Para ello rememora unos versos de Tennyson: «Time is flowing in the middle of the night (el tiempo que fluye a medianoche)».⁶¹⁵

§20. *Eternidad como invención, el tiempo efectivo y la verdad poética*

Tiempo efectivo frente a un tiempo relativo a la conciencia y frente a su desdoblamiento en la eternidad, a la que considera una invención «una de las más hermosas invenciones del hombre»⁶¹⁶ que Borges resume como la simultánea existencia de los tres tiempos: «La eternidad es la suma de todos nuestros ayeres, todo los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe».⁶¹⁷ La eternidad es la invención de que todo existe al mismo tiempo. Que sea la eternidad el elemento del que este tiempo es subsidiario es una idea metafísica; que la eternidad este contenida en este mundo es una idea poética. Que la eternidad consista así en una invención nos revela que ella no es una sustancia sino un punto de vista: el ser no como sustancia sino como forma de ver las cosas.

Nada de lo que comprende el alma entiende desde la perspectiva de la eternidad, lo entiende en virtud de que conciba la presente y actual existencia

⁶¹⁵ Borges, *Borges oral*, p. 111.

⁶¹⁶ Ídem, p. 113.

⁶¹⁷ Ídem, p. 114.

del cuerpo, sino en virtud de que concibe la esencia del cuerpo desde la perspectiva de la eternidad.⁶¹⁸

Pero para servir a la poesía esa visión debe poder observar el movimiento, es decir, la unidad de lo múltiple ahí donde lo múltiple no es subsumido en la sustancia única, sino en una suerte de plurivocidad sincrónica que inunda la diacronía del mundo, ahora no eliminando ni sobajando su carácter contradictorio, sino asumiéndolo como la enigmática constitución del mundo, ese en el que las cosas son muchas cosas, lo que han sido, lo que son, lo que serán, todo reunido en un presente de la visión, de la contemplación.

Esa invención es, según el modelo platónico, superior al tiempo, al universo móvil en que se refleja un ser inmóvil: la «imagen móvil de la eternidad». Borges, considera también que la eternidad metafísica es una invención, producto del terror al paso del tiempo. Al contrario de Platón, o de Spinoza,⁶¹⁹ para Borges dicha eternidad es un producto, un agregado humano. El verdadero misterio es el del tiempo, la eternidad es hija de los hombres.⁶²⁰ Pero ante esa eternidad tenemos la sensación —la experiencia meramente estética— de la eternidad, el «sentirse en muerte» o la experiencia de la belleza. Eternidad que consiste en la percepción de un tiempo efectivo, el fugaz y perenne del instante.

El hombre es un ser sucesivo y su visión da para ver las cosas de una por una, en un tortuoso desplazamiento que deja apenas barruntar la multitudinaria unidad del ser así concebido. «Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, quedaríamos aniquilados, anulados, muertos. En cambio, el tiempo es la dádiva de la eternidad. La eternidad nos permite todas esas experiencias de un modo sucesivo.»⁶²¹ El hombre está hecho de

⁶¹⁸ Vid. Spinoza, *Ética*, l. 3, prop. XXIX, p. 365.

⁶¹⁹ Ídem, «Escolio», p. 366: «Concebimos las cosas como actuales de dos maneras: o bien en cuanto concebimos que existen con relación a un tiempo y lugar determinado, o bien en cuanto concebimos que están contenidas en Dios y se siguen unas de otras en virtud de la necesidad de la naturaleza divina. Ahora bien, las que se conciben como verdaderas o reales de esta segunda manera, las concebimos desde la perspectiva de la eternidad, y sus ideas implican la eterna e infinita esencia de Dios».

⁶²⁰ Vid. Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, p. 116: «Lo que para Platón (Plotino) era modelo y copia, es decir, eternidad y tiempo de aquélla derivado (confróntese con la ironía suave de Blake: “Eternity is in love with the productions of time”), para un espíritu cristiano (o pasado por el cristianismo o, al menos, no platónico), el orden ha de ser el inverso: sólo se comprende la noción de eternidad (“imagen hecha con la sustancia del tiempo” recordará Borges) a partir de la percepción temporal. El viraje, entonces, es completo: el tiempo, “misterio metafísico, natural”, precede a la eternidad, “hija de los hombres”».

⁶²¹ Borges, *Borges oral*, p. 115.

tiempo, es sucesivo como el tiempo, según lo imagina el mismo Borges, es «sucesión y olvido». Si la ilusión es el tiempo y la realidad es la eternidad, todo lo sucesivo encuentra para Borges su grado *de realidad poética* en la revelación de una sincronía en la diacronía. El hombre, que es Edipo, es la triple *bestia* del enigma que formula la Esfinge, pues su sucesión contiene la simultánea realidad que le revela al hombre lo que es. La simultaneidad es entonces un repliegue poético de lo desplegado en el tiempo — *método* al que recurre constante mente Borges en su poesía y en su prosa. Sólo se encuentra el ser de lo sucesivo en una especie de síntesis que no aniquila las metamorfosis del ser, sino que las conjunta como yuxtaposiciones de diferencias que se condensan en una identidad. Es entonces cuando la verdad metafísica deviene poesía. El hombre es una serie de eventos, esa es su identidad. Tales eventos incluyen la niñez, la madurez, la vejez; pero también el otro, el polvo. La comprensión de una identidad de la serie diluye la del yo, y conduce a la comprensión de la eternidad como una instancia que no pertenece a las identidades sino a los flujos incesantes, protéicos, de todas las cosas que se resumen en la palabra mundo, universo; quizás que se resumen en el «Tú eres esto» una de las ideas más frecuentada por Schopenhauer en su *Mundo como voluntad y representación*.⁶²² Acaso debido a ello Borges escribe en su poema «Edipo y el enigma»

Somos Edipo y de un eterno modo
la larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos y lo que hemos sido.

Nos aniquilaría ver la ingente
forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido,⁶²³

§21. *El presente inconsciente*

Hay quienes han negado el presente. Hay metafísicos en el Indostán que han dicho que no hay un momento en que la fruta cae. La fruta está por caer o está en el suelo, pero no hay un momento en que cae.⁶²⁴

⁶²² Vid. el §26 del capítulo 1 de nuestro trabajo.

⁶²³ Borges, J. L., «Edipo y el enigma», *El otro, el mismo*, OP, p. 261.

La conciencia no es compatible con el presente — como también indica Bergson. No hay un tiempo presente para la conciencia. Fuera del presente es como puede existir la conciencia, que no puede prescindir de la memoria —es ella misma memoria, según la tesis del relato *La memoria de Shakespeare*. El instante es al tiempo lo que el punto al espacio. La conciencia no puede encontrarse con ninguno de los dos. El encuentro con el tiempo presente significa una disolución de la red temporal que determina a toda conciencia.⁶²⁵ El encuentro con el presente es en Borges la ruptura con el tiempo, la apertura de una rendija en la férrea red del sentido cotidiano, pero también racional. Esa ruptura es el punto de vista de la eternidad: el instante como presente en que se revela la ilusión temporal. No la ilusión de la sucesión, sino aquella de la sucesión humana, la sucesión de la conciencia: se revela la sucesión del tiempo lineal y unívoco. Se revela el punto de vista de la eternidad.

El punto de vista de la eternidad que podríamos atribuir a los poderes de la *Phantasia* como es explicada en el libro tercero, §36, de *El mundo como voluntad y representación*,⁶²⁶ es decir, como ampliación —y por lo tanto suspensión— de una conciencia sujeta al tiempo y al espacio empíricos. El axioma de la eternidad mortal aproxima de esta manera la literatura a la música: manera en que la palabra se vuelve entonces poética, basculando entre la indeterminación eterna y la forma del instante como arquetipo del tiempo. Entonces comprendemos la dificultad sobrehumana a la que se enfrenta la literatura: ante la imagen de la simultaneidad del todo, ante su eterna y sincrónica juventud: aquella percibida ante el *Aleph*. El *inefable centro* de la poesía, la imposibilidad monstruosa que se yergue frente al *escritor*.

Así, el *Aleph*, como la eternidad, no tiene una tradición, no tiene un lenguaje consensuado, una convención de signos: sus formas no son ligüísticas, pues son, el *Aleph*, la eternidad, el ahora desnudado de la red de las determinaciones individuales del tiempo y el espacio, desnudado por tanto de la red de encadenamientos lógicos que

⁶²⁴ Borges, *Borges oral*, 126.

⁶²⁵ Ídem, p. 127. «¡Qué raro pensar que de los tres tiempos en que hemos dividido el tiempo —el pasado, el presente, el futuro—, el más difícil, el más inasible, sea el presente! El presente es tan inasible como el punto [para el espacio]. Porque si lo imaginamos sin extensión, no existe; tenemos que imaginar que el presente aparente vendría a ser un poco el pasado y un poco el porvenir. Es decir, sentimos el pasaje del tiempo.»

⁶²⁶ Véase el §22 de nuestro capítulo dedicado a Schopenhauer.

hacen del mundo un objeto de uso, *prête à porter*. Ahora original, originándose: la eternidad.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?⁶²⁷

El punto de vista de la eternidad —es decir, la contemplación— que según Schopenhauer hace que cualquier cosa se torne bella, reúne también, así concluye Borges, el doble signo de todas las cosas; confundiendo lo pasajero con lo percedero, la culpa con el mérito, el pasado con el porvenir, la bello y lo monstruoso, la disonancia y la armonía, lo infinitamente pequeño con lo infinitamente grande, el azar y la ley. Por ello es que uno de los epígrafes del relato habla sobre el infinito. Se trata de una cita de Shakespeare: «¡Oh Dios! Podría yo estar encerrado en una cáscara de nuez y tenerme por rey del espacio infinito...»⁶²⁸. No es otra la condición de la conciencia sujeta al espacio tiempo, sumido en el miope promontorio de su espacio tiempo, el hombre pretende conocer —y regir— el infinito; la visión poética —para Schopenhauer, *el genio*— engendraría un doble movimiento, reconocería la minusvalía de esa mirada y se elevaría por encima de ella, contemplando el infinito que yace en lo finito y la finitud que habita en el corazón la eternidad.

§22. Eternidad, sueño, duración

En Borges el tiempo, como en Schopenhauer, modula la representación El tiempo es un factor que socava la proposición, es decir, la representación en el lenguaje; también la ausencia de un testigo — véase el *Argumentum ornithologicum*— omnisciente impiden la *confianza* en la concordia del discurso con la realidad. Un tiempo no administrado por Dios deviene en una representación que puede ilusionar al hombre, entusiasmarlo para debatir «la realidad». La determinación de tiempo y espacio no se refiere al mundo, sino a la representación que de él nos hacemos. Tiempo y espacio son «realidades»

⁶²⁷ Borges, *El Aleph*, p.195.

⁶²⁸ Shakespeare, Hamlet, II, 2. Borges cita directamente del inglés en su epígrafe de *El Aleph*: «O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space...» *op. cit.*, p. 182.

lingüísticas, dispositivos de nuestra pobre representación del mundo.⁶²⁹ El laberinto del tiempo y del espacio deben entonces ser recorridos para intentar pronunciar la impronunciable realidad. «Todo lenguaje es de índole sucesiva: no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal».⁶³⁰

Con Schopenhauer tendríamos que decir que no se trata precisamente de *razonar*, más bien de *contemplar* lo intemporal; en otras palabras, la forma en que lo intemporal es razonable es siempre más allá de la razón. La poesía es lenguaje; su misión es romper las relaciones conceptuales que la sujetan: deberíamos colegir que la poesía va más allá de los sonidos relativos a las «coordinaciones de palabras», arrancar sonidos al silencio —a lo intemporal, añadimos— como señala María Zambrano. Instaurar —o reconocer— claros en el tiempo, claros en el espacio, claros en la razón: ¿cómo sobreponerse a los órdenes sintagmáticos y semánticos de las palabras? ¿cómo sobreponerse a la índole sucesiva, como sugerir lo no sucesivo con lo sucesivo? ¿cómo decir el *àlogon* del *logos*? Será acaso con el lenguaje propio de las mudanzas, las metáforas. Será acaso un tipo de pensamiento, por imágenes y no propiamente por conceptos, puede postular lo intemporal; no ya lo intemporal inmóvil de la metafísica, sino una eterna transmutación no sujeta a las redes de sentido del tiempo—concepto, del espacio—concepto. Puede entonces ser *pensable, poéticamente pensable*, una sucesión no modulada como *orden*. No como línea ordenada, aritmética, del tiempo.

Se trata del pensamiento de la metáfora, de las mudanzas no ordenadas que al deshilar el decurso racional del tiempo abren huecos en él para la contemplación de lo no crono—lógico, señalando así el tiempo del siendo siempre, el *aión* inconmesurable, múltiple e indivisible. Se trata entonces de una sucesión no referida, no proferida por la razón, se trata de una *discronía* por la que caben dos sucesos en un mismo tiempo: instante, ahora bifronte no porque este referido al pasado y al futuro desde el topos del

⁶²⁹ Rowe, William, «El escepticismo y lo ilegible en el arte de la lectura», en: Rowe, W. Canaparo, C. y Louis, A. (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 266: «La proposición, en el temprano ensayo “Examen de palabra”, acerca de que las unidades mínimas que constituyen la lectura no son simples palabras sino representaciones, se complica y perturba por dos razones. La primera es que nadie sabe que son esas unidades de representación: “El inventario de todas las unidades representativas es imposible; su ordenación o clasificación lo es también”. (Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 19). El segundo factor que socava la proposición es el tiempo: la “línea angostísima que sólo nos representa las cosas una por una”, (ídem, 16)».

⁶³⁰ Borges, «Nueva refutación del tiempo», en: *Otras inquisiciones*, p. 271.

presente; el instante de la belleza es el del presente vivido como ya vivido, acontecimiento de la belleza —en este caso, de la poesía— por el que la absoluta novedad de lo repetido es captado.

Sucesión de flujos y reflujos, en que la diacronía coexiste con la sincronía, paso del carácter unívoco del tiempo a su bifurcación en la experiencia poética de la eternidad. La experiencia de la sincronía —que Borges asocia con la experiencia de la eternidad— no se reduce a la poesía. Para Borges—como para María Zambrano— en el sueño no transcurre el tiempo, o cuando menos no transcurre de la misma manera que para la vigilia, se trata de un evento cotidiano y milagroso, un laberinto que a diario visitamos y del cual volvemos —o nos devuelve— insólitamente cuerdos. Y regresamos cuerdos no de un laberinto extremadamente complejo; los sueños son laberínticos por la simplicidad que los compone y que luego es enriquecida con la memoria —narrativa, diacrónica— del sueño. Los sueños son laberínticos porque nos sugieren un exposición sincrónica y no diacrónica; el sueño es un vistazo —entendemos entonces que esta idea del sueño es similar a la del instante— tal y como la historia completa del universo es un instante para Dios. Dios lo ve todo, el presente, el pasado, el futuro, en un «instante eterno, en una instantánea eternidad».⁶³¹ Esa experiencia del instante remite al mismo tiempo a lo inmóvil y a lo fugitivo, se trata del golpe de vista en el que puede observar la quietud trascendente de las cosas. «Dios ve así la historia universal, lo que sucede a la historia universal; ve todo eso en un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad».⁶³² En el sueño sucede lo mismo, en el sueño el soñante ve con los ojos de Dios, o Dios ve con los ojos de los durmientes; pero la conciencia despierta, sujeta al decurso del tiempo, hace automáticamente su trabajo: el principio de razón pone ante nuestra conciencia el sueño como si le perteneciera también la sucesión.

Veamos un ejemplo muy sencillo. Vamos a suponer que sueño con un hombre, simplemente la imagen de un hombre (se trata de un sueño muy pobre) y luego, inmediatamente, sueño la imagen de un árbol. Al despertarme, puedo dar a ese sueño tan simple una complejidad que no le

⁶³¹ Borges, «La pesadilla» en *Siete noches*, p. 36.

⁶³² Ídem, p. 37.

pertenece: puedo pensar que he soñado a un hombre que se convierte en árbol.⁶³³

Tal explicación de los sueños nos habla al mismo tiempo del estatuto del tiempo y del estatuto del sueño. La naturaleza del tiempo, su estatuto ontológico, queda subvertido por la sospecha de que todo lo que sucede puede ocurrir fuera de él, pues el tiempo es por un lado humano y por otro inhumano. Transcurre según la percepción y humana; pero también a pesar de ella. Transcurre de una manera causal pero también *acausalmente*. No importa tanto entonces el contenido de los sueños sino el régimen de la representación en que ellos se instauran.

La inteligencia de María Zambrano nos puede ayudar en este caso. Para ella, en el fondo del tiempo yace la duración. Se trata ella, del mismo lecho del tiempo. La duración es un tiempo «dormido». La duración es el «tiempo» del sueño, un tiempo desarreglado, sin movimiento —«tiempo detenido», quería Nietzsche⁶³⁴— «es la posibilidad del tiempo allí donde no hay movimiento».⁶³⁵ Esa parece la misma modesta eternidad de Borges, en este caso, la comunidad de elementos que negaría del decurso. El comienzo y el fin de la carrera de caballos. En el relato «El otro» (*El libro de arena*) Borges joven y el Borges al final de su vida, que concurren en el mismo plano —en un tiempo asimilado por el *lugar*, como también quiere Zambrano. Se trata de una experiencia ajena al devenir normal de la experiencia, es decir al principio de razón sostenido por la coherencia del espacio y el tiempo, por la causalidad. Se trata entonces de un tiempo reducido a ciegos y monótonos ritmos, a tal grado ralentizado, que se confunde con el espacio. Para Zambrano ahí se producen los sueños, como esferas del tiempo que caen en la duración: estampas del movimiento que caen en la inmovilidad. «En el desierto de la duración, todo movimiento, sea físico, sea de la psique o del sujeto, en su recóndita intimidad, produce como una esfera, la esfera temporal sin realidad, donde lo que no puede ser real, es; toma el aspecto del Ser.»⁶³⁶ Ese aspecto del Ser es para Borges indiscernible del «real» puesto que sospecha, como Chuang-Tzu,

⁶³³ Ídem, pp. 37–38.

⁶³⁴ Véase el §22 de nuestro segundo capítulo.

⁶³⁵ Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, p. 73.

⁶³⁶ Ídem, p. 74.

Shakespeare y —a su manera— Schopenhauer, que la realidad de la vigilia es una modulación de la realidad onírica.

Así, las esferas del tiempo caídas en la duración lo hacen desnudadas de causalidad, de sucesión. Los momentos de un sujeto adquieren una esfera de realidad propia; indican una multiplicidad individuos condensada por la vigilia y revelada por el sueño. Los dos Borges asisten a una cita en un espacio sin movimientos, sin devenir. La voz narradora, la del anciano, aquella que testifica una «realidad» narrada, es dentro de la historia una voz *soñada* por el personaje que se presenta como ficticio: el Borges joven, que vive de manera pasiva la experiencia. Uno es un conjunto de *otredades* negadas por la memoria vigilante, pudiera colegirse de la historia. así que la memoria es una forma de olvido: la negación de lo múltiple bajo la ficción del yo.

He cavilado mucho sobre ese encuentro, que no he contado a nadie. creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro converso conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.⁶³⁷

El sueño es así una forma de estar despierto: despertar de la sucesión, contemplar sus eventos privados de la ilusión temporal. En el sueño se desteje la red de relaciones que tejen la ilusión de la vigilia y del mundo. En el poema «El sueño» lo dice el mismo Borges: «la noche nos impone la tarea/ mágica. Destejer el universo, / las ramificaciones infinitas/ de efectos y de causas, que se pierden / en ese vértigo sin fondo, el tiempo.»⁶³⁸ Destejada la red quedan las hebras, el rastro de los nudos. De esta manera el soñante —incluyo aquí al poeta— puede contemplar su multiplicidad de la misma manera que la memoria *perfecta* de Funes puede contemplar la alteridad de las cosas en la sucesión: que el árbol de la mañana no sea el mismo que el árbol del mediodía. La memoria *perfecta* puede recordar que ha sido otra, ver la ajena consistencia de la propia vida.

El hombre que duerme despierta dentro de la duración sin poder liberarse de ella. Y así la vida que en él se despierta es la vida sin fronteras, no es suya, y si el sueño encierra lamentos de su vida es como si le fuera ajena. Es vida sin más, suceso sin más, sin sujeto.⁶³⁹

⁶³⁷ Borges, «El otro», en *El libro de arena*. p. 14.

⁶³⁸ Borges, *La cifra*, en OP, p. 614.

⁶³⁹ Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, p. 74.

Del sueño y la privación temporal surge entonces una iluminación, un despertar; en este caso paralelo al despertar de Buda (el iluminado, el despierto), que anda entre los hombres que sueñan. Para literatura el despertar no es a una certeza sino a la duda, la misma duda de Chuang–Tzu. La privación del tiempo ofrece un *plus* contemplativo, obsequia una manera distinta de considerar los eventos del tiempo. Se trata de una discontinuidad temporal alojada en una continuidad espacial en la que se revela la imposible síntesis de lo diverso. Esta visión se aproxima se roza con la divina. El lugar del sueño acoge «simultáneamente» a los tiempos, vuelve al pasado y al futuro coexistentes con sus aletargado presente. Sólo en ese presente —que también es el de la contemplación estética, que también es la duración del presente, su tiempo efectivo— coexisten realmente los tiempos, sólo el presente es la realidad del pasado y del futuro. Uno es lo que fue, pero sólo en el presente, uno es lo que será, pero sólo en el presente. El hombre tiene al mismo tiempo uno, dos y tres pies: «la larga y triple bestia somos» que Borges postula en su poema «Edipo y el enigma».

Ser tres a la vez no es racional, pero sí imaginable, sí poetizable. Ser tres a la vez amplía por medio de la fantasía la visión de lo que ahora mismo somos, rarifica la certeza del yo. Por ello, en el sueño pasaría lo que es un *leit motiv* en la obra de Borges, la consideración simultánea de los sucesivo, la difusa sustancia de las identidades.

El sueño, como la ficción, encuentra su ápice cuando el soñante se percibe soñado. Tal cosa sucede en las «Ruinas circulares», pero también «El quijote». El que lo sueña todo —¿no es el caso del poeta?— acaba por soñar que alguien lo sueña, esa es la clave de la ficción. El descubrimiento que el personaje hace de su consistencia onírica, literaria, descubrimiento que puede llevar al lector de descreer de su realidad vigilante. La vigilia es una variedad del sueño, el sueño puede ser entonces una forma de vigilia, duda ancestral que comparten Chuang–Tzu y Borges.

Seré todos o nadie. Seré el otro
que sin saberlo soy, el que ha mirado
ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,

resignado y sonriente.⁶⁴⁰

§23. *Inmortalidad sin individuo*

Borges se adhiere a la teoría de la indestructibilidad,⁶⁴¹ esa por la que Schopenhauer afirma que nada ha dejado jamás de existir y que nada dejará jamás de existir, ya que el presente todo lo contiene, la multiplicidad y re-producción del mundo garantiza la perpetuidad de cada cosa. Lo que somos en tanto individuos es bajo el régimen schopenhaueriano de la representación: en tanto individuos *somos* en el tiempo; considerados fuera del tiempo, *somos* en la eternidad.

Ser en la eternidad es ser otra cosa que un yo, que un número. En la eternidad somos un continuo —la sal neutra del mundo, como dice alguna vez Schopenhauer—, en la representación es que somos individuos. Pero en el individuo Borges advierte una inestabilidad numérica. Como acabamos de ver respecto al sueño, el individuo es yo y es otro. El individuo es una multitud sancionada por el fluctuante paso del tiempo. «Se comprende entonces que, para Borges, afirmar que somos en la representación y que somos en el tiempo, concebido éste como presente eternamente cambiante, son dos formas idénticas de decir lo mismo “sólo la vida existe”». ⁶⁴²

La argumentación contra la existencia trascendente del yo tiene que ver en Borges (que sigue a Hume) con una reflexión gramatical, que proviene de la existencia de verbos impersonales como el castellano *llover*. El hacer, un hacer ontológico y sin sujeto que acompaña a las reflexiones y la poética borgeana (de donde se desprende ese dios subalterno que aparece con frecuencia en su obra, un yo producto del hacer y no un hacer producto de un yo). Vivir y pensar no son propiamente acciones, sino eventos, acontecimientos, casi deberíamos decir que son meteoros. La lluvia, la vida, el pensamiento.

La vida, como el pensamiento, tienen entonces para Borges un significado que trasciende a las determinaciones individuales, a la acción de un yo. La vida de la vigilia, como la de los sueños no se debe al empeño de un sujeto, la vida, el sueño, el

⁶⁴⁰ Borges, *La rosa profunda*, en OP, p. 609.

⁶⁴¹ Para detalles de la doctrina de Schopenhauer, véase el §36 de nuestro primer capítulo.

⁶⁴² Champeau, *op. cit.* p. 30.

pensamiento, antes de ejecutarse se padece. «Como dice Hume, no deberíamos decir *yo pienso*, porque *yo* es un sujeto; se debería decir *se piensa*, de igual forma que decimos *llueve*. En ambos verbos tenemos una acción sin sujeto. Cuando Descartes dijo *pienso, luego soy*, tendría que haber dicho: *algo piensa*, o *se piensa*, porque *yo* supone un entidad y no tenemos derecho a suponerla. Habría que decir: *se piensa, luego algo existe.*»⁶⁴³

El *yo* quiere su eternidad, pero el *yo* es producto de un querer y «el estilo del deseo es la eternidad», nos dice Borges.⁶⁴⁴ Parece entonces que el querer habita en el verbo y no en el sujeto que quiere; parece también, de acuerdo con Borges, que la eternidad querida por el *yo* es subalterna de la eternidad en que aparece el deseo. Los deseos que habitan al hombre —o de los que su *identidad* es producto— son múltiples y contradictorios, pero tampoco están reducidos a la voluntad de vivir o al *élan vital*. El deseo de eternidad es tan espontáneo como el deseo de ceder a la jubilación del *yo* —Borges pone como ejemplo cotidiano la atracción a dormir, al suicidio y al sueño.⁶⁴⁵ El anhelo de disolución es un anhelo difícil, tan difícil como el de vida; pero puede significar, en el caso de sueño, no una forma de muerte, como quiere Borges, sino una reconducción a una forma de vida verbal y no personal.

Tenemos muchos anhelos, entre ellos el de la vida, el de ser para siempre, pero también el de cesar, además del temor y su reverso: la esperanza. Todas esas cosas pueden cumplirse sin inmortalidad personal, no precisamos de ella. Yo personalmente, no la deseo y le temo; para mí sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso saber que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero librarme de todo eso.⁶⁴⁶

Y sin embargo la disolución del individuo puede ser, como quiere Schopenhauer, una más de las cláusulas en que acaece la inmortalidad de lo vivo y en este caso de la especie, una suerte de supraindividuo que vive de parirse a perpetuidad y para el que sus criaturas son del todo indiferentes.

⁶⁴³ Ídem, p. 40.

⁶⁴⁴ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 40.

⁶⁴⁵ Borges, «La inmortalidad», en *Borges oral*, p. 41.

⁶⁴⁶ Ídem, p. 42.

La idea de la indestructibilidad o eternidad mortal es percibida por Borges en relación intrínseca con los arquetipos; como en el caso del ajedrez, donde los arquetipos son duplicados. Las piezas son esas mismas siempre, elementos que pudieran creer que se mueven a voluntad, pero que son movidas por unos jugadores que a la vez son movidos, así «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza, /¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías». ⁶⁴⁷ Otra vez la perspectiva de la eternidad vuelve relativa la consistencia ontológica de cada sujeto. Todo es lo mismo y todo es diferente, quizá no existen las piezas, sino el juego, juego que produce las piezas de un ajedrez infinito en que caben uno, dos y más dioses, uno, dos y más jugadores: «Cuando los jugadores se hayan ido,/ cuando el tiempo los haya consumido,/ ciertamente no habrá cesado el rito.» ⁶⁴⁸ Eternamente se produce lo que eternamente se produce. Los jugadores son lo que siempre se va porque también son lo que siempre retorna. El universo y la tierra entera son también tableros de este ajedrez, de este juego sin fin, donde los derrotados y los vencidos se confunden en el interminable lapso del tiempo: «En el Oriente se encendió esta guerra/ cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra./ Como el otro, este juego es infinito.» ⁶⁴⁹

El giro que en su último verso da al poema Borges tiene que ver con su visión del infinito. El ajedrez es un conjunto, un juego infinito dentro de otro juego que también es infinito. Con ironía, el poema nos deja pensar que faz entera de la tierra puede ser tan inagotable como uno de sus más breves componente, el modesto e infinito juego de ajedrez.

§24. *Déjà vu y eterno retorno*

En *Historia de la eternidad*, Borges relata la experiencia de la suspensión del tiempo lineal; vivencia que está en estrecha consonancia con la contemplación estética según es descrita por Schopenhuaer en *El mundo*. En el ensayo, Borges cita un relato también suyo, «Sentirse en muerte»; caminando al azar, el personaje del relato se encuentra de pronto en las «inmediaciones» del barrio en que habitó durante su infancia un «confín

⁶⁴⁷ Borges, «Ajedrez, II», *El hacedor*, OP, p. 123.

⁶⁴⁸ Borges, «Ajedrez I», *El hacedor*, OP, 122.

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo.»⁶⁵⁰

Me quedé mirando con sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por el un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos.⁶⁵¹

La fecha es *reciente*, dice Borges, en otros países, frente a lo *remota* que es en este lado (América, inferimos) del mundo. Tenemos de los distintos adjetivos que se pueden adjudicar a la fecha que el tiempo pasa, o mejor, que se percibe su paso dependiendo de los cambios que lo hacen operar. Comienza ya, en esta experiencia relatada por Borges, a deshilvanarse el tejido cotidiano del tiempo: se parte de una doble percepción de una fecha, que es caracterizada sólo locativamente —una fecha *remota*—; la estrategia narrativa continúa disponiendo elementos que sugieren al lector un desprendimiento del régimen temporal: el silencio, en el que no pasa nada —no hay elementos que al oído sugieran el decurso, el cambio— se vuelve vertiginoso, es decir, produce vértigo, el sentimiento de caída, quizá, en el afuera del decurso temporal. El vértigo es, en el étimo, «movimiento circular», torcedura del tiempo captada ahora por el oído. El ruido del pájaro y el de los grillos es «intemporal» por lo que refuerza el silencio, que es en realidad el silencio del reloj y del almanaque: la fecha ya no será ahora captada como *remota* o *reciente*. La contabilidad del cambio, el número del movimiento —es decir, «el tiempo»—, no determina ahora la percepción del sujeto.

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*.

Sólo después alcancé a definir esa imaginación.⁶⁵²

Ese *sentirse en muerte* de la voz narradora nos remite directamente a la exposición schopenhaueriana de la *contemplación estética*: a la suspensión del principio de razón y

⁶⁵⁰ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 41. El fragmento también es reproducido por Borges en su «Nueva refutación del tiempo», en *Otras inquisiciones*.

⁶⁵¹ Ídem, p. 42.

⁶⁵² Ídem, p. 43.

del sólido pilar del tiempo. El ojo abstracto del contemplador de *El mundo como voluntad y representación es el mismo que el ojo del personaje Borges*. La posición metafísica del personaje es la estética de Schopenhauer salvo por un detalle: el indefinido temor que lo ata aún al pensamiento conceptual («imbuido de ciencia») y que por lo tanto lleva a catalogar la experiencia como metafísica⁶⁵³ —o como la más alta versión de ella: su «mejor claridad» es estética: un temor razonante, quizá el mismo delirio de persecución que exige una pregunta y una explicación: la pulsión de causalidad.⁶⁵⁴ Ese más alto grado de la razón implica entonces la vertiginosa experiencia de la caída de la razón en el afuera de su principio.

Dicha experiencia, por tanto, no se puede propiamente *pensar*, sino *imaginar*, o pensar con imágenes, como según Borges hace la poesía. Lo que sospecha entonces percibir, imaginar el personaje es lo que no se puede percibir cuando se enuncia el concepto *eternidad*. La eternidad carece de concepto en su sentido profundo, sentido, como escribe Borges, «reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*». Eternidad: palabra sin concepto. Fuera del concepto de tiempo, al borde entonces del desfallecimiento metafísico, se produce la experiencia del eterno retorno de lo mismo: el hecho homogéneo, pero no idéntico, una mismidad sin identidades, diríamos.

Lo escribo ahora así: Esa pura representación de hechos homogéneos, — noche en serenidad, parecita límpia, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.⁶⁵⁵

Qué el tiempo sea una delusión refuerza el *topos* schopenhaueriano. El tiempo es un engaño de los sentidos; la angosta línea de la sucesión en que habitamos inevitablemente. La experiencia de lo ya vivido implica la disipación de la niebla temporal. Según la célebre definición de Aristóteles, el tiempo es la medida del movimiento según un antes y un después; diluida la artificial medida, el antes y el

⁶⁵³ Encontramos de pasada, aquí, otra definición borgeana para «Metafísica»: indefinido temor imbuido de ciencia.

⁶⁵⁴ Vid. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 31 y ss.

⁶⁵⁵ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 43, «Nueva refutación del tiempo», *Otras Inquisiciones*, p. 274.

después se diluyen también. Queda entonces una eternidad ya sin repeticiones, sin copias de un arquetipo schopenhaueriano, lo que coloca la visión borgeana un poco más allá de la contemplación eidética; no hay repeticiones porque en el concepto de repetición todavía persisten los referentes del antes y el después. Fuera de la percepción temporal, las cosas son las mismas: sólo circulan en la percepción temporal, sólo en ella se ausentan y «retornan». Puede legítimamente hablarse entonces de la experiencia de una turbia homogeneidad intemporal: «indiferencia e inseparabilidad» del instante que sólo el pensamiento conceptual diferencia y separa clara y distintamente. Lo mismo eterno es la eternidad misma.

Podríamos ahora, acaso, reconsiderar el arquetipo Schopenhaueriano. La transcripción de la visión eterna al orden del concepto impide por momentos la cabal apreciación de la Idea. El mundo no es copia, no es repetición sino aún en el orden de la presentación: en el orden de la contemplación es en sí mismo arquetipo: la contemplación artística encuentra que el individuo no es un reflejo, una repetición de lo que siempre existe, no se trata de un elemento desgastado, decaído. Lo que *aparece* en la contemplación del mundo como Idea, no es la separación del mundo en modelos eternos y sus copias, más bien se trata de la superación del carácter aún delusorio de la copia: ella misma es totalmente el arquetipo, lleva en sí el origen original del mundo. Este y no otro es el grado musical de la visión artística, la que pasa *por encima de las ideas*, es decir, por encima de la idea *relacionada todavía* con la copia. La caducidad de la *relación*, ese residuo de la tríada tiempo, espacio y razón señala el penúltimo momento de un largo viaje al presente, al «hoy eterno» de la eternidad que es así compartida con Nietzsche y Schopenhauer. Se trata del movimiento inverso al que describe Schopenhauer en tratándose de las artes eidéticas: por la que cada cosa del mundo se inviste de eternidad; percibimos ahora como la eternidad reverdece, es investida de un elemento móvil: el reverdecer, el echar brotes, el brotar mismo de lo real: la belleza–eternidad en su estado naciente. La belleza es en Schopenhauer cualquier cosa, con tal que sea observada en su grado eterno; pero encontramos que este enunciado podría también enunciarse así, con Borges, al revés: la eternidad es bella cuando se le contempla en cualquier cosa; es sólo *en cualquier cosa* donde la eternidad puede ser cabalmente percibida, es decir, percibida en todo su esplendor.

La contemplación de los animales, las plantas, los elementos, y todo aquello que aparece identificado con un modo de ser serial —no ya individual— y único, nos permite adentrarnos en la experiencia de la contemplación. La experiencia de las cosas que dentro del decurso temporal están desprovistas de una fecha y un lugar específico, el perro, el árbol, la lluvia: ya no individuos sino elementos: he aquí que aparece la experiencia de la dislocación respecto de la determinación diacrónica de la conciencia. Veamos un pequeño poema de la serie «Quince monedas», recogida en *La rosa profunda* (1975): «Llueve»

¿En qué ayer, en qué patios de Cartago,
Cae también esta lluvia?⁶⁵⁶

La contemplación poética se advierte entonces como la epifanía en medio de la cual se disuelve la disposición lineal del tiempo. El *ayer* —de Cartago— es en *verdad* del poema un *hoy*, el *hoy* eterno de la lluvia. El que *contempla* la lluvia observa entonces su intemporalidad, su realidad no datada. El que *contempla* la lluvia observa la simultaneidad del presente y el pasado *instaurada* por el «ahora eterno» del meteoro. El poema revela entonces una realidad fuera del tiempo lineal y de alguna manera la consistencia delusoria del tiempo cronológico. Una vez que se vuelve traslúcido el velo del devenir diacrónico, se puede percibir una sincronía mayor dada por la impresión de que —como declara Schopenhauer, como postula Borges— sólo hay un tiempo real, el ahora eterno.

La revelación de la realidad de la lluvia contamina entonces la consistencia temporal de cada cosa. Nuestro presente no difiere en calidad ontológica del presente de Cartago. Ambos son convocados, conviven, en un ahora absoluto al que conduce la contemplación de la lluvia. El orden de la sucesión es sustituido entonces por un topos

⁶⁵⁶ Borges, *La rosa profunda*, OP, p. 439. En su conferencia «Credo de poeta», que aparece en la póstuma *Arte poética*, Borges nos proporciona un antecedente de su poema, se trata la *Oda a un ruiseñor*, de Keats: Tú no has nacido para la muerte, ¡inmortal pájaro!/ no han de pisotearte otras gentes hambrientas;/ la voz que oigo esta noche fugaz es la que oyeron/en los días antiguos el labriego y el rey;/ quizá este mismo canto se abrió camino al triste corazón de Ruth, cuando, con nostalgia de hogar,/ llorando se detuvo en el trigal ajeno.», p. 121.

imposible, el *aleph* en que coexiste todo, un «espacio sin tiempo»⁶⁵⁷ que se ofrece al lector en el poema «Desierto».

La eternidad borgeana admite todavía la pluralidad, «momentos» que ahora nos imaginamos como no sucesivos sino como siendo siempre, en una vaga e impersonal multiplicidad que nuestra percepción tiene la ocasional suerte de visitar. Sólo en nosotros habría ese ambulante cronómetro o almanaque que se cuenta a sí mismo, que lleva en sus sentidos la delusión temporal. Los momentos perpetuos son múltiples todavía porque son *para* nuestra representación —y he aquí que todavía nos movemos según la doctrina de Schopenhauer.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementos —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún.⁶⁵⁸

Lo que permite el espejismo de la repetición —quizá ese último adjetivo, esa última relación que se *endilga* aún a la eternidad— es todavía la percepción y su solvente aval, el concepto. La última reducción de la multiplicidad temporal a la que puede llegar el intelecto es a aquella de los momentos elementales —de los que, para Borges, como para Schopenhauer, también se encarga la poesía. Que el número de esos momentos sea finito deja en un segundo plano su escasez o abundancia, su número es indiferente a la eternidad, lo que arroja una incalculable e invariable cifra. Para el hombre los momentos de encuentro con lo intemporal —con la eternidad— son unos cuantos como unas cuantas son las metáforas que lo definen. Dolor y goce, sueño y música, intensidad y desgano.

*

Sentirse en muerte significa aquí también sentirse ya muerto. Todo lo vivo está ya de algún modo muerto. Todo lo muerto, por tanto, está ya vivo. Llegar entonces a comprender la eternidad de cada cosa a partir de la poesía corresponde no al orden argumentativo sino a la epifanía, en este caso, al reconocimiento de un tropo

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ Borges, «Nueva refutación del tiempo» en *Otras inquisiciones*, pp. 274–275.

trascendente. Existir es no ser del todo. Estar muerto es una variedad, acaso, de la vida, pues «sólo la vida existe».⁶⁵⁹

§25. *El doble instante*

La refutación del tiempo es la afirmación del instante. El yo es en el tiempo, ello quiere decir que de alguna manera, el yo sólo puede presenciar lateralmente, de reojo, una (la) eternidad a la que no pertenece. En este caso, la eternidad es *para* Borges la de sentirse en muerte, sin Dios y sin arquetipos, pero en la experiencia de ese tiempo en el que se suspenden las relaciones del normales de la sucesión⁶⁶⁰. Experiencia contigua al sueño y a la poesía. Experiencia del instante.

El instante es la intromisión del yo en su no-lugar, es decir, la intromisión del mundo representativo, sujeto al tiempo, en la escena de lo atemporal. El yo existe en tanto puede comprender su eternidad paradójica: esa comprensión es momentánea, como momentáneo es el recuerdo del sueño, como momentánea es la experiencia de la belleza. Momentáneo y huidizo, condenado al olvido, es el instante. El instante se convierte así en la contemplación de la realidad del tiempo, el nunc stans de un ahora que está siendo siempre, del *aión*. Como para Schopenhauer, para Borges el tiempo del yo es el de la representación-ilusión; el del instante es el de la fantasía-realidad. Así también lo entiende S. Champeau: «el instante como fulguración mística que señala el acceso a la contemplación de al eternidad».⁶⁶¹ Se trata, de dos concepciones del instante, que podemos encontrar en *La moneda de hierro*. El instante del mundo representativo ese que lleva la cadencia de la desaparición, la misma velocidad que revela la delusión de las identidades; en «No eres los otros» se expone la melancolía existencial de nada más ser uno mismo el individuo, estar sujeto a la condena de una mismidad representativa, irredimible en su ser temporal.

No te habrá de salvar lo que dejaron
escrito aquellos que tu miedo imploran;
no eres los otros y te ves ahora
centro del laberinto que tramaron
tus pasos. No te salva la agonía
de Jesús o de Sócrates ni el fuerte

⁶⁵⁹ Borges, «La recoleta», *Fervor de Buenos Aires*, OP, p. 21.

⁶⁶⁰ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 40.

⁶⁶¹ Champeau, Serge, *op. cit.*, p. 31.

Siddharta de oro que aceptó la muerte
 en un jardín al declinar el día.
 Polvo también es la palabra escrita
 por tu mano o el verbo pronunciado
 por tu boca. No hay lástima en el Hado
 y la noche de Dios es infinita.
 Tu materia es el tiempo, incesante
 tiempo. Eres cada solitario instante.⁶⁶²

La otra versión del instante nos remite a un tiempo no representativo, en este caso, no lineal, mas simultáneo. Se trata del instante como defunción —momentánea—de la secuencia cronológica. Se trata de la detención —el *retardo* afirmaría Nietzsche⁶⁶³— que irrumpe en la velocidad mecánica del devenir. El instante es percibido en el poema «La clepsidra» como una condensación del agua delgada en miel espesa. Resplandecer del tiempo, que ya es un tiempo póstumo al de la representación, tiempo viscoso de la simultaneidad:

No de agua, de miel, será la última
 gota de la clepsidra. La veremos
 resplandecer y hundirse en la tiniebla,
 pero en ella estarán las beatitudes
 que al rojo Adán otorgó Alguien o Algo:
 el recíproco amor y tu fragancia,
 el acto de entender el universo,
 siquiera falazmente, aquel instante
 en que Virgilio da con el hexámetro,
 el agua de la sed y el pan del hambre,
 en el aire la delicada nieve,
 el tacto del volumen que buscamos
 en la desidia de los anaqueles,
 el goce de la espada en la batalla,
 el mar que libre roturó Inglaterra,

⁶⁶² Borges, *La moneda de hierro*, OP, p. 511.

⁶⁶³ Para Didier Franck, es éste tiempo del retardo cósmico el que puede ser designado como único *tiempo real* en Nietzsche. Cfr. Frank, Didier, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. p. 332 «Le temps réel est donc infini, éternel, continu et, ajoute Nietzsche, “sans doute indiciblement *plus lent* que celui que nous les hommes ressentons” [Fragmentos póstumos, 1881, 11 (148)]”

el alivio de oír tras el silencio
 el esperado acorde, una memoria
 preciosa y olvidada, la fatiga,
 el instante en el que el sueño nos disgrega.⁶⁶⁴

La viscosidad del tiempo implica —otra vez— la bifurcación que implica la simultaneidad de los tiempos: su multiplicación ontológica. Por otra parte, esta viscosidad implica —otra vez— la ralentización del tiempo o de una de sus caras. Esta desaceleración temporal se dirige —otra vez— la infinita división del tiempo, a la *eternización* de toda vida, al reflejo de la eternidad cósmica en el decurso de los individuos. Cada instante del hombre ameritaría así una biografía, cada instante puede alargarse infinitamente e identificarse con ese único instante en el que está todo: el presente, único tiempo efectivo. Tenemos así «El milagro secreto», relato en el que el protagonista (Hladík) ante el pelotón de fusilamiento pide a Dios un año para concluir su obra. La obra se concluirá, el año pasará, para Hladík ante el pelotón de fusilamiento. «El sentido de toda su existencia queda encerrado en ese instante que tarda una gota de lluvia en resbalar en la mejilla de Hladík que para Dios es un año.»⁶⁶⁵ Así es que toda vida es infinita, *ingente*, «y un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre no agotaría su destino».⁶⁶⁶

El instante designa no el encuentro de la imagen del tiempo con el Dios que lo ha creado. El instante es esa «modesta» versión de la eternidad en la que Dios es un símbolo de la ruptura con el armazón racional del tiempo. Es de algún modo ese breve lapso de eternidad que se siente cuando «se detiene el tiempo», según el Nietzsche de los fragmentos póstumos, un presente nocturno, una nocturnidad del presente.⁶⁶⁷ El momento en que la red temporal se deshilvana, en el que la doble ilusión del tiempo, la del pasado y la del futuro, se difuminan y el hombre está fuera de su influjo, es decir, cuando el sujeto es menos que un sujeto, un sujeto «privado de tiempo» como, según

⁶⁶⁴ Borges, *La moneda de hierro*, OP, p. 510.

⁶⁶⁵ Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Gredos: Madrid, 1974, p. 98.

⁶⁶⁶ Ídem, p. 99.

⁶⁶⁷ «Escucha, en el presente el tiempo se detiene» («hier hört die Zeit auf), es el presente nocturno, en el nocturno presente, donde «el tiempo no existe» («da, in der Nacht, wo es keine Zeit giebt»), Nietzsche, Fragmentos póstumos, otoño de 1881, 11 [260], En FPER, comienzo de 1886–1886, pp. 81–82.

María Zambrano, es el hombre que sueña. Esa experiencia que nos revela otra vez lo que el instante significa para Borges:

Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
de espadas que los tártaros soñaron,
dónde los fuertes muros que allanaron,
dónde el árbol de Adán y el otro leño?
El presente está sólo. La memoria
erige el tiempo. Sucesión y engaño
es la rutina del reloj. El año
no es menos vano que la vana historia.
Entre el alba y la noche hay un abismo
de agonías, de luces, de cuidados;
el rostro que se mira en los gastados
espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.⁶⁶⁸

La memoria es la imaginación del pasado. Lo «erige», dice Borges. En el eterno dédalo del tiempo sólo un punto es real, se trata del solitario instante que transita por la imaginaria y laberíntica diacronía. El pasado no contiene nada, porque está vacío. La noche parece ser esa misma hora de la madrugada en la que Nietzsche *pierde la hora*, en su «intempestiva noche».⁶⁶⁹ Se trata otra vez de la ralentización que rarifica el «regular» flujo del tiempo. La eternidad y el instante se cruzan así y se revelan como la misma cosa. La fugacidad es lo único que existe, lo único que eternamente existe. Lo pasajero que permanece y dura, según el célebre soneto de Quevedo.

§26. *Eterno retorno, voluntad y anhelo de resurrección*

La argumentación del eterno retorno que Borges objeta racionalmente sigue siendo sin embargo admisible para su imaginación. Esta es una clave más de su poética: aquello que la razón no admite puede ser sin embargo admisible por la imaginación.⁶⁷⁰ Para la verdad de la poesía no es indispensable el elemento racional —pues, recordemos,

⁶⁶⁸ Borges, *El otro, el mismo*, OP, p. 244.

⁶⁶⁹ Vid. Didier Frank, *op. cit.*, p. 333.

⁶⁷⁰ Borges, «Credo de poeta», en *Arte poética*, pp. 124–125.

siempre se tratará el lenguaje, de meras coordinaciones de palabras—, la poesía piensa con imágenes, la imaginación *admite* así, y por ello se fascina, la posibilidad matemática del infinito. El tiempo considerado de manera infinita obsequia la imagen del eterno retorno; si el tiempo es infinito —como recuerda Borges siguiendo a Rusell— debe contener conjuntos infinitos, el pasado es uno de ellos. El pasado infinito debe contener también al momento presente, presente es el instante en que estamos en el centro del tiempo. «Se ha dicho que si el tiempo es infinito, el número infinito de vidas hacia el pasado es una contradicción. Si el número es infinito, ¿cómo una cosa infinita puede llegar hasta ahora? Pensamos que si un tiempo es infinito, creo yo, ese tiempo infinito tiene que abarcar todos los presentes (...) Si el tiempo es infinito, en cualquier instante estamos en el centro del tiempo.»⁶⁷¹ El «centro del tiempo» tiene aquí una importancia singular. Si en cualquier momento estamos en el centro del tiempo lo es porque, como quería Schopenhauer, el único tiempo realmente existente es el presente y, como también asienta Schopenhauer, el presente es el momento en el que se hace el mundo con toda la fuerza de su origen, el *archaeus*. Ello debido a que el centro del tiempo es el momento en que el mundo se origina, en que aparece en su eterna juventud, *instante* que es como el *aleph*, en el que se puede observar que «todo existe a cada momento».⁶⁷²

De esta manera todo retornaría al ser, como señalan Schopenhauer y Nietzsche, en su *primera vez* .

Esta *primera vez* siempre es repetida. Y tiene por otro lado —por el lado de las consideraciones relativas al deseo del sujeto que no puede dejar de anhelar la felicidad y el orden— algo ya de ruptura, algo ya de avería ontológica. Todo nace ya en el seno de la *eris*, de la discordia; todo el universo, todo ese tiempo infinito puede condensarse en la mirada pesimista de Borges —y de Schopenhauer— como el espectáculo de unas ruinas circulares. Así tenemos que pensar que toda la juventud cósmica que aparece a cada momento, tiene un reverso, el mundo que puede ser observado en su atrofia irremediable, en todo ese dolor que ahora está también, a cada momento, en toda su intensidad, vagando como un bulbo de invencible sufrimiento.

⁶⁷¹ Borges, *Borges oral*, p. 44.

⁶⁷² Schopenhauer, CMVR, p. 539.

§27. *Doctrina esotérica de la transmigración*

El eterno retorno es defendido por Borges también cuando se refiere a la doctrina de la inmortalidad, en ella, a la de la transmigración. El paso de la doctrina *popular* a la doctrina *real* de la inmortalidad pone a debate la consistencia del yo. Si hay inmortalidad (sí hay inmortalidad, afirma Borges) ésta acontece fuera del yo. El argumento aquí otra vez el mismo que el de Schopenhauer y, en cierto modo, que el de Nietzsche: la vida es invencible y eterna, la vida no tiene que ver los individuos ni con las identidades. El yo es un evento del cuerpo, de los cuerpos, si el yo tiene una consistencia ontológica, la tiene en cuanto prescinde el nombre propio y se congrega en ese clamor de la humanidad que pronuncia sin cesar la primera persona del singular. Yo es infinitos individuos, todos al mismo tiempo, todos en el perpetuo ahora.

La invención de la transmigración responde al doble problema del sufrimiento y del terror del yo ante su futura disolución. La terrible posibilidad de que un alma atravesase por las tribulaciones de la vida individual de manera iterativa y fundamentan la doctrina budista. El terror ante la pérdida del futuro despierta tal ensoñación en sensibilidades más occidentales.⁶⁷³

La idea de la transmigración es, sigue Borges a Schopenhauer, «la forma popular de una doctrina distinta, que sería después la doctrina de Shaw y de Bergson, la doctrina de la voluntad de vivir».⁶⁷⁴ La forma *no popular* de la transmigración es la de una eternidad no personal, sino general.⁶⁷⁵ Y es que para Borges —que ahora sigue a Buda— el yo es lo menos importante que tenemos. Habla de un yo individual al que contrapone un gran yo eterno. «Ese yo es lo que compartimos, es lo que está presente,

⁶⁷³ Borges, *Borges oral*, p. 48. Borges cita un argumento de Lucrecio que está también contenido en los *Paralipomena* de Schopenhauer. El texto de *De rerum naturae* citado de memoria por Borges en su conferencia sobre «La inmortalidad» dice así: «Ustedes se duelen porque les va a faltar todo el porvenir, piensen, sin embargo, que anteriormente a ustedes hay un tiempo infinito. Que cuando naciste —le dice al lector— ya había pasado el momento en que Cartago y Troya guerreaban por el imperio del mundo. Sin embargo, ya no te importa, ¿entonces, cómo puede importarte lo que vendrá?, has perdido el tiempo pasado, ¿qué te importa perder el tiempo futuro?».

⁶⁷⁴ Ídem, p. 49.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, Borges cita Santo Tomás: «la inteligencia desea naturalmente ser eterna». Borges apela a una inteligencia superior a la de Tomás y opina que el deseo debe ser de una eternidad general. No querer, inteligentemente, la eternidad de un yo.

de una forma o de otra, en todas las criaturas. Entonces podríamos decir que la inmortalidad es necesaria, no la personal pero sí esa otra inmortalidad.»⁶⁷⁶

La inmortalidad es necesaria porque hay una resonancia eterna de ciertos elementos pasados. Los arquetipos borgeanos como Edipo, Shakespeare y Homero son ejemplos de la forma en que en el presente resuena la eternidad. Más bien, siguiendo la doctrina del presente como centro del tiempo, el presente contiene a Cristo y a Shakespeare de momento a momento: no importan los individuos sino los personajes, y aún más que los personajes, los episodios —puesto que, de algún modo, somos todos los hombres, ya que esa es la «forma ingente de nuestro ser». «Cada vez que alguien quiere a un enemigo, aparece la inmortalidad de Cristo. En ese momento él es Cristo. Cada vez que repetimos un verso de Dante o Shakespeare, somos de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso.»⁶⁷⁷

La realidad del tiempo es el presente, la del individuo, el instante. Lo que somos es ese clamor que resuena en el tiempo, el presente de instantes en que la inmortalidad general resuena en la caducidad individual. El individuo es así un vehículo de la inmortalidad, es de algún modo la inmortalidad misma. La inmortalidad que no tiene que ver con un nombre individual, y se simboliza con algunos nombres como Cristo, Shakespeare, Homero, pero contiene además un tumulto anónimo, que acaba por fagocitar las individualidades concretas. El memorable poema de Borges «Un poeta menor».

La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.⁶⁷⁸

*

Tal yo accesorio incluye algunas especificidades que no afectan aquello que pasa eternamente. El yo es el conjunto de variaciones sobre un mismo tema. De esta evaluación se desprende la *preferencia* de Borges por una doctrina del eterno retorno no de lo *idéntico*, sino de lo *similar*, de acuerdo con la lectura de Alazraki. La *identidad*

⁶⁷⁶ Íd., p. 50.

⁶⁷⁷ *Ib.*

⁶⁷⁸ Borges, *La rosa profunda*, OP, p. 440.

sería en este caso identificada con el yo de las identidades concretas y la *similitud* con ese yo trascendente y sin nombre propio.⁶⁷⁹

Es por ello que en la prosa de Borges podemos encontrar esa noción de la repetición diferenciada. Las variaciones sobre un mismo tema, en las que encontramos el reencuentro de caracteres y no de individuos particulares, «transmigrados». Tenemos entonces una doctrina (deberíamos mejor decir *poética*) de la palingenesia y no de la metempsicosis. El mundo como teatro, como escenario en el que se representan eternamente los mismos temas; esta reescenificación no parte de una escena arcaica de las cuales habría unas puestas en escena siguientes. No encontramos un punto de inicio a partir del cual sucede la parodia siguiente. Se trata más bien de una escena que sucede siempre, que podemos localizar en el arte —en la obra de Homero o en la Shakespeare, por ejemplo— y que «luego» es plagiada en el tiempo ordinario, vulgar.

Lo que sucede en el pequeño teatro del arte está sucediendo por siempre en el gran teatro del mundo, tal parece la premisa de Borges. Así funciona el «Tema del traidor y del héroe». Lo que pasa en el relato en Irlanda en 1824 puede ocurrir en distintos países en distintos momentos: basta que los elementos narrativos estén dispuestos, que la situación inicial sea servida para que lo que sucede entre césares se repita entre gauchos. Se trata *nada más* «del hombre que muere asesinado por el compañero de lucha», apunta Alazraki.⁶⁸⁰ De esta manera, los paralelismos entre eventos separados en el tiempo indican el perpetuo devenir bucle del tiempo; forma o dibujo secreto que es de vez en cuando revelada al individuo o al poeta.

El mismo Alazraki observa una secuencia que en «tema del traidor y del héroe» desdice la repetición y la convierte en plagio.

- 1) El asesinato «histórico» de César
- 2) El asesinato literario de César (en Shakespeare)
- 3) El asesinato «no literario» de Kilpatrick

⁶⁷⁹ Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, pp. 102–103, «de todos los esquemas temporales, el preferido y el que da con mayor frecuencia en sus narraciones es el tiempo cíclico o circular. En varios de sus ensayos Borges ha estudiado las vicisitudes de esta doctrina: desde su génesis pitagórica hasta la renovada formulación de Nietzsche. De todas las versiones del eterno retorno, la que Borges prefiere es aquella que considera que los ciclos que se repiten infinitamente no son idénticos sino similares.»

⁶⁸⁰ Ídem, p. 103.

«Que la historia hubiera copiado ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...»⁶⁸¹ Ryan «descubre» que el bucle del tiempo no es histórico sino literario, que la repetición proviene de la historia que plagia a la literatura. Los personajes de la literatura —Nolan, dramaturgo de la traición «real»— plagian a la literatura (a *Macbeth* y *Julio César* de Shakespeare) para cometer el asesinato; pero también la plagian para efectuar la realidad, para prever el descubrimiento de la realidad como fruto de un plagio.⁶⁸²

Pero al final de cuentas la acción humana tiene una suerte de necesidad natural, se trata, como en el poema «Llueve» de la misma lluvia que cae, ahora mismo en el ayer: «¿En qué ayer, en qué patios de Cartago/ cae también esta lluvia?». Una conclusión provisional para la secuencia de las repeticiones que se plantea en «Tema del traidor y del héroe» debe consistir, en una interpretación del argumento a trasluz de la doctrina de Schopenhauer sobre el objeto del arte, la contemplación de la Idea. El tema del traidor y del héroe es así el arquetipo de la traición; pero el arquetipo aparece en el arte y no en la historia, ello significa que el arquetipo no ocurre en el César histórico, asesinado por su querido Bruto. El tema no se da por primera vez nunca, pues la eternidad del pasado imposibilita la primera vez de cualquier cosa. Es sólo en el arte que se observa el arquetipo de la traición, por ello es que la verdad del asesinato de César es visible en el arte, porque el César histórico es sólo un ejemplo del César contemplado por el artista. Por eso la verdad del asesinato de Kilpatrick sólo es visible a través de la ficción shakespeariana. El arquetipo es así la observación —otra vez— de lo que está ocurriendo siempre, con variaciones infinitas. Dichas variaciones tienen que ver con el tiempo, el espacio, las causas; pero esos ingredientes operan nada más de manera accesoria. Los mismos elementos particulares del Julio César de Shakespeare son accesorios, pero debido a la naturaleza del teatro, necesarios para poner ante los ojos la escena perenne del traidor y del héroe.

Por ello es que trata sólo de un plagio aparente, ese que se denuncia en la aseveración de «que la realidad imita al arte». Lo que sucede en la «realidad» es la

⁶⁸¹ Borges, «Tema del traidor y del héroe» en *Ficciones*. Madrid: Alianza: 2000, p. 149.

⁶⁸² Cfr. Alazraki, *op. cit.*, pp. 103–104.

visión temporal de lo que sucede intemporalmente. El eterno retorno de tal ficción borgeana es así visible por el artista, encarnado por un soldado romano o por un gaucho, o por un compadrito argentino.

IV. LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA DEL RETORNO

§28. *Transmigración, palingenesia y literatura*

Imitando a su maestro Schopenhauer, Borges se dedica a estudiar el Budismo, siempre mediado por el teórico de la Voluntad. Borges declara en *Siete Noches* que la idea de la transmigración tiene para él un sentido poético. Perteneciente a la imaginación y a la producción de sentido. Es más poético el concepto si se tiene en cuenta que para el budismo las almas no existen, por lo que transmigra una entidad denominada karma «una suerte de organismo mental, que transmigra infinitas veces». La mente occidental —apunta Borges— tiende a rechazar la teoría, pero la misma práctica literaria de Borges, al recogerla, nos permite suponer que el pensamiento occidental puede recogerla como poesía cuando la convicción ha sido dejada de lado y puede aposentarse el pensamiento en aquello que de maravilloso ofrece el budismo al pensamiento. Sin embargo, la doctrina ha tenido sus versiones en la tradición occidental, principalmente relacionada con Pitágoras, Platón y con el orfismo.⁶⁸³ El tema de la transmigración ha sido prudentemente desechado por la evolución laica y cristiana del espíritu occidental. No obstante, sigue interesando al hombre moderno, sobre todo cuando se puede convertir en objeto para el ensueño —ya sea para conservar la esperanza de la supervivencia del yo, en su aspecto más vulgar, o como motivo para la ficción y la poesía.

Una vez emancipada la inteligencia respecto del embriagador interés por liberarse del yugo del tiempo o por dulcificar la certeza de la aniquilación del yo que trata a toda costa de sobrevivir. Liberada del peso de la realidad y la disyuntiva entre ciencia y creencia, la doctrina rarifica líricamente la realidad. Se trata de su transición de doctrina en visión poética del mundo. Para Borges se trata de algo más que un tema, es una experiencia que, en tanto sensación, han tenido todos los hombres.

⁶⁸³ Borges, «El budismo», en *Siete Noches*, p. 88.

La transmigración ha sido un gran tema de la literatura. La encontramos también, entre los místicos. Plotino dice que pasar de una vida a otra es como dormir en distintos lechos y en distintas habitaciones. Creo que todos hemos tenido alguna vez la sensación de haber vivido un momento parecido en vidas anteriores.⁶⁸⁴

La doctrina de la transmigración es afín a la *vivencia* poética en tanto se asocia con una experiencia común a todos los hombres. El poeta la *recuerda* y la modifica. Puede entonces suscitarse la experiencia de la *anamnesia* poética. De un modo parecido al *déjà vu*, la literatura recuerda lo que los hombres han vivido, lo que los hombres vivirán. No sólo la transmigración oriental es tomada entonces como motivo para la fabulación, también la transmigración del mundo clásico europeo sirve al interés del poeta.

La justificación poética de la transmigración se encuentra, a nuestro entender, en el oxímoron como figura del discurso poético aplicado a la doctrina. El yo retorna, pero siempre es otro, de la misma manera que Schopenhauer lo revelaba en la doctrina de la *indestructibilidad*. Todo retorna, pero no como sujeto, pues la conciencia no es un hecho espiritual, sino cerebral. Uno es otro. El yo retorna, pero no en su realidad, pues carece de ella; el yo retorna en su ser ilusorio; en su realidad retorna lo otro del yo.

Ese otro del yo parece ser lo único que realmente existe,. Cada uno es todos los hombres, pues en cada uno regresa el inicio de todas las cosas. Si en uno retorna Adán es posible que retorne también Homero, porque Adán y Homero no son sujetos concretos sino símbolos, arquetipos que señalan las dos o tres maneras en que el hombre entra en tratos con lo real. Y sin embargo lo eternamente repetible sucede sólo en la irrepetible vida de cada hombre. Adán y Homero no son entonces alguna etérea entidad, siguiendo el modo platónico, más bien la «objetivación» de la voluntad: es decir, la composición del deseo eterno con el tiempo lineal, según el modelo schopenhaueriano.

La eternidad mortal indica que todo esta renaciendo pero no que *alguien* está renaciendo. La eternidad mortal indica que siempre hay alguien despidiéndose para siempre de la eternidad, puesto que, también según Schopenhauer, el yo —que anhela eternidad— es nada más un hecho cerebral y desaparece cuando cesan las funciones del órgano. El yo es finito, lo que *le pasa* es eterno. Lo que le pasa al hombre puede recibir entonces el nombre de Adán, Homero, Buda, Cristo, que en el individuo no como

⁶⁸⁴ Ídem, p. 89.

entidades, sino como tratos con el mundo: no *seres* sino *haceres*: bautizar el mundo, verlo por primera vez; hacer el poema; despertar del sueño de la vigilia; amar al enemigo. Lo real está compuesto entonces no por individuos, sino por gestos, episodios, por pasajes que en el hombre están determinados por su consistencia deseante y material.

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
 Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
 hay un espejo que me ha visto por última vez,
 hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
 Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
 hay alguno que ya nunca abriré.
 Este verano cumpliré cincuenta años;
 la muerte me desgasta, incesante.⁶⁸⁵

El espejo y el mundo —sus diez mil cosas— observan, desde la eternidad, la consistencia del poeta. El mundo es el «nunca más» de Poe. «Nunca más» que es por siempre, lo que siempre—está—pasando—en—su—ser—siempre. Irónicamente, aquello que permite al hombre vivir los esplendores de la existencia es su punto de vista relativo, diferencial. Sólo la finitud puede apreciar debidamente la infinitud o, digamos, que sólo aquel de breve duración —el hombre empírico— puede observar y valorar como apetecible los elementos de más larga —y por lo tanto, para el hombre, infinita— duración. Para el inmortal la eternidad no está cargada de esa potencia nostálgica del amor a la vida que expresa el poeta. Para el inmortal lo infinito es indiferente y neutro, su felicidad es la quietud —la misma quietud, quizá— que anhela Schopenhauer—: el desdén ante todo lo que por fuerza debe pasar. El poeta sueña con la posibilidad de escribir la *Ilíada*, el inmortal sabe que no escribirla es imposible.

la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi el desdén. Sabían que en un plazo infinito le ocurren al

⁶⁸⁵ Borges, «Límites», *El hacedor*, OP, p. 166. La línea de Verlaine que no volveré a recordar: parece contradecir ese otro verso *memorable* de Borges: «Sólo una cosa no hay, es el olvido» (Ewigket). La contradicción puede ser provisionalmente resuelta: el yo ya no recuerda, pero la memoria del mundo, compuesta de unos cuantos episodios, es absoluta. En el poema «Soy» incluido en *La rosa profunda* (1975) Borges atestigua la consistencia del sujeto lírico: es decir, de aquel que observa su identidad profunda. «(...)Soy el que es nadie, el que no fue una espada/ en la guerra./ Soy eco, olvido, nada.», OP, p. 438.

hombre todas las cosas. Por pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir [...] Sé de quienes obraban el mal para que en el futuro resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales.⁶⁸⁶

Ese eterno retorno en que se convierte el inmortal es desde luego diferente de la noción nietzscheana. El eterno retorno según Nietzsche sugiere que la eternidad de la vida individual está condicionada por un tiempo limitado en el que la misma vida debe repetirse infinitamente⁶⁸⁷ y ofrece su gravedad en el peso que cada acción adquiere considerada su dimensión eterna. El individuo vive eternamente y él mismo es un reflejo de todas las cosas, es decir, de todo lo posible —y todo lo posible es fruto de la voluntad de poder: el individuo debe abrirse, según Nietzsche, a esa eternidad de la fuerza para alcanzar el acmé existencial: ser él mismo todos los hombres. Pero, el inmortal de Borges es ya, sin proponérselo, *por inercia*, todos los hombres, ha sido todos los hombres *cuando menos una vez*. El inmortal de Borges encuentra su eco más próximo en la doctrina de la transmigración de las almas según el karma budista, para la que el individuo se convierte en una cifra de haberes y deberes, sujeto así a un sistema cósmico de compensaciones —el Dharma. Pero en un mundo sin salvación, sin salida posible del Samsara, en la rueda eterna de la existencia, es decir, en un mundo de eterno retorno con un alma que no repasa por siempre su misma vida sino las variaciones limitadas de lo posible; fuera del modelo estrictamente budista, es decir, con un futuro *ya realizado*,⁶⁸⁸ el sistema de las compensaciones se vuelve casi indiferente del azar: el

⁶⁸⁶ Borges, «El inmortal», *El Aleph*, pp. 23–24.

⁶⁸⁷ *Vid. infra*, apartado II. §18 *Con y contra Nietzsche*, de este estudio, para el sentido en que esta repetición se produce: una repetición fuera del número, fuera de la acumulación numérica.

⁶⁸⁸ Tal parece la operación borgeana, la que permite llevar más allá del contenido ético al karma, para convertirlo en un dispositivo poético, apoyado en la incredulidad budista respecto del yo. Borges hace reparar en el infinito pasado en el que todo ya habría sido realizado por la entidad karmática, por la que se produciría un sistema de compensaciones que reducirían el patetismo del sufrimiento o goce presente a un sistema de resonancias en la eternidad. El infinito del budismo produce, para Borges, otra progresión infinita que produciría a la imposible consecución de la existencia contemporánea. El pasado se vuelve un conjunto que contiene, necesariamente, todo lo que ya ocurrirá, ese es el punto de inicio para la ficción borgeana: «El karma es una ley cruel, pero tiene una curiosa consecuencia matemática: si mi vida actual está determinada por mi vida anterior, esa vida anterior estuvo determinada por otra; y ésa, por otra, y así sin fin. Es decir: la letra z estuvo determinada por la y, y l a y por la x, la x por la v, la v por la u, salvo que ese alfabeto tiene fin pero no tiene principio. Los budistas y los hindúes, en general, creen en un

inmortal todo lo merece por igual, el bien y el mal, puesto que de todo es ya acreedor y deudor, de toda culpa y de todo mérito. La premisa del relato desborda entonces los límites del texto y nos sugiere que, considerado un tiempo eterno, considerada la posibilidad de la múltiple y variada reedición de nuestra propia vida, cada placer y cada displacer es merecido. Luego podemos insinuar que en un mundo sin divinidad, sin alguien que lleve la cuenta de los pájaros del mundo, en un mundo sin Dharma, y bajo el signo de la eternidad, cada uno de nuestros actos es eternamente intrascendente; aunque privadamente esplendorosos, pues sólo para el sujeto finito lo infinito es liberado del desdén.

Lo que resulta es entonces una versión no ética, no teleológica, pero tampoco nietzscheana del eterno retorno. Como replegado al pesimismo de Schopenhauer, Borges llega en *El inmortal* a la conclusión de que ser todos los hombres es ser nadie, es decir, la extenuación del individuo; pero, ¿no es el superhombre de Nietzsche resultado de la misma extenuación? No. El individuo-hombre es la extenuación, lo reactivo, para Nietzsche, la transmutación en Superhombre es resultado de un sí absoluto a la vida; para Borges, el reconocimiento del infinito y de la nadería del yo conducen hacia una ironía pesimista, hacia evaporación de todo mérito. La Ilíada es inevitable, el mal y el bien se confunden, la inmortalidad conjunta todas las identidades y las hace parecerse a la nada.

La historia de *El inmortal* es igualmente sugestiva y fascinante. Si aplicáramos a ella los principios de relativización del tiempo que nos ofrece Borges en otras partes de su obra, podríamos decir que tiene un carácter pedagógico: intenta mostrar esa inmortalidad que nos constituiría, esa indestructibilidad en que consiste lo más profundo de nuestra existencia. El tiempo no necesita ser infinito, sólo infinitamente divisible. La caducidad humana no es más que el anverso de esa otra perspectiva desde la que somos inmortales pero carecemos de un yo. Tal vez el relato de *El inmortal*, tanto como otros pasajes de la obra de Borges, nos conducen no eternidad que refuta el tiempo, sino que nos muestra la dulce y siniestra cara de la inmortalidad. No se trata aquí de una fantasía

infinito actual; creen que para llegar a este momento ha pasado ya un tiempo infinito, y al decir infinito no quiero decir indefinido, innumerable, quiero decir estrictamente infinito.» *Siete noches*, p. 91.

hace olvidar, que endulza simplemente la experiencia del tiempo: ser mortal es difícil, pero llevadero comparado con la idea más terrible de todas, la del retorno de un yo.

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal.⁶⁸⁹

Divino y terrible. Para Nietzsche es necesario operar sobre la inmortalidad —el eterno retorno— mediante un sí vital, un sí divino. A esta forma terrible es a la que aplica Borges —el narrador— cuando concluye la nadería por acumulación (de identidades) a las que está expuesto el inmortal. Ser inmortal puede no ser terrible por la gama infinita de sufrimientos o placeres vitales por los que debe pasar, puede ser terrible porque ya no es procedente la queja, el patetismo, ni la alegría humana, puede ser terrible porque ahí el yo se confunde con la nada. Ulises es, al final de cuentas, igual a Nadie.

§29. Poesía y anamnesia

Para Borges, la experiencia de la poesía —de la creación del escritor y la creación del lector— es semejante a la de la verdad platónica. La *aletheia* es el efecto de un desolvido, la poesía invención o producción (en este sentido doblemente *poesía*) del recuerdo. El poema tiene una forma y un contenido que deben sugerir, según Borges, el efecto de la eternidad, de una eternidad que de pronto aflora en la experiencia estética. Así que la experiencia poética debe producir una especie de anamnesia: la extraña certeza de que eso que se escucha o se lee estaba ya de alguna forma en la memoria. Hablamos de un efecto: no nos apresuremos a establecer una verdad. En el arte se trata de que la experiencia poética —Borges la identifica con la belleza— estaba ya aguardando, como a la espera⁶⁹⁰. Esta misma experiencia, tenida por Nietzsche al momento de la revelación de la doctrina del eterno retorno y análoga al *déjà vu*, es uno de los detonadores de la doctrina del eterno retorno. Puede ser que el lapso poético sea tan conmovedor que haga que se trastornen los campos cerebrales y la memoria y la profecía y lo nuevo se confundan, como a través del cristal de eterno retorno, como

⁶⁸⁹Ídem, p. 23.

⁶⁹⁰Cfr. Borges, *Arte poética*, p. 30.

frente a un escrito Aleph. Una experiencia «oceánica», de eternidad, disparada por un mixto de experiencias en las que aflora aquella de lo ya visto.

El *déjà vu* es producido por una especie de confusión en el funcionamiento cerebral, aquello que es nuevo es percibido erróneamente como recuerdo. Pero, ¿qué es aquello que genera la confusión? Una potencia que rememora la experiencia de lo nuevo; el amanecer del mundo ante el sujeto, ese momento de creación de las cosas, en las que se percibe una especie de perfección que nos da la impresión de que *así deberían ser las cosas*. También podemos encontrar en esta especie la experiencia del éxtasis amoroso —ese momento, a menudo cursi, en el que el sujeto amoroso reconoce la experiencia del encuentro como secretamente esperado y como destino, «para esto he vivido»; de una manera más elegante, Borges se afilia a la justificación del transcurso del mundo en tanto espera de un libro por venir. Puede tratarse del momento en que es reconocido un Mesías o un acto que parece inscribirse de inmediato en la categoría de símbolo —la epifanía. Quizás valga la pena que el mundo siga transcurriendo para que pueda darse otro azar feliz, la llegada de otro salvador (esperemos que ahora estético) que inaugure la nueva época de la belleza.

Esta experiencia debe ser producida, como habíamos dicho, de acuerdo con el principio de economía de medios, por lo mínimo. Las metáforas deben ser mínimas por *necesidad* estética. En *La fama* tantea la cifra de los temas empleados por él mismo «Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas»⁶⁹¹ enseguida aclara que lo importante no es el número, sino la posibilidad de combinaciones.

Lo verdaderamente importante no es que exista un número muy reducido de modelos, sino el hecho de que esos pocos modelos admitan casi un número infinito de variaciones. El lector interesado por la poesía y no por la teoría de la poesía podría leer, por ejemplo, «Desearía ser la noche», y luego «Un monstruo hecho de ojos» o «Las estrellas miran hacia abajo», sin dejar de pensar que estos versos remiten a un único modelo. Si yo fuera un pensador atrevido (pero no lo soy; soy un pensador muy tímido, y voy avanzando a tientas), diría que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas son juegos arbitrarios. Eso equivaldría a la afirmación de que entre

⁶⁹¹ Borges, «La fama», *La cifra*, OP, p. 618

las «diez mil cosas» de la definición china [de realidad] sólo podemos encontrar doce afinidades esenciales. Porque, por supuesto, podemos encontrar otras afinidades que son meramente asombrosas, y el asombro apenas dura un instante.⁶⁹²

La novedad puede producir diez mil cosas distintas, pero en el arte, y siguiendo a Borges, la novedad se circunscribe al asombro, cuya duración es efímera. El asombro en la poesía no es repetible, se halla entonces afectado de arbitrariedad —¿qué es lo esencial? aquello que inflama los sentimientos de los hombres y suscita en él la experiencia memorable de la poesía. Se trata de que cada poema plantee una relación «arquetípica», en que la experiencia de la lectura nueva, impresione atemporalmente al lector, acomodándose poéticamente en el alma: «podría decirse que la poesía es, cada vez, una experiencia nueva. Cada vez que leo un poema, la experiencia sucede. Y eso es poesía»⁶⁹³.

El mundo, «las diez mil cosas», significaría en el fondo la producción presente y fundacional del mundo. En este sentido, se puede entender una segunda y profunda modulación de la «novedad»; la experiencia poética conduciría a esa experiencia en realidad inmemorial de «las diez mil cosas» no como mudo establecido, sino como constante e ingente —irrepresentable— generación de lo real. La poesía es la expresión de una novedad, pero dicha novedad no es histórica, sino ontológica. Paso de la novedad diacrónica a la *discrónica*.

§30. *El inventario de lo eterno*

Las metáforas de las que se puede ocupar un poema son unas cuantas, las mismas que son persistentes y tienen eco en la pulsión poética del hombre. Los ojos y las estrellas, las mujeres y las flores, el río y el tiempo, la vida como sueño.

Quizá estas dos últimas, de talante decididamente metafísico, sean también las más frecuentes en la escritura borgeana. En varias ocasiones se refiere a la materia del hombre como al tiempo, con lo que emparenta —discretamente— al tiempo y a los sueños: «Estamos hechos de la misma materia de los sueños», ha dicho Shakespeare.

⁶⁹² Borges, *Arte poética*, p. 50.

⁶⁹³ Ídem, p. 21.

Podemos leer en *El hacedor*. «Somos el río que invocaste, Heráclito. /Somos el tiempo. Su intangible curso /acarrea leones y montañas, / llorado amor, ceniza del deleite, / insidiosa esperanza interminable, / vastos nombres de imperios que son polvo,/ hexámetros del griego y del romano»⁶⁹⁴.

Borges ofrece un listado de imágenes que han sobrevivido a las generaciones de poetas y lectores. No se trata de lugares comunes, sino de *ocasiones* para la poesía: el mar, el sueño, las ramas y el guerrero, el laberinto en miniatura del ajedrez, los relojes y los espejos, el insomnio, el crepúsculo, la arena, el líquen, y concluye: otra cosa no soy que esas cosas que arrastra el caudal del tiempo. «Otra cosa no soy que esas imágenes/ que baraja el azar y nombra el tedio./ Con ellas, aunque ciego y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible/ y (es mi deber) salvarme.»⁶⁹⁵ La potencia de la metáfora surgirá entonces de una colección de imágenes que son nombradas hasta el tedio, pero que son constantemente reformuladas por la poesía. Reformuladas por la inspiración poética y por la experiencia lectora, la poesía desvanece el tedio de nuestro pensamiento, la neblina tediosa que rodea a la luna o al río.

La poesía debería elevar al hombre *un peldaño* por encima del suelo, elevar sus ojos hacia la perspectiva de la eternidad — o tal vez, la poesía es producto de esa elevación, «ocasión» misma de la poesía. Esa perspectiva resulta estereoscópica: nos dice que todo ha sucedido ya y que todo es nuevo. Que la novedad, considerado un tiempo infinito, requiere haber ya sucedido. La poesía se reasocia con el mito, pero no en el plano del convencimiento —no es un argumento—; más bien en el de la persuasión; como el mito, la poesía nos relaciona. Es ella una exposición —nos ex—pone— a la intemperie, a un tiempo no templado por la medida de la vigilia. Surge ella misma, la experiencia de lo intempestivo como un desprendimiento del tiempo sometido a la medida del individuo, lo que Borges considera un encuentro con el no—tiempo; encuentro con el derrumbamiento de un tiempo localizado en un individuo diacrónico; el poema «La dicha»⁶⁹⁶ no es un ejemplo desdeñable:

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.

Todo sucede por primera vez.

⁶⁹⁴ Borges, «El hacedor», en *La cifra*, OP, p. 598.

⁶⁹⁵ Ídem, p. 599.

⁶⁹⁶ Ídem, p. 594.

revela a sus griegos que la forma del tiempo es la del círculo»⁶⁹⁸. Se trata de la reunión de uno con el todo de los tiempos.

(...)

Whitman canta en Manhattan.

Homero nace en siete ciudades.

Una doncella acaba de apresar

al unicornio blanco.

Todo el pasado vuelve como una ola

y esas antiguas cosas recurren

porque una mujer te ha besado.⁶⁹⁹

Todo retorna. En este poema todo *lo feliz* retorna. No se trata ahora de la idea más horrible del mundo, la defendida por la «doctrina» de Nietzsche. Se trata del retorno de plenitud, el retorno de la plenitud del mundo, y aún más, del inicio, otra vez, de su plenitud. Es el momento en que nace la generación de la poesía, el día del nacimiento de Homero, el día en que Whitman canta el cósmico canto de sí mismo. Se trata también de la imagen oceánica, nietzscheana, del eterno retorno, el flujo y reflujo del ser —en su caso, de la Voluntad de Poder. Se trata del encuentro con el *Eros* que por un instante vence a la *Eris*. La eternidad encontrando su estilo: el deseo. Reunión de lo múltiple con lo uno. Reunión del tiempo con su arquetipo: el nacimiento perpetuo, sin inicio, del tiempo, con su perpetuo ahora. En el poema «Correr o ser» encontramos una fuerte resonancia con el Nietzsche que en 1882 defiende que «puede existir entonces un hoy eterno».⁷⁰⁰

CORRER O SER

¿Fluye en el cielo el Rhin? ¿Hay una forma

universal del Rhin, un arquetipo,

que invulnerable a ese otro Rhin, el tiempo,

⁶⁹⁸ Ídem, p. 205.

⁶⁹⁹ Íd.

⁷⁰⁰ Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Julio-agosto de 1882, 104, p. 46; en el original: «Doch hierin lebt ein ewig Heute».

dura y perdura en un eterno Ahora
y es raíz de aquel Rhin, que en Alemania
sique su curso mientras dicto el verso?
Así lo conjeturan los platónicos;
así no lo aprobó Guillermo de Occam.
Dijo que Rhin (cuya etimología
es rinan o correr) no es otra cosa
que un arbitrario apodo que los hombres
dan a la fuga secular del agua
desde los hielos a la arena última.
Bien puede ser. Que lo decidan otros.
¿Seré apenas, repito, aquella serie
de blancos días y de negras noches
que amaron, que cantaron, que leyeron
y padecieron miedo y esperanza
o también habrá otro, el yo secreto
cuya ilusoria imagen, hoy borrada
he interrogado en el ansioso espejo.
Quizá del otro lado de la muerte
sabré si he sido una palabra o alguien⁷⁰¹.

⁷⁰¹ Borges, *El otro, el mismo*, *Op*, pp. 231–232.

§31. *Oxímoron y poesía*

El oxímoron, esa regularidad estilística estudiada tenazmente por los especialistas en Borges puede ser una de las claves de su poética. En esta figura parece que se encuentra concentrada la poesía de la poesía —no en una esencialidad de tipo heideggeriana, sino en tropo *eterno*, que no existe, pero insiste en el tiempo. Se trata de una gramática o retórica trascendental producida por la experiencia de estar vivo.

¿Qué cosa es el oxímoron? La enciclopedia de Princeton nos dice que es «a figure of speech which combines two seemingly contradictory elements. It is a form [of] condensed paradox». ⁷⁰² Se trata de la condensación de elementos *aparentemente* contradictorios, lo que produce una «idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de los hombres. 2. Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencia de verdadera. 3. En la retórica, figura del pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción». Tomemos la acepción primera de *paradoja* y objetémosla si no se refiere al *sentir común*, no como sentir íntimo sino como sentir irreflexivo, tomado por bueno acríticamente. En la segunda acepción podemos observar que en la *lógica* de la poesía sucede exactamente lo contrario, pervirtiendo el sentido afirmemos que la paradoja poética permite presentar que la verdad del mundo es inverosímil y absurda —la poesía permite el retruécano. La última de las acepciones es —como suele suceder— la que nos conduce más cerca de nuestros intereses: el empleo de frases que envuelven contradicción permiten al poeta decir la verdad de la poesía. Si la verdad de la lógica plantea la verdad de lo puro —el pensamiento claro y distinto—, la verdad de la poesía es la oblicua enunciación de lo mixto: «en álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás». ⁷⁰³ Se trata de un hermanamiento de contrarios cotidianamente vivido aunque no siempre patente a la conciencia, la reunión de

⁷⁰² Citado por Pellicer, R., en *Borges: el estilo de la eternidad*. Zaragoza: Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1986, p. 93.

⁷⁰³ Borges, «La metáfora» en *Cosmópolis*, noviembre de 1921, pp. 321-402; citado por Rosa Pellicer en *op. cit.*, p. 94.

contrarios propuesta por la poesía es la misma reunión con la que el devenir *procede* (véase Nietzsche y la voluntad de poder: los peores triunfan, los débiles gobiernan). Rosa Pellicer, estudiosa de la retórica borgeana defiende una opinión parecida sobre el oxímoron, al decir que se trata de una unidad sintáctica cargada de una «fuerte tensión contradictoria»⁷⁰⁴ en la que por medio de este «artificio expresivo –el oxímoron– se puede reflejar la compleja y contradictoria realidad»⁷⁰⁵.

En *El zahir* podemos encontrar un ejemplo de este procedimiento que es utilizado por la poesía; pero también por el simple flujo del tiempo.

En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de la luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodolina Villar y tomar una caña en el almacén era una especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron.

Qué hace el oxímoron con nuestra imaginación?, la saca del sentido común, la saca de la razón y la conduce hacia la imaginación —a la *Phantasie* del genio schopenhaueriano. El oxímoron es para Borges la clave de toda la poesía. Oxys= aguda, moron= locura: el oxímoron designa el encuentro entre la lucidez y el delirio, un lapso en el que el desvarío da en el blanco. La imaginación pura que articula el mixto hilarante del mundo. No procede, el oxímoron, de acuerdo con la imaginación metódica que separa y distingue; sino que encuentra la contrariedad inherente a las cosas que habitan el tiempo.

Borges parece llevar el oxímoron a una dimensión ontológica. Su exposición de la eternidad y del tiempo, la exposición de elementos —humanos— que de cuando en cuando se contaminan para producir otra mirada, la contemplación de una eternidad temporal y de un tiempo eterno que se conjugan en el instante poético. De esa manera el instante, el ahora de la poesía, es el momento de un tiempo anómalo. Si el único tiempo real, efectivo es el ahora, lo es porque significa una experiencia fuera del tiempo ilusorio. Fuera del yo, y el yo es ilusorio.

⁷⁰⁴ Pellicer, R., *op. cit.*, p. 93.

⁷⁰⁵ *Íd.*, p. 94.

La experiencia de la poesía —la escritura, la lectura— implica un roce con ese raro presente en que se captan las resonancias de los contrarios y la contrariedad de las individualidades.

§32. *La música y la poesía*

Schopenhauer nos describe en su filosofía la experiencia de la contemplación de las formas eternas; Borges despliega en su poética la intimidad de esa experiencia: Borges se inventa a sí mismo siguiendo a Schopenhauer, pero difiriendo de él constantemente. Para Schopenhauer el dolor del mundo era contemplado en un estado de beatífica abulia por el genio, la abulia es el principio de desinterés que se traslada así de la pura relación estética a la del saber: la abulia es el estado contemplativo en el que puede observarse la íntima consistencia del mundo: un oscuro deseo que diverge de sí mismo y que es percibido aún ahí, por un resquicio de subjetividad que persiste aún en la pausa de la voluntad. Es todavía subjetiva la relación con los objetos del mundo cuando nos causan alguna repulsión o atracción; esta mirada, todavía relativa, pertenece a las artes eidéticas, aquellas que contemplan los arquetipos de las cosas. La música aparece entonces como un espacio singular: en ella no hay algo así como una relación de un sujeto ofendido, *resentido* ante la verdad del mundo.

Si Nietzsche interpreta a Schopenhauer con una profundidad mayor que le viene del mismo Schopenhauer —según Giorgio Colli—, Borges instaura su decir en el perfil contemplativo que describe Schopenhauer; pero Borges no se apega a la silueta del poeta que recorta Schopenhauer; el argentino comprende *el grado musical* de la poesía, esa determinación que hace encontrar en la música el arquetipo del arte y que significa un desfondamiento de las determinaciones humanas proyectadas sobre la *eris* cósmica.

Igual que Nietzsche, Borges contempla el mundo según la modulación musical de la contemplación estética.

§33. *Música y sucesión*

También como Schopenhauer, Borges encuentra una rara autonomía ontológica de la música. La música no es un producto de los instrumentos musicales, existe para el una

«música en sí», una música no *producida*. Arriesgando la interpretación, quizá una música productora y no producida, una música *captada* que aproxima por tanto el oído del poeta y el del músico. Se trata de una música abstracta, y abstracta debe ser para no depender de la existencia del mundo —en este caso, de los instrumentos. La música no instrumental, la música que no es producto sería, con las reservas del caso, una relación percibida, pensemos en las constelaciones: relaciones entre estrellas, entre objetos, entre elementos del mundo. La música sería entonces una relación auditiva, pero aquí el oído tiene la jerarquía del ojo, una forma de conciencia de relaciones que están más allá de las relaciones de la prosa del mundo. La percepción musical del mundo no depende de las referencias del mundo, pero puede proporcionar un mundo: es decir una forma autónoma de la representación.

Nada nos impide imaginar un lenguaje tan complejo o más complejo que el nuestro —y por medio de la música. Es decir podríamos tener un mundo en el que no hubiera otra cosa sino conciencias y música. Podría objetarse que la música necesita de instrumentos. Pero es absurdo suponer que la música en sí necesita de instrumentos. Los instrumentos se necesitan para la producción de la música. Si pensamos en tal o cual partitura podemos imaginarla sin instrumentos: sin pianos, sin violines, sin flautas, etcétera.

Entonces tendríamos un mundo tan complejo como el nuestro, hecho de conciencias individuales y de música. Como dijo Schopenhauer, la música no es algo que se agrega al mundo; la música ya es el mundo. En ese mundo, sin embargo, tendríamos siempre el tiempo. Porque el tiempo es la sucesión.⁷⁰⁶

Pero el último elemento de un mundo imaginable de la música requiere todavía de la sucesión.

La sucesión no referida. La música —que sólo puede ser considerada lenguaje sui géneris— es el lenguaje de una sucesión no referida a tal o cual objeto. La sucesión no referida es la sucesión intemporal del eterno retorno del presente al que se adscribe Borges. La música no es representativa, según la conclusión a que llega Schopenhauer, la música podría sobrevivir sin los objetos del tiempo y el espacio, es decir, sin aquellas coordenadas que germinan en el régimen representativo. Para Schopenhauer la música representa el mundo sin ideas, contemplación directa de la Voluntad. Borges desvía esa pureza representativa de la música hacia el tiempo: encuentra: la música es una especie

⁷⁰⁶ Borges, «El tiempo», en *Borges oral*, p. 110

pura de representación temporal —y en su pureza es una especie del tiempo—; esa pureza alcanza además para fundir el tiempo con la eternidad.

La poesía expresa aún una dualidad, una fractura esencial entre el sonido y el sentido que el poeta intenta salvar. La poesía lleva a cabo una batalla destinada, de algún modo, al fracaso. La música salva esa fractura. Y sin embargo la música no se dice a sí misma, sino al tiempo, es ella misma una rara versión del tiempo. Tiempo que parece no ser el representativo pero que en él se traslapa.⁷⁰⁷

La música dice el tiempo porque *sale* del tiempo, sale, como dice Schopenhauer, de la representación. Para existir, es decir, para ser palabra *contemplativa*, la poesía aspira a anular la distancia entre el significante y el significado, ello significa imitar a la música, «es hacia el silencio que tiende la poesía cuando es una figura del deseo metafísico».⁷⁰⁸ No tiende la poesía a cantar las relaciones entre tal o cual objeto en el tiempo, sino revelar unas relaciones más allá del tiempo referido, más allá de la lógica.

*

La música es *una rara forma del tiempo*, porque revela la rareza del tiempo, su turbio devenir. La música nos habla de un tiempo no signado por la representación. No se trata del tiempo lógico, ni del no tiempo de la eternidad platónica. Es el tiempo viscoso, tiempo contemplado en el instante. Viendo desde el extremo del disco temporal el corazón que habita en su centro infinito, el eje que «no está detenido, ni en movimiento», de acuerdo con los *Cuatro cuartetos* de Eliot.

La música no está referida a un tiempo relativo, sino a uno *efectivo*: la música es la representación del presente — insistamos, de un presente no relativo. En su presente, la música canta la música, es decir, las concordancias de la periferia (representativa) con el centro del tiempo. La música es un viaje de la periferia al centro. Del presente cronológico al *aiónico* ahora.

⁷⁰⁷ Cfr. Champau, S., *op. cit.* p. 57, del que extraemos la idea sobre la divergencia entre sentido y sonido en la poesía, pero del que disintimos en su interpretación sobre las ideas borgeanas sobre el tiempo musical. «Le poète, dans son désir de retour à cette parole créatrice, tend vers une parole unique, le verbe divin dans son unité. De cette parole, la musique est la meilleure approximation en ce qu' elle exclut la plus encore que la poésie la dualité du son et de sens, le musicien, à la différence du poète, ne dit pas tel o tel objet, il dit le temps lui-même (c'est à dire la représentation)»

⁷⁰⁸ Ídem.

La poesía debe imponerse una tarea, por tanto, hercúlea, luchar contra la consistencia de su materia prima, el lenguaje. Lenguaje que nace como poesía, como sonidos, ritmos arrancados al silencio, pero que tiende a solidificarse en el lenguaje que se establece como una convención, como una red de intercambio de signos. La poesía es viaje instantáneo al remoto «ahora» del mundo, a su actual *archaeus*.

Ello querría decir, a nuestro entender, que la poesía es *música referida*.

§34. *Oxímoron y superación del dolor como «visión» musical*

La justificación de la doctrina platónica, como la justificación de la metempsicosis es posible cuando se desprenden del régimen de la necesidad y son reconvertidas por la poesía; no son ahora ya relativas a la identidad del sujeto. En eso consiste la lectura *ficcional* de la filosofía: en la transmutación de su contenido conceptual en flujo onírico. Como el sueño, la poesía disloca la verdad filosófica: advierte la (dulce) contrariedad de las cosas: por ello es una especie de música. Es por ello que Borges escribe en el poema «Arte poética»: «Convertir el ultraje de los años/ en una música»;⁷⁰⁹ *ars magna* de la poesía que consiste en desterritorializar lo referido con su transformación en consonancias inocentes del sufrimiento; pues ahora el dolor es el tañido de una cuerda pulsada por el extraño *Dios* de Borges. La poesía no es la purificación y olvido de esa dimensión individual de la música: el goce o el sufrimiento; el efecto poético consiste en esa doble mirada que dulcifica sin negar la caducidad humana y la poesía–música que surge de la irónica constitución del mundo. Y en su «Poema de los dones»

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños

⁷⁰⁹ Borges, *El Hacedor*, OP, p. 161.

los insensatos párrafos que ceden

las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de la biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra *azar*, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
 mundo que se deforma y que se apaga
 en una pálida ceniza vaga
 que se parece al sueño y al olvido.⁷¹⁰

§35. *El inspector de aves y conejos*

En *El arco y la lira* Octavio Paz sugiere que la poesía precede al poema. Sugiere entonces que hay una secuencia objetiva y no subjetiva en la producción de versos. También el lector pasa de lo subjetivo a lo objetivo en la experiencia estética. El poeta amplía su visión —nos dice Schopenhauer— hasta captar una verdad más allá del principio de razón. El poeta encuentra un punto de fuga de la producción de discursos razonables en el oxímoron. Quizá el poeta no *produce* oxímorones, sino que los encuentra en ese momento que Borges denomina la «ocasión» poética. Es en ese lapso en el que opera la *musa*: la *música*. Al contrario del filósofo que descrea que Dios juegue a los dados, el poeta encuentra unos juegos de dados que producen leyes, hombres, dioses. Dios alcanza a serlo en la obra de Borges cuando se convierte en tropo afortunado; es decir, en encuentro de símbolos que producen la ocasión poética. Visto así, Dios se confunde con el «vago azar o las precisas leyes/ que rigen este sueño, el universo»⁷¹¹ Entonces el dios–azar de Borges rige con precisión la inestable y en sí misma *irracional* consistencia del «universo». Entonces el azar no es avaro en cuanto a la producción de versos. Tenemos un ejemplo extraído de las efemérides: En diciembre del 2001, la reina Isabel II abrió una carnicería; tenemos ya la ocasión para el flujo de la imaginación: casi se puede confundir con la tirada de un tarot hipotético, la Emperatriz y el buey degollado. La reina es una carnicera o mejor: la carnicera es una emperatriz. «La real carnicería» no es, a mi entender, un título fallido para ese poema que ha venido al caso. El devenir es un voluble amigo de la poesía. ¿No es acaso el oxímoron el que lleva a Beethoven a la sordera y a Edipo a perforarse los ojos?

⁷¹⁰ Borges, «El hacedor», OP, pp. 117–118.

⁷¹¹ Ídem, p. 143.

A Borges le ocurrieron algunas cosas análogas. Luego de la muerte de su padre, ocurrida en el 38 y casi a los cuarenta años de edad, Borges consiguió su primer empleo, el de ayudante en una biblioteca municipal. Unos años después y debido a su oposición a la demagogia y al fascismo,⁷¹² Borges fue ascendido por Perón a «Inspector Aves y Conejos» en el mercado municipal. En 1995, una vez derrocado el general, la nueva Junta de Gobierno nombró al escritor director de la Biblioteca Nacional, ubicada en la calle México —país en el que está otro infinito que, como la biblioteca, es recordado frecuentemente por Borges: Uxmal. Quiso el azar —o el destino, ahora se confunden— que para entonces, el millón de libros guardado en el dédalo de la biblioteca no fuera ya legible a los ojos de Borges. Este oxímoron permitió que la eternidad del eterno retorno incluyera en el mismo arquetipo del ciego que ve —Homero, Tiresias— el profeta, el poeta, al inspector de aves y conejos.

*

* *

Esta inclinación por el oxímoron como tropo ontológico, nos puede encaminar hacia los mutables arquetipos que la poesía propone. Una de las razones por las que podemos entender al arquetipo poético tiene que ver con la memoria no del cerebro, sino con el corazón, ese «órgano amoroso de las repeticiones» del que nos habla Gilles Deleuze. Tendríamos entonces que hablar de una experiencia incomunicable, la del individuo solitario que frente a un número limitado de signos —letras, palabras, garabatos— reconoce que ésa era la palabra. Hay además otra experiencia, en la que el poema muestra su carta de naturaleza: la experiencia de su segunda invención, la invención que hace el lector, ya no como profecía sino como «anamnesia» o falso recuerdo. Pero los falsos recuerdos del cerebro pueden ser los recuerdos verdaderos del corazón: recuerdos proyectados sobre el porvenir y el pasado del alma. El mismo Borges usa ese ejemplo de contaminación en varias ocasiones, respecto del nefando palacio de los inmortales, o cuando recuerda holocausto nazi, que ha afectado a toda la humanidad —

⁷¹² No debo soslayar, sin embargo, la aceptación «apolítica» que Borges hiciera de algún premio concedido por instituciones de un país dictatorial.

una vez que se ha comprendido la magnitud del suceso es reprochable no sentirse ofendido; pero además es imposible no sentirse, como parte de la humanidad, responsable y de alguna manera, culpable por lo que ahí ha sucedido. Hay además aquel libro de Arena: un objeto que no sólo afecta al presente y por lo tanto, al futuro, se trata de una contaminación hacia el pasado. Es en los extremos de lo sublime y lo siniestro donde sentimos, como revelada, nuestro choque con el abismo de lo real, cuando el universo de la vigilia se curva hasta alcanzar la faz profunda del sueño. Lo sublime es, según enseña Kant, la experiencia estética ante un infinito dinámico —la expresión de fuerzas más allá del control humano— o de un infinito matemático —cifras que hacen desfallecer a la imaginación, pues rebasan la intuición del tiempo y el espacio; tal infinito, como sugiere Serge Champeau, implica en Borges la noción de un universo que ya no lo es, un —digamos— multiverso antimetafísico. El tropo no constituye así una certeza metafísica, sino una incomprensión ontológica: «el universo en el que la irreductible multiplicidad señala hacia la irracionalidad del universo mismo, hacia lo múltiple como incomprensible totalidad.»⁷¹³

Esta poética del *arquetipo*, o su desplazamiento de la razón a la poesía convierte al poema en un contenido de *verdad*. Se trata de la contemplación de lo primordial como actual y múltiple, de acuerdo con Champeau, como «una irreductible multiplicidad» que habita cualquier intento de unidad metafísica. El poeta *recuerda* entonces el presente — para acercarnos otra vez al oxímoron— eterno, se le desvela ahí que en todas partes está el comienzo, que cada uno de nosotros es Adán, que en cada uno de nosotros se bautiza al mundo y se pierde el paraíso.

El individuo no se enfrenta a un solo enigma. El enigma de la existencia es múltiple y rizomático. El plano de la realidad y el sueño, la ficción y la verdad, el tiempo y la eternidad, la unidad del individuo, el azar y el destino, la frustración y el deseo, son planos que se conjugan bajo el mismo signo. Signo de las tensiones ontológicas, mundanas y metafísicas que la verdad de la poesía contempla; parece entonces que la poesía no conjuga, sino que sigue la regla de la conjugación, la regla del devenir siempre presente, a cada instante. Este es el poder simbólico de la poesía, en términos

⁷¹³ Champeau, S., *op. cit.* p. 113.

etimológicos, el proceso de simbolización, la forma de «entrar en tratos» con lo real. El poeta busca los símbolos, las ocasiones para entrar en tratos con el enigma en los objetos cotidianos, esos que se revelan ante los ojos del poeta como resúmenes de la irreductible pluralidad del universo.

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y lo blanco del camino
buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada
del jugador gobierna su destino,
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?⁷¹⁴

La eternidad es en Borges el retorno de lo que siempre está, de lo que sólo se ausenta para la conciencia vigilante: aquella que ha desenfocado el trazado infinito del laberinto; la eternidad de Borges no es ya la de la esperanza de la supervivencia de un yo: es una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos.⁷¹⁵ No es la eternidad *para alguien*, no es la eternidad gobernada *por alguien*. Se trata de la eternidad sin sujeto, sin redes conceptuales. Eternidad antimetafísica, sin arquetipos plátonicos, no de entidades monádicas sino —parafraseando a Deleuze— *manádicas*. Dicha eternidad aparece desrealizando al sujeto, haciéndolo «sentir en muerte»,⁷¹⁶ es en la duración del *instante* en la que aparece el abismo inmemorial de las diez mil cosas

⁷¹⁴ Borges, «Ajedrez» en *El hacedor*, OP, p. 123.

⁷¹⁵ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 40.

⁷¹⁶ Vid. ídem, pp. 40–43.

que conforman el mundo, su novedad invencible, la pequeña eternidad de tiempo — Nietzsche *dixit*— en que todo retorna desde donde nunca se ha ido, a un oceánico ahora.

Entonces se derrumban las diferencias locativas de los objetos para contemplar su ser arquetípico. Como hemos visto, tal arquetipo implica el desvelamiento de una diferencia aiónica que nos indica el ahora como el momento en que el mundo se está pariendo, y que dicho momento es arrojado al pasado por la conciencia diacrónica. El conjunto de eventos infinitos puede ahí considerarse bajo la duración del universo —donde la lista de bienes y deberes del *karma* individual siempre arroja una cifra neutra—, bajo la duración de una vida inmortal —en la que se revela que un hombre es todos los hombres—, bajo la duración de una vida humana promedio —en la que se revela que uno es siempre *el otro, el mismo*—, bajo la duración de un instante —que contiene en sí el grado real del tiempo. Tal exploración por los conjuntos infinitamente grandes e infinitamente pequeños remiten siempre a la eternidad como tiempo no mensurable y asimétrico.

Ese procedimiento también arroja una conclusión que nos habla de la pobreza del conjunto infinitamente mayor respecto del conjunto infinitamente menor. Dios mismo, en su unidad teológica, es inconcebible como uno y debe convertirse en ese triple misterio de la divinidad. Y es que en la eternidad —nos referimos ahora al tiempo infinitamente largo— pasan en realidad sólo unas cuantas cosas, de maneras infinitamente diversas; así como sólo hay unas cuantas metáforas fundamentales, así como hay un número de poemas infinito; así como sólo hay unas cuantas piezas del ajedrez, así como hay un número de jugadas infinitas. Puede a una vida humana acontecerle lo que a todos los hombres. Ante la eternidad puedan acaso todos los hombres ser uno sólo. En el instante se repite todo a cada momento. Se trata del gran día del cosmos y del eón que habita en el lapso más breve.

Diríamos que el retorno a una mismidad plural, igualmente eterna y antimetafísica.

Largo viaje al ahora

CONTENIDO

I. DESINTERÉS, IMAGINACIÓN Y TIEMPO.

§1. Diáspora de interés e intención. §2. Los tropos del tiempo.

II. VERSIONES DEL RETORNO: SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, BORGES

A PROPÓSITO DE SCHOPENHAUER §3. La eternidad mortal implica el arruinamiento del yo. §4. La disparidad entre el querer individual y el mundo como querer objetivado revelan una disparidad raigal y perpetua. §5. El principio de razón es el tejido del velo representativo. §6. En la contemplación artística se rebasa el concepto y el interés. §7. La contemplación es una emancipación de la conciencia. §8. La contemplación estética tiene por objeto la eternidad iterativa. §9. Se encuentra entonces el sentido de la negación del tiempo y la eternidad iterativa en Schopenhauer.

A PROPÓSITO DE NIETZSCHE §10. La transvaloración del pesimismo implica la transvaloración de la eternidad schopenhaueriana. § 11. En el par Apolo/Dionisos se transvalora la noción schopenhaueriana del arte. §12. Nietzsche se desembaraza de la identidad postulada por la Idea schopenhaueriana. §13. Nietzsche transmuta la abulia estética en crecimiento del poder. §14. El da capo de Nietzsche es ya pronunciado — entre dientes— por Schopenhauer. §15. La argumentación «temporal» del eterno retorno parte de unos supuestos comunes en Nietzsche y Schopenhauer. §16. Distinción en la argumentación entre Nietzsche y Schopenhauer. §17. El prenietsche, el postschopenhauer.

A PROPÓSITO DE BORGES. §18. La obra de Borges removiliza la imaginación coagulada. §19. Borges ofrece una mirada no egológica de la inmortalidad a partir de una sucesión anómala. §20. La poética de los arquetipos amplía la mirada del poeta de acuerdo con las dimensiones de la eternidad. §21. El mundo representación se une con la visión eterna según la forma de la pluralidad laberíntica.

III. ARRIBAR AL AHORA.

§22. Factibilidad de la doctrina esotérica: el estilo del deseo. §23. Del silencio al ritmo, de la música a la poesía. §24. Recordar el presente. §25. Presenciar el ahora.

No la calma del violín, mientras dura la última nota,
no sólo eso, sino la coexistencia,
o, digamos, que el fin precede al comienzo,
y el fin y el comienzo siempre estuvieron ahí
antes del comienzo y antes del fin.
Y todo es siempre ahora (...)

T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*

I. DESINTERÉS, IMAGINACIÓN Y TIEMPO

§1. *Diáspora de interés e intención*

El inicio no estaba en ninguna parte. Desde luego, desde ahí hemos partido. La intención era dispersa de raíz. Pero nunca hubo *una* intención. Estaba el interés por la fabulación y el tiempo. Estaba la imagen del tiempo del eterno retorno como problematizador de la doctrina terapéutica de la imaginación: la función fabulatriz que postula Bergson y que modula antropológicamente Gilbert Durand. De ahí nos hemos desplazado hacia las implicaciones para el pensamiento, el arte y la vida a partir de la consideración de un tiempo infinito que admite la repetición.

Pensamos en la inteligencia conceptual como una desagregación de la fabulación como facultad intuitiva y nos decidimos a considerar las consecuencias de la doctrina terapéutica sin *respetar* las demarcaciones entre lo ficticio y lo filosófico. Así decidimos a confrontar la doctrina terapéutica de la imaginación con la de un tiempo no lineal, pero tampoco circular en el sentido mítico —no el tiempo de las metempsicosis pitagóricas o budistas, no un tiempo de la restauración del individuo o de la recurrente restauración y decadencia del inicio del mundo. Tiempo de las mudanza, tiempo —en su étimo— de las metáforas (Intr. §1). Pensábamos en un eterno retorno no referido a un inicio del tiempo, y para ello nos introdujimos en la obra de Schopenhauer, Nietzsche y Borges, que nos hablan de un tiempo no cronológico, de una distinción entre el tiempo percibido por la conciencia vigilante y aquel del sueño, aquel del deseo; del tiempo efectivo y real de un *aiónico* «ahora perpetuo». (Intr. §2)

Recurrimos entonces a la obra de Schopenhauer y a sus ecos y divergencias en Friedrich Nietzsche y en Jorge Luis Borges. Nos encontramos entonces con un *tiempo clausurado*, pero no en el sentido de la disolución o dulcificación de una amenaza ineluctable sobre el yo: se trata, como hemos visto, de un tiempo apreciado privilegiadamente en la actividad artística: tiempo de la eternidad iterativa que se convierte en una suerte de eterno retorno sin imagen, sin trayecto reglado; «círculo» no reglado en el que, como ya vimos, el centro se encuentra en todas partes, y ese centro es

revelado como «instante» en el que se percibe una especie de ahora radical. No es propiamente, el eterno retorno, una imagen producida y acabada; se trata más bien de un dispositivo, de un *disparador* del pensamiento.

Es importante entonces recalcar que el primer rasgo de una imaginación que se sobrepone a la postración frente al tiempo es aquella que se sobrepone al deseo (*élan, Wille*) y/o a sus determinaciones individuales. Se trata de la actividad *desinteresada* del arte. Aquella en la que se simboliza, se entra en tratos con lo real sin cláusulas egológicas. El desinterés es trasladado desde el arte hacia la filosofía —reelaborado Schopenhauer y por Nietzsche— y desde la filosofía hacia la poesía —reelaboración de Borges a partir de Schopenhauer—: la doctrina esotérica del eterno retorno implica una herida ontológica del individuo e implica una reformulación del «interés» llevado hacia el pensamiento y hacia la poesía.

Hemos buscado en la obra de Schopenhauer, Borges y Nietzsche un terreno a la vez propicio y problemático para la exposición del pensamiento y la imaginación con el «tiempo» y la vida. Encontramos en ellos desarrollos a partir del *impulso* que quiere perseverarse eternamente y las implicaciones que supone para la conciencia individual, la confrontación de esa conciencia frente a un tiempo no consensuado por la razón: el tiempo del eterno retorno como tiempo vertiginoso, ante el que los cimientos de la identidad vigilante desfallecen.

Nos hemos encontrado con un tiempo difícilmente formulable, que resbala a las tenazas del concepto y parece refugiarse en el arte y la poesía. A partir de Schopenhauer, vimos como se trastoca la jerarquía de la filosofía, que ahora es subvertida por la contemplación y el hacer artístico, como imaginación y pensamiento *desinteresados* —no sometidos ya por la necesidad de preservar la identidad y aún la existencia.

§2. *Los tropos del tiempo*

Nos hemos encontrado que ese mixto de pensamiento y fabulación señala una síntesis de lucidez en nuestros autores: lucidez que significa para nosotros un no apartar la vista del fondo indecible del mundo. Surgió entonces la aparición por todas partes de tropos que deben torcer el sentido relativo —aquel sujeto por el concepto, la gramática, la cronología, el deseo particular, la metafísica— para articular el *contrasentido* en el que

se unifican el tiempo y la eternidad. Debemos entonces dar cuenta de enunciados como *Eternidad mortal* (Schopenhauer), *Pequeña eternidad de tiempo* (Nietzsche), *Verde eternidad* (Borges); que señalan un mismo horizonte de articulación para el *eterno retorno* como desfondamiento del tiempo que discurre según el principio de razón. Pero también encontramos que el *oxímoron* corre paralelo a una común —he aquí otro contrasentido— visión musical del mundo, que aparece aún contra el discurso schopenhaueriano, como un punto de fuga a partir de la contemplación estética de las Ideas en las artes. La música supone la aparición de una *poesía no referida*, emancipada del concepto y que *dice* directamente el drama de la existencia. De la misma forma que la poesía es una especie de música referida que aparece, según la recuperación de la poética de Schiller que refiere Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, en un estado musical.

Encontramos en todos ellos una respuesta desde un tiempo sin imagen —el eterno retorno— y un mixto imaginación–pensamiento que no son ya un dispositivo —una bolsa de *aire*— ante el peligro de que desfallezca la convicción de existir en el individuo que reconoce su carácter accesorio y, turbiamente, necesario. Se trata de una reconsideración de la individualidad y la conciencia con respecto a un tiempo no lógico, pero sí «efectivo» del que no se excluye el grave problema del sufrimiento⁷¹⁷; pero para el que se encuentra, como hemos visto, una modulación musical, lo que quiere decir, de manera simplificada, una superación de las perspectivas individuales, una operación estética que disloca la perspectiva del interés por la estabilidad ontológica del yo.

La *fonction fantastique* sería el patrón de la revuelta contra el tiempo (Intr. §4), una subversión del tiempo, pero entonces de un tiempo que es ya una máscara, un tejido administrativo. La *fonction fantastique* se alía con su *desagregado* pensamiento y va a la búsqueda de un tiempo solapado por la conciencia que vigila la preservación de su identidad. El arte aparece aquí como una especie de la imaginación no asida por los

⁷¹⁷ Incluso la terrorífica y vivificante posibilidad de la existencia eternamente iterativa de una misma individualidad no aparece bajo la forma del consuelo, sino como la idea más horrible de todas: la más desgraciada de las posibilidades que debe ser afirmada por el hombre que ama sin reservas la vida, a tal grado que le profiere un sí eterno; vía por la que accede a una modalidad trágica de la alegría.

intereses de preservación individual.⁷¹⁸ Pero sí como una consideración más penetrante que la del concepto (Schopenhauer), una forma de desprendimiento del reproche por el infortunio (Borges) y aún como una forma de vida más allá de la actividad artística ordinaria: un gradiente de fortaleza y lucidez que transmute el resentimiento en amor a la vida (Nietzsche).⁷¹⁹

*

La eternidad iterativa señala un tropo, una manera en que se suspenden los condicionamientos de la conciencia vigilante —suspensión asociable al sueño, a la embriaguez, al arte; tiempo de luminosa nocturnidad (Intr. §11). En manos del *filósofo* y del poeta se convierte en un dispositivo de *consecuencias* vertiginosas, «eternidad actual» que reformula la consistencia ontológica del individuo. Un tiempo que clausura la *cronomaquia* ensayada desde la identidad individual. Y que en Schopenhauer, Nietzsche y Borges se abre a un tiempo de lo real radicado en el ahora. Así tenemos que el inicio del tiempo está por todas partes, en el «instante» (*Augenblick*) que es el portón de lo eterno para Zaratustra (2, §42), en el «hoy eterno» (*ewig Heute*) de Nietzsche (2, §24); y en la consideración del «presente infinito» (*endloser Gegenwart*) en que «todo existe a cada momento» para Schopenhauer (1, §§40–41); pero también en el centro del tiempo (3, §26) *Aleph* de «verde eternidad» que aparece en la obra Borges y en su presente como arquetipo del tiempo (3, §3).

⁷¹⁸ Roger Caillois observa otra variante del impulso que diverge de la preservación y que objeta la tesis de Bergson tomando como ejemplo el fenómeno del mimetismo entre los insectos. Vid. *El mito y el hombre*. México: FCE, 1988.

⁷¹⁹ Podría confirmarse en Nietzsche la tesis de G. Durand expuesta en nuestra introducción: «la transformación del mundo de la muerte y de sus cosas en aquel de la asimilación a la verdad y a la vida» *Les structures*, p. 470. Si entendemos la revelación del eterno retorno y también la experiencia artística no como desengaño vital (según quiere Schopenhauer); en Nietzsche encontramos esa asociación de las fuerzas activas con el arte, y la belleza con la invitación a vivir que la vida formula al individuo.

II. VERSIONES DEL RETORNO: SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, BORGES

Otro de las motivaciones de este trabajo consistió en contrastar las versiones de la eternidad iterativa y sus ramificaciones en las obras de Schopenhauer, Nietzsche y Borges. Nuestro interés era detectar la influencia de la obra de Schopenhauer en de esos ilustres sucesores. Tratamos, en la medida de lo posible, de proclamar de una deuda de Nietzsche y Borges para con el autor de *El mundo como voluntad y representación*, pero pretendíamos que la lectura del mismo tema *desde* las tres obras permitiría una reinterpretación no desdeñable de nuestros autores; sobre todo teniendo en cuenta la apuesta inicial por el debate sobre la conciencia, la imaginación y el tiempo.

A continuación intentaremos una recapitulación en que al mismo tiempo que se contrasten las versiones del eterno retorno, se puedan condensar los caracteres particulares de la eternidad iterativa y sus implicaciones en la obra de nuestros autores.

A PROPÓSITO DE SCHOPENHAUER

§3. *La eternidad mortal implica el arruinamiento del yo*

El par Voluntad/ Representación (1, II, §5) significa, en su traslación desde el kantismo hacia el oriente budista, el adelgazamiento del sujeto hacia la mera función cerebral. Schopenhauer, como el Nietzsche de *La gaya ciencia*, intenta despojar de todas las sombras de Dios a la filosofía; de alguna manera Dios es una máscara más de la (voluntad de) vida —aunque para Nietzsche lo fuera de la vida descendente. Schopenhauer encuentra que la filosofía, como la religión, se han esmerado en *consolar* al hombre (1, §2) respecto del sufrimiento y la transitoriedad del yo: responden ambas al anhelo de preservar aún más allá de la vida presente la conciencia particular —que además es el único tipo de conciencia—, que Schopenhauer reduce a una especie de secreción cerebral. Así que el ubicuo ápice del mundo, la voluntad, no se corresponde con un Dios, no se corresponde con un sentido que no sea el del ciego y potente querer del cual el mundo—representación es objetivación.

§4. *La disparidad entre el querer individual y el mundo como querer objetivado
revelan una disparidad raigal y perpetua*

La representación (*Vorstellung*) es el mundo *para* alguien, nunca en sí mismo: de principio, al mundo en sí mismo no se accede por la representación, es decir, por la conciencia; tal operación es ejercida por la inmediatez de la sensibilidad: la presencia inmediata de las apetencias: la voluntad misma objetivándose: se trata de la ubicación del cuerpo y no del alma como apertura a la remota realidad misma (1, §5). En el otro extremo, la conciencia es para Schopenhauer la sierva de la voluntad, así que el hacer consciente del hombre está ocupado y motivado por la voluntad, que se preserva preservando a la especie y no al individuo. Encontramos aquí un rasgo que nos ayuda para reencontrarnos con el punto de inicio de nuestra investigación, que el mundo sea de consistencia tantálica (1, §1) implica la disparidad invencible entre el deseo humano frente a un mundo indiferente —a los deseos de felicidad, predominio, y preservación— y en el fondo *indispuesto*. Hemos creído encontrar que, para Schopenhauer, el conflicto entre el deseo individual y el mundo está signado también por una lucha del deseo consigo mismo: ya en el individuo hay una *eris* que habita en el *eros*. La *eris* representativa (entre el *Willkür*, propósito, y la *Wille*, voluntad) conduce también a una especie de fisura trascendente y objetiva: fractura, disparidad o asimetría que encuentra Schopenhauer en el mismo corazón de la voluntad, como autodiscordia, discordia esencial [*wesentliche Entzweiung*] (1, §8), como *uno contrariado* (1, §10).

De la postulación de la voluntad y las Ideas se desprende la visión de un mundo polémico, de un combate perpetuo de las objetivaciones de la voluntad y de la voluntad consigo misma, como hemos visto. Podría ubicarse aquí, acaso, el germen de la voluntad de Poder nietzscheana, en la lucha de cada uno de los individuos por preservar su Idea, en la lucha de cada una de las Ideas por apropiarse de la materia (1, §9).

§5. *El principio de razón es el tejido del velo representativo*

El mundo representado es para Schopenhauer la trinidad de una potente ilusión, velo de *Maya*, que impone una cadena causal, una ubicación y un tiempo desde la estructura misma de la conciencia referida al principio de individuación. Así, el principio de razón se convierte en una red de sentido en el que la conciencia misma se despliega y es ubicada: la filosofía, que se mueve según este principio, conoce el mundo desde una retícula en la que es posible formular preguntas y respuestas a propósito del *porqué*, el *cuándo*, el *dónde*; pero no es posible, según Schopenhauer, preguntar ahí sobre el *qué*: un *qué* supuestamente no referido a un tiempo o a un espacio o a una causa (1, §21). Schopenhauer cree que aquello sobre lo que se funda el mundo representado, el mundo en sí, no es un mundo *relativo*. El argumento es que la conciencia está sujeta a la voluntad, no es *sui juris*, sino *alieni juris* (1, §6). La emancipación de la conciencia, su agrandamiento más allá del principio de individuación, sólo se puede dar en un lapso de suspensión del principio de razón que coincide también con el aquietamiento del torrente de la voluntad. Suspendido el motor, deja de girar ante nosotros la rueda de la ilusión, se descorre el velo de *Maya* y aparece la visión de aquello que podríamos llamar *lo inmemorial*.⁷²⁰

El tiempo es ilusorio. Es un hilo del velo. Si hemos hablado del cambio como fondo del tiempo, aún para Schopenhauer el cambio es representativo:

§6. *En la contemplación artística se rebasa el concepto y el interés*

Se rebasa el principio de individuación, es decir, la red de referencias; pero también se suspende la postración ante la voluntad —a partir del desinterés por la propia preservación y por la de la especie. El desinterés es así, como escribe Kant, la experiencia artística; en Schopenhauer, es también la superación de esa disparidad del deseo individual y del mundo; pero no se trata de que el deseo se reencuentre simbólicamente con la existencia de las cosas y las acepte triunfalmente, no se trata de que la naturaleza, ni la voluntad, ni Dios, recuperen a su hijo perdido. La contemplación

⁷²⁰ Nos hemos encontrado la expresión de *lo inmemorial* en Gastón Bachelard, en *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2000, p. 157. En Bachelard el término está referido también a una dimensión de lo otro del tiempo trabado por la razón, el tiempo fechado. Se trata del tiempo de la infancia percibida como eternidad sin devenir, un «cosmos inicial» (p. 164). La «infinitud del tiempo de la lenta infancia» (p. 163). «Infancia inmóvil que permanece aún» (p. 168).

estética es una ocasión de emancipación de la voluntad y de la conciencia—referida en tanto sierva de la primera. Se trata de la visión del *qué*, es decir, de la visión de lo no referido a un tiempo—representación.

Se trata también de un hacer en el que las determinaciones espacio—temporales quedan atenuadas por unas reglas internas al propio arte. He aquí que el hacer tampoco es propiamente relativo al principio de razón (1, §8 n). Otro elemento de la contemplación artística es en Schopenhauer el elemento que ayuda al genio a desprenderse de sus coordenadas representativas, se trata de la fantasía (*Phantasie*) que en Schopenhauer significa una función no consoladora, a diferencia de la imaginación, más bien mencionada en referencia a la religión y a la filosofía (1, §12). *La imaginación* pertenece al velo de Maya, se trata más bien de una alegoría de la voluntad, producida desde la misma voluntad. *La fantasía* es una potencia que desborda las coordenadas de la representación (1, §4), *un excedente de fuerza* que permite resistir la verdad, que amplía la conciencia más allá de ella misma: se trata de una especie de imaginación desinteresada, emancipada de las urgencias de la vida.

En Schopenhauer, la imaginación está asociada al consuelo y las mentiras piadosas. La fantasía se asocia con la emancipación de la conciencia y con su desprendimiento de la servidumbre a la voluntad de vivir. Se prepara aquí el doble par de opuestos que respecto de la disposición a vivir, emplea Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia: debilidad/(auto)engaño versus fortaleza/lucidez*. En Schopenhauer: imaginación/optimismo *versus* fantasía/pesimismo.

§7. *La contemplación es una emancipación de la conciencia*

Tenemos entonces un momento de encuentro de la conciencia con la suspensión de sus determinaciones. Tenemos la suspensión del individuo referido. Tenemos la suspensión de la debilidad por la vida. La experiencia estética nos deja ver, según Schopenhauer, la ilusión misma del tiempo, pero también la ilusión del yo individual; y deja ver una suerte de «suceder» eterno no relativo a un tiempo diacrónico —que sólo tiene que ver con el principio de razón—, se trata de la experiencia artística, en la que los individuos comparecen en su realidad de personajes que encarnan unos tipos, Ideas perennes, unas cuantas situaciones que se repiten infinitamente y designan cuerpos y fuerzas perennes

(1, §18), una eterna repetición de unas Ideas no idénticas a las platónicas (1, §16), ya que se sitúan en otro mundo, sino en «éste», en el siendo—siempre que es posible avizorar en la contemplación estética. Schopenhauer ofrece una nueva versión de tales Ideas desde el espacio del arte, cuyo objeto es la contemplación unas Ideas que significan el suceder perpetuo de las mismas cosas, de los mismos seres, pero no referidos a la persistencia de los individuos, no referidos entonces a la metempsicosis, sino a la palingenesia (1, §33). Se trata de la perpetua producción de individuos sin ninguna dirección ni objetivo que no sea la misma producción de seres individuales.

§8. *La contemplación estética tiene por objeto la eternidad iterativa*

La repetición eterna se da —según la objetivación adecuada— por clases de seres y de fuerzas. Schopenhauer opina que cada una de las artes observa la realidad en su *repetición* eterna, es decir, en cuanto objetos que se podrían ubicar en una línea de tiempo, pero que la *trascienden* y que son visibles en cuanto se *trasciende* el sentido histórico, la ilusión diacrónica.

Se trata, en el pasaje de la contemplación, del lapso en que el sujeto se encuentra *exento del dolor* (1, §16) y por lo tanto del placer, ambos referidos al individuo. La experiencia contemplativa conduce a una especie de placer *abúllico* en el que no encontramos el amor fati de Nietzsche, sino una relación de placer por la emancipación de la voluntad, un raro placer *desinteresado* por tanto. En las artes eidéticas —sólo la música está liberada de esa categoría— el individuo se transparenta y deja ver la especie, su realidad última en tanto *objetivación relativa*. En tanto se observan esos superindividuos que son las Ideas, permanece la noción de dolor y placer, sufrimiento irredento que muestra entonces el verdadero y *falso* valor de la vida, sus insanas pasiones (1, §16) aun individuo sosegado por el arte. Es un distanciamiento que permite observar el profundo y *serial* sentido del mundo.

La belleza acontece entonces como una modulación de la mirada que es afectada por el objeto. La belleza es la observación de las cosas en su grado eterno. Placer de liberación del peso de las preocupaciones: de las coordenadas de la caducidad. El peso del mundo, de su consistencia tantálica es apreciado ya sin la ilusión de la re—solución,

la discordia es el siendo—siempre del mundo. *La belleza es la contemplación despreocupada de la discordia modulada en especies (ideas).*

De entre las artes, la literatura revela la generalidad de la existencia humana (1, 25): su postración eterna. La poesía tiene que vérselas con el concepto, referido al principio de razón, y dislocarlo para mostrar la generalidad no sometida a la causa—efecto, ni al tiempo—espacio. Se trata de la insubordinación de las palabras ante el mundo representativo. En la poesía el pensamiento es guiado musicalmente (1, §26). La tragedia consiste, en la doctrina schopenhaueriana de las Ideas, en la más alta manifestación de la poesía, la revelación de una especie de pecado original e imperdonable, el de existir, relacionado no con una culpa merecida, sino con un situación ineluctable, entendemos que más bien *culposa* que *culpable*: «la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, el imperio insultante del azar (...) el aviso sobre la índole del mundo y la existencia»⁷²¹ La tragedia no es por ende, en Schopenhauer, un canto de reconciliación con la vida, como quiere Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Aunque *la defensa vitalista de la tragedia se puede intentar a partir de la exploración de la música que realiza Schopenhauer, en tanto arte no eidética.*

Trascendida la ilusión de una línea sucesoria del tiempo, estaríamos en posición de colegir la visión de un objetivarse por clases y grados de la voluntad; es decir, podría el *contemplador* sobrepasar aún la más adecuada de las representaciones. Ello es posible con la música, que es planteada como contemplación sin ideas. La música es *trasunto* de la voluntad. Las demás artes revelan la objetivación por especies, la música es el *trasunto* de la intimidad de la voluntad, no de su exterioridad representativa (aquí, donde intimidad y exterioridad sólo tienen significaciones respecto a la conciencia). No se trata entonces de la exposición atemporal de un conflicto específico, sino del conflicto no *especificable*, no datado, no ubicado. *Polemos* no referido, conflicto abstracto de individuos, pluralidad nada más que pasa de la concordia a la discordia y viceversa, ofreciendo nada más en el tiempo las fluctuaciones y el juego armonioso del par *eros/eris*. Flujos y no sombras: se trata de la elevación de la luminosa sombra (Idea) de la voluntad, al facsímil. La música como una especie de hermana univitelina de la voluntad (1, §27). Una rarísima clase de individuación sin referencias.

⁷²¹ Schopenhauer, MVR, §51.

La música conduce a la metáfora de la objetivación en el arte: la interpretación como paso de las relaciones abstractas a la materia: el sonido musical. La interpretación es en la música como la objetivación adecuada de la voluntad. La música es objetivación sin Idea (1, §27^a). Se trata de un punto fuga desde la copia como repetición agobiada, deteriorada (1, §7) hacia *el ahora no relativo a un pasado ni a un futuro*: el *ahora real* del tiempo: la eternidad no relativa a la inspección diacrónica —i.e., individuada— y a su metabolismo deseante operado de acuerdo con el binomio placer/ dolor (1, §27b). Se trata entonces de *la transmutación de la contemplación artística, en la que Schopenhauer había encontrado todavía una sabiduría de la absurda composición del mundo*. Por una especie de alquimia musical, la satisfacción producida por la distancia entre el par analítico placer/dolor se convierte en una gran satisfacción, en una síntesis gozosa y dionisiaca *avant la lettre* (1, §27c); «gran satisfacción» ante la cual se repliega Schopenhauer, pues la considera un escándalo para su sistema.

El conflicto se aproxima entonces a la poesía: se trata de una aflicción, de una autodiscordia armoniosa, *consentible, asentible*. Encontramos, en el límite del camino al que hemos podido llegar, una reunión de la música con la poesía, una especie de oxímoron en el que se afirma la contrariedad trascendente.

§9. *Se encuentra entonces el sentido de la negación del tiempo
y la eternidad iterativa en Schopenhauer*

Se trata de la formulación entre un «tiempo» real, el presente, opuesto al tiempo—representación, situado en una cadena causal. La idea del tiempo ilusorio no es en Schopenhauer una forma de consuelo ante el dato de caducidad absoluta del individuo y de su sufriente biografía. Si para Gilbert Durand la conciencia diurna se retrae ante la conciencia de las fauces del tiempo, Schopenhauer opina que esas fauces, que ese tiempo, es ilusorio, como el individuo. No hay un intento de consuelo en la idea de la inmortalidad sin individuos que defiende Schopenhauer. La eternidad mortal nos habla de la eterna producción de individuos, la palingenesia, como doctrina esotérica, de la cual la metempsicosis es sólo la parte externa, cuya única función es, otra vez, el consuelo para aquellos que insisten en persistir más allá de la muerte (1, §33).

Que Schopenhauer afirme que el único tiempo real es el presente, significa que en su obra el tiempo distendido en una línea es meramente representativo (para la conciencia vigilante): la forma en que a un individuo se le representa su existencia, la forma en que se le representa la existencia del mundo. Tal aseveración, la de la realidad del presente, conduce a la idea de la «eterna juventud» del mundo. Puesto que Schopenhauer aboga por la realidad del tiempo como el presente, en tanto el presente es el tiempo en el que se objetiva la voluntad, y la voluntad se objetiva *siempre*. La realidad del presente podría ser entonces el *siempre* (1, §7). El *aiónico* siendo–siempre. Hablamos entonces del transito del tiempo referido al tiempo deslindado de las referencias, acaso también tiempo liberado de las ideas–arquetipos, puro arquetipo del tiempo: el presente.

La doctrina de «la eternidad mortal» (1, §§28–35) es asociable a la del «eterno retorno» en Nietzsche. En tanto puede remitir a la eterna repetición no ya como repetición mecánica (y por tanto diacrónica, donde todo es parodia de otra cosa, de un principio en una línea) sino referida a una eterna juventud del presente que rige la *palingenesia* (entendida ahora como objetivación perpetua de la voluntad).

Schopenhauer ofrece una formulación *argumentativa* del eterno retorno basado como Nietzsche en la infinitud de tiempo y la finitud de sucesos (1, v, §29). Probablemente de ahí toma Nietzsche su argumentación, asentada también en la idea de un desequilibrio eterno.

Más allá del individuo y su cómputo del tiempo, se puede encontrar la eterna juventud de todos los seres, referida a una doctrina no egológica de la palingenesia — para nosotros, del eterno retorno— que nos enseña que la caducidad se circunscribe el yo y no a la producción misma de individuos (1, §37). El individuo, en su esencia misma —la voluntad— es indestructible; pero la esencia del individuo no es un individuo. El individuo es la epidermis de esa esencia. El individuo no es diferente de las caedizas hojas de un árbol, que retornan cada primavera (1, §39). Más allá del presente numérico, de la sucesión de instantes, el signo de la eternidad es el presente en que todo adviene con la potencia de la primera vez (1, §40). Schopenhauer da en *Los complementos al mundo como voluntad y representación* con el *Augenblick*, el instante en que se revela al mismo tiempo que todo dura un instante y el instante es la eternidad en la que todo existe «de forma duradera y sin fin» (1, §§40–41).

Que todo exista en su *eterna novedad* parece el punto final y de principio para comprender una doctrina de la eternidad iterativa en Schopenhauer. Que esa eternidad sea captada artísticamente por la un metabolismo poético–musical, parece ser el paso a la filosofía trágica de Nietzsche.

*

A partir de un tiempo representativo, el encuentro con un ahora no representativo, infinito y no dispuesto al consuelo del individuo.

A PROPÓSITO DE NIETZSCHE

§10. *La transvaloración del pesimismo implica la transvaloración de la eternidad schopenhaueriana*

Siguiendo la postura de Giorgio Colli, aquella de que Nietzsche es el principal intérprete de Schopenhauer y que *ha respondido ha Schopenhauer con una respuesta más profunda, que le viene de Schopenhauer*, se ha trabajado la hipótesis de que Nietzsche desarrolla el programa de su pensamiento a partir de la clave hermenéutica de Schopenhauer, el par Voluntad (Wille)/ Representación (Vorstellung) de la transformación de la noción de voluntad (Wille) en voluntad de poder (Wille zur Macht), de la transformación de las apreciaciones sobre la música en *El mundo como voluntad y representación* y su transmutación en *la visión dionisiaca del mundo*.

En este despliegue *desde* Schopenhauer, juegan un rol significativo la *transvaloración* de la jerarquía del saber que se argumenta en el libro III de *El mundo como voluntad y representación*: se trata del intento de resolución de la pregunta por el qué (la cosa en sí) del mundo. Nietzsche puede entonces a urgir, en *El nacimiento de la tragedia*, a ver la ciencia desde el punto de vista del arte y al arte desde el punto de vista de la vida. Sólo que el último de los conceptos, el de la vida, sufre un intento de transvaloración ya desde los escritos iniciales de Nietzsche, cuando considera lo trágico como una transposición de la sabiduría dionisiaca sobre la gravedad de la vida–eternidad: la música que ya es un sí a la eternidad de la vida que *compele a existir* «Idea inmediata» de esa vida: «más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación»⁷²² como afirmación de la vida que es en la experiencia del arte trágico la negación de la abulia estética que encontraba Schopenhauer, incluso ahí, en lo trágico, la pulsión de dar formas, *de producir imágenes*, lo apolíneo, es la afirmación por la belleza de las apariencias. Otra vez, leyendo a Schopenhauer, el Nietzsche de *El*

⁷²² Nietzsche, NT, §16, p. 137.

nacimiento de la tragedia encuentra que «sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo». ⁷²³

§ 11. *En el par Apolo/Dionisos se transvalora la noción
schopenhaueriana del arte*

Nietzsche encuentra entre los dioses griegos el par problemático en que se desenvuelve la tragedia. Ve en los griegos a un pueblo con el excedente de fuerza suficiente para observar el abismo de su finitud y envolverlo con el orden sagrado de la alegría (2, §5). Encontramos aquí ya un distanciamiento respecto del maestro Schopenhauer. Se trata, entre telones, de la reunión del arte como esa lucidez que en *El mundo como voluntad y representación* ofrece la bella apariencia como visión de lo eterno, mientras que Dionisos es el arte embriagado, más allá de la idea («Idea inmedita» ⁷²⁴), afín a la voluntad, y con ello, da una vuelta de tuerca a la doctrina de la música como trasunto de la Wille. Dionisos–musical es el dios que invita a vivir, en concordancia con el ciclorama olímpico en el que comparece, en ese «orden sagrado de la alegría».

Nietzsche intenta confrontar dicha alegría sagrada con el problema de la existencia humana, sin evadir la terrible cuestión de la intemperie temporal. Se trata de la tragedia como *gran compasión*: aquella que no evade el tópico del sufrimiento y enseña que el hombre *debe sufrir* (2, §1), pero al mismo tiempo alcanzar una forma de pensamiento emancipada del operador reactivo sufrimiento/placer, en este caso, más allá del claustro egológico. El sufrimiento, como ha enseñado Schopenhauer, es relativo, el pensamiento debe superar esa relación para superar al pensamiento —como se advierte en la experiencia musical schopenhaueriana—, para Nietzsche la separación entre placer y dolor es una «ingenuidad» y una forma «superficial» del pensamiento (2, §1).

Según Nietzsche, la pregunta que justifica la obra de Schopenhauer se formula así: ¿Cómo es posible la negación de la voluntad (como conflicto trascendente)? la pregunta de Nietzsche podría formularse así: ¿Cómo es posible la afirmación de la vida (como conflicto trascendente)? Nietzsche quiere transmutar a Schopenhauer, al

⁷²³ *Ibidem.*

⁷²⁴ *Ib.*

pesimismo, en jovialidad que afirma la vida. Lo hace siguiendo una senda inconclusa que encuentra en el mismo Schopenhauer: esa persuasión musical de afirmar la existencia; esa experiencia de la eternidad presente.

Apolo simboliza entonces la divinización de todo lo existente: un todo onírico y numérico. Dionisos el descuartizado, el *parto* perpetuo, la inhumana e indomable consistencia de la vida. Apolo es la bella apariencia de las artes, el goce sin más, que orientado hacia Dionisos redime el fondo de eterna aflicción, confrontando al hombre con la mera *inapariencia* de lo separado, con la futilidad real y terrible de la individuada vida; seduciéndolo a vivirla. Este es el arte que se reúne con lo dionisiaco.

Como en Schopenhauer, el fondo de la existencia se vuelve visible en el arte. *La vida es el verdadero y único artista*, defiende ya el joven Nietzsche. Esta afirmación, aparentemente fruto de la pasión del filósofo no es inocua en la obra del Nietzsche posterior y en la demarcación y desagregación de los postulados de *El mundo como voluntad y representación*. Para Nietzsche —ya para el joven Nietzsche— no es la filosofía, el conocimiento, fruto de las imposiciones de la vida. Cuando menos no de la «vida ascendente»; la experiencia artística era en Schopenhauer un momento de ensanchamiento de la conciencia, y en ese proceso, como hemos visto, la fantasía tiene un papel fundamental. Es en esos momentos la vida, como «único artista», la que *fantasea* para penetrar en la visión del artista y del espectador. La fantasía modulada trágicamente, podemos decirlo, permite observar, escuchar la interpelación de la vida. Para Schopenhauer, la gran interpelación poética es la misma que la del hinduismo «*Tat twan asi*, que quiere decir. Tú eres esto»⁷²⁵; para Nietzsche, la interpelación es de la vida misma al individuo «Sed como yo»⁷²⁶, —o el posterior: «haz de ti un retorno»(2, §37).

La fantasía es de un orden externo e interno a la vez. Su forma externa es la vida, su forma interna (psicológica) es el *ansia primordial de apariencias* (2, §6). La fantasía artística es entonces un efecto de identificación y de lucidez: en ella opera la vida, en el ámbito externo y en la intimidad del individuo: momento en el que el arte se convierte en reflejo y revelación de la mirada dionisiaca del mundo. *La fantasía no parece*

⁷²⁵ Schopenhauer, MVR, §44, p. 311.

⁷²⁶ Nietzsche, NT, §16, p. 37.

pertenecer entonces al individuo, no es un rasgo de excepción y distanciamiento de las imposiciones de la voluntad, como en el genio de Schopenhauer. La vida es la que crea, la que imagina.

La operación que se produce es la de la amistad del fondo terrorífico de la existencia (simbolizado por el Sileno y un Dionisos primitivo) con los hombres, es decir, con la conciencia de la caducidad. En términos durandianos, la amistad consiste en el establecimiento de un régimen de lo imaginario que dulcifica la existencia. Se trata en la amistad trágica, de la insubordinación de la *fabulación* (Intro. §4) ante los efectos corrosivos de las impresiones brutas de la finitud: la música es la manera de contravenir el régimen del terror ante una adversidad ontológica. Se ha planteado en *El nacimiento de la tragedia* ya una *redención del pesimismo* por vía no de una *antítesis*, sino de una *dulcificación musical*.

§12. *Nietzsche se desembara de la identidad postulada por la Idea schopenhaueriana*

No sólo es necesario enunciar la *maniobra* griega; es necesario llevar esa maniobra al pensamiento, a la cultura, al hombre contemporáneo, es por ello que Nietzsche busca una primera salida en esa metafísica del artista —de la que ya se distancia en su *Ensayo de autocrítica*, para distanciarse del «consuelo», de la *antítesis* disfrazada, del cristianismo disfrazado⁷²⁷—; que desemboca en una antimetafísica, dirigida en sus puntos significativos por el esquema de *El mundo como voluntad y representación*. Se trata de un proyecto de (nuevo) sitio a la representación, llámese Tiempo, Idea, Causa; Dios, en suma, como símbolo de la representación que apuntala la *antítesis* de la vida. No habrá muerto Dios sin que se acabe con su gramática y la gramática debe entenderse en los términos de la sintaxis del mundo y en su división metafísica.

Para romper el gozne metafísico que tiene aún cogido a Schopenhauer hay que rebasar, clausurar las Ideas, sobrepasar los *moldes eternos* de las cosas que determinan la eternidad mortal del pesimismo; ello implica una reformulación de la voluntad (*Wille*) no como voluntad de vivir (*Wille zur leben*), sino como voluntad de poder. Con ello, Nietzsche conserva el anticausalismo de Schopenhauer, pero desembara a la vida de

⁷²⁷Ídem, p. 36.

la búsqueda de la felicidad, el hombre no busca la felicidad, sino el poder (*Wille zur Macht*). La operación es posible a partir de la identificación de Dionisos con la voluntad, con una producción sobreabundante de vida; y no con una administración del placer —que según Schopenhauer es una *trampa* de la vida para que el hombre persevere en el ser—; Dionisos es el símbolo de la embriaguez y la danza, la celebración y transmutación de lo viviente. Dionisos se transfigura también con la voluntad de poder —como señala Deleuze, Dionisos será el dios anticristiano que no necesita justificar la existencia, pues la vida es ya en su raíz *justa* (2, §13) y *injustificable* desde fuera, pues no requiere de una justicia, de un *ajuste* externo a la misma vida. Nietzsche nos confronta entonces con la *jovialidad* como alegría anticristiana, aquella en la que no se consuela con analgésicos, ni siquiera con la abulia estética que apunta Schopenhauer, sino con el «gran consuelo», la «gran compasión» que afirma la alegría en el dolor. Se trata de la transvaloración trágica que opera en un doble sentido: contra la antítesis cristiano–socrática que se confabula contra este mundo (del tiempo) postulando otro (la eternidad intemporal); pero también la transvaloración está dirigida contra el nihilismo (pasivo) schopenhaueriano, contra el nada se puede hacer, contra la falacia de la *felicidad* como contenido del deseo. Aquí también Nietzsche opera a partir de un malentendido que había desentrañado Schopenhauer, pero en el que el maestro del pesimismo también parece caer: la confusión del propósito (*Willkür*) con la voluntad (*Wille*). La felicidad es una valoración individual, pero el hombre debería sintonizarse (extáticamente) con el «Sed como yo».

*

Nietzsche transmuta el *desinterés* del arte en el gran interés de la vida. La belleza ya no es sólo el objeto visto fuera de sus accidentes temporales. La belleza es la forma en que la vida seduce al hombre a vivir. «La belleza es un *sueño* feliz en el rostro de un ser cuyos rasgos sonríen en ese momento envueltos en esperanza. [...] La meta de la

naturaleza con esa bella sonrisa de sus fenómenos es seducir a otros individuos a la existencia»⁷²⁸

El arte observa la belleza, la belleza es la observación por fin abúlica, según Schopenhauer; para Nietzsche, «El sentimiento de poder, la voluntad de poder crece con lo bello, disminuye con lo feo.»⁷²⁹

§13. Nietzsche transmuta la abulia estética en crecimiento del poder

La división ser/devenir se trata de abatir con la voluntad de poder como directriz interpretativa. Para Schopenhauer el devenir es nada más que la representación del conflicto íntimo de la voluntad que no deviene otra cosa; para Nietzsche el devenir es el ser sin exterioridad, y sin embargo, la voluntad deviene, parece devenir, según la interpretación de Juranville, *hacia sí misma* (2, §15). Se trata, según nuestra interpretación, del camino hacia sí, que es al mismo tiempo trayecto hacia *el* sí, hacia la afirmación de Sí misma, lo que debe llevar a la interpretación trágica del «Sed como yo»: según la ética *natural* de la voluntad de poder, el hombre debería encaminarse hacia (*el*) sí, la afirmación no se identifica con un concepto, no se llega a ser lo que se es, en el sentido de colmar una idea de hombre, sino en la medida en que ese sí, se desplaza del pronombre, de la determinación, hacia un gran yo, un yo sin molde, sin idea, un yo que implica atravesar las diferentes ideas del hombre, en cierto modo un camino de sí en el que el hombre es todos los hombres.

Salir de las ideas: del tiempo, del hombre, del pensamiento.

*

El anticausalismo es así, como en Schopenhauer, una objeción al historicismo —el tiempo administrado por una razón trascendente— y una propedéutica del eterno retorno. Se trata de una salida de las ideas que sin embargo no desecharía el ser serial

⁷²⁸ Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*. Prol. trad. y sel. de Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos, 1999, p. 55, final de 1870–abril de 1871, 7 [27]

⁷²⁹ Ídem, p. 127. Primavera–Verano de 1888, 16 [40].

del mundo, ni siquiera el encadenamiento acausal de los acontecimientos que surgen en el ser–devenir (2, §§15–16) como «tiempo» sin fin y sin finalidad. Ir contra Schopenhauer, contra Sócrates y contra Cristo es, en el fondo, ir contra el *resentimiento*.

*

La voluntad de poder es la transfiguración de la voluntad —de vivir— en tanto purga del resentimiento.

§14. *El da capo de Nietzsche es ya pronunciado —entre dientes— por Schopenhauer* El «gran consuelo», la purga del resentimiento, se le aparece a Schopenhauer cuando se topa con la música, ante la cual hay en *El mundo como voluntad y representación*. Ese consuelo sin resentimiento que Schopenhauer encuentra en la música, y ante el cual se retrae, pues debe continuar con palabras, pues el consuelo musical le parece insoportable en las palabras. Escribe Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*:

Lo inefablemente íntimo de toda música, en virtud de lo cual pasa ante nosotros como un paraíso tan enteramente familiar como eternamente lejano, es tan comprensible como inexplicable y estriba en el hecho de que ella nos restituye todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de su tormento. [...] Cuan rico y significativo es su lenguaje lo testimonian los signos de repetición, junto al *da capo*, que serían insoportables en el lenguaje de las palabras[...] ⁷³⁰

Es por ello que el *da capo* musical de Schopenhauer se cierne sobre Nietzsche, que encontraría —acaso— su *da capo*, ⁷³¹ su anhelo de eterno recomienzo en la lección de música de Schopenhauer.

⁷³⁰ Schopenhauer, MVR, §52, pp. 357–358.

⁷³¹ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, §56, p. 81.

§15. *La argumentación «temporal» del eterno retorno parte de unos supuestos comunes en Nietzsche y Schopenhauer*

Deleuze explica que en Nietzsche debe entenderse como el ser como volcado en el devenir, un devenir que no ha podido empezar y que tampoco puede pasar.⁷³² De ahí podríamos entender en el sentido de que no deja de pasar: lo siendo siempre sin causa ni *telos*. Sobre esta idea está montada la argumentación *diacrónica* del eterno retorno en la que Nietzsche afirma que el estado actual refuta la imposibilidad del equilibrio de fuerzas dado un infinito de tiempo ya transcurrido; el mismo estado actual de cosas debió ya haber sucedido infinidad de veces dado un tiempo infinito⁷³³ (2, §25).

La argumentación nietzscheana podemos encontrarla también en *El mundo como voluntad y representación* con la *observación* «de que hasta el presente ha transcurrido ya una eternidad, es decir, un tiempo infinito, en virtud del cual todo lo que puede o debe devenir ya tiene que haber devenido».⁷³⁴

*

Lo que no habrá alcanzado su estado final es el devenir. Lo que no habrá salido de su estado inicial es el devenir. Aún negando a Deleuze podemos concordar con él; me explico: No es el devenir precisamente lo que se encuentra en la doctrina de la indestructibilidad de Schopenhauer, pero hay ahí una especie de inauguración eterna, esa en la que el mundo aparece «como si fuera de hoy mismo», en su «eterna juventud»⁷³⁵. Seguimos la prescripción de Nietzsche, aplicar al devenir los caracteres del ser-eternidad. El devenir es lo que no deja de comenzar, el devenir es el presente radical del instante. En Schopenhauer no hay devenir, pues no hay tampoco

⁷³² Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 71.

⁷³³ Nietzsche, otoño de 1885, 11 [245].

⁷³⁴ Schopenhauer, MVR, §53, p. 367. Ver el capítulo 1, §29 de nuestro trabajo.

⁷³⁵ Schopenhauer, CMVR, «Sobre la muerte» p. 535. Visto el mundo entre la voluntad y la representación, con ese estereoscopio de Schopenhauer por el que lo que *deviene* se ve como lo que *es*. Sólo, claro, desde el punto de vista de lo pasajero —desde Nietzsche, en este caso— se puede afirmar tal cosa: la frescura de lo que no puede dejar de comenzar. Dice Schopenhauer, en la misma página, casi como Nietzsche, casi inspirándolo: «¡Perseguid pues, la verdad, la frescura, no según esquemas preconcebidos sino de la mano de la naturaleza!»

movimiento, esta argumentación basado en lo que ya existió, lo que ya hubo devenido parece una explicación respecto de lo múltiple, respecto de la representación. La «eterna juventud» del mundo es entonces también una explicación en lo múltiple de aquello que no es múltiple, pero tampoco es uno; de aquello que no está detenido, ni en movimiento; pero que tampoco está en calma.

Y Nietzsche se aproxima otra vez a Schopenhauer cuando observa un afuera del tiempo en el que está el eterno retorno. Se trata de la ruptura con la argumentación lineal —así sea la línea del círculo— del eterno retorno. Se trata de la pequeña eternidad del tiempo, la de un devenir no ubicado respecto de un antes y un después, respecto de un movimiento reglado por la diacronía, talvez un círculo que no requiere de la forma reglada, aritmética, del círculo —ni siquiera de esa cadena de acontecimientos por la que se argumenta terroríficamente el eterno retorno en la *Gaya Ciencia*—: la duración titánica del ahora.⁷³⁶

§16. *Distinción en la argumentación entre Nietzsche y Schopenhauer*

Para Schopenhauer el individuo nunca regresa, lo que es propio del individuo es propio de la representación. Llorar por el individuo es tanto como llorar por los excrementos: el cadáver es la deposición de la naturaleza. Nietzsche, que no cree en la fábula de los dos mundos, que se escapa de la mirada estereoscópica de Schopenhauer, conjunta la representación con la voluntad —ahora de poder—, en la interpretación del eterno retorno se repiten entonces los individuos y no sólo los episodios —del deseo y sus frustraciones, según Schopenhauer—: tal es la formulación de Zarathustra y de la *Gaya Ciencia*, pero también de los fragmentos póstumos, se trata de una conciencia individual que vuelve, «“Ningún instante” entre el último momento de la conciencia y el primero de su nueva vida».⁷³⁷

La pluralidad de vidas–conciencias difiere desde luego del retorno de una conciencia–identidad, pues no puede retornar aquello que no se reserva, no puede retornar el individuo, pues «todo lo que es en él y por él debe acabar y morir. Sólo lo

⁷³⁶ Nietzsche, Otoño de 1881, 12 [100], p. 40.

⁷³⁷ Otoño de 1881, 11[318], p. 38. En nuestro trabajo: 2, §28.

que no es de él lo atraviesa, haciéndole temblar, con la violencia de un *rayo* dirigido hacia lo alto, y entonces no conoce ya el tiempo ni la muerte». ⁷³⁸

*

¿Es este pensamiento el que atraviesa, hace temblar con la violencia de un *rayo*, *el relámpago* de 1883?— « Si un solo instante del mundo regresa —dice el *relámpago*—, entonces todas las cosas deberían regresar». ⁷³⁹

*

Sólo reinterpretando el regreso como repetición —de una diferencia, como hace Deleuze ⁷⁴⁰— podemos salvar el problema de la re-aparición de lo que se pierde *definitivamente con el individuo*. De no ser así, se vuelve banal la acción del individuo, se vuelve incomprendible que sus actos tengan eco en la eternidad, a no ser que se lea al revés, pensando que la eternidad habita al individuo —como sostiene Schopenhauer— y que la danza de lo múltiple habita al individuo: ese todo fluctuante retorna en él y su forma y contenido no son sino fruto de un juego inocente, como efectivamente observa Nietzsche. El retorno de una mismidad heterónoma con la que hemos problematizado la lectura diacrónica del eterno retorno: la sincronía, o mejor, intempestiva versión del eterno retorno: sincronía móvil, diacronía fija (2, §31).

*

Para Schopenhauer la diferencia entre la unidad —sin número, fracturada— y lo múltiple es par con la distinción entre voluntad y representación. Para Nietzsche la distinción es abolida por el flujo y reflujo de la voluntad de poder, que va «del estado más elemental al más múltiple». ⁷⁴¹

⁷³⁸ Schopenhauer, DMCR, §140, p. 99, las cursivas son nuestras. En nuestro estudio, 1, §35.

⁷³⁹ Verano—otoño de 1883, 15, [3] p. 62.

⁷⁴⁰ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, p. 45, vid nuestro cap. 2, §32.

⁷⁴¹ Junio-julio de 1885, 38 [12] p. 72.

*

La rueda de Ixión, el eterno tormento de Tántalo son los emblemas emplea Schopenhauer para ofrecernos el eterno retorno referido al propósito —la voluntad del individuo que desespera en lograr la imposible consumación del deseo y la abolición del dolor. Lo que hemos llamado en Schopenhauer la consistencia «tantálica» del mundo, es transmutado por Nietzsche por medio de una respuesta que encuentra en uno de los extremos de la obra de Schopenhauer: el reconocimiento de un ahora inveterado, inabarcable, pero que Nietzsche se atreve a abrazar, pasando del querer monódico al polifónico, del *amor referido*, al *amor no referido*. (2, §47):

Oh, ¿cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos, —el anillo del retorno?

Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser esta mujer a quien yo amo: *¡pues yo te amo, oh eternidad!*⁷⁴²

Última superación del resentimiento en el eterno retorno, no la sombra de Dios, sino de su justificación, superación del garante (del triunfo) de la voluntad referida, del *Wilkür*, superación entonces de la concepción del mundo averiado, frustráneo, tantálico. Superación que está articulada con el sobrepasamiento de la Idea como productora de individualidades adecuadas con lo estrechamente individual, pero, al mismo tiempo, reconocimiento erótico del «tú eres esto» —*leit motiv* schopenhaueriano. Glosa de la visión musical del mundo, eterno retorno sin arquetipos. Parece sugerirnos Nietzsche «hay que ser un antitipo para hacer de sí un retorno» (2, §49). Pensamiento del retorno que es así en Nietzsche, pensamiento, arte y vida *sin molde*. (2, §§50–51)

§17. *El prenietzsche, el postschopenhauer*

A menudo se reprocha a Schopenhauer ser un Nietzsche(ano) defectuoso. Parece que no hubiera olfateado lo que se le venía encima a la filosofía *después* de Nietzsche. Aparece Schopenhauer como un espectro, como una sombra prenietzscheana, que no alcanza a entender entre lo activo y lo reactivo. Abúlico león que ha dejado de ser camello, el pobre, pero no alcanza a convertirse en el niño que juega a la orilla del mar.

⁷⁴² Nietzsche, *Zaratustra*, «Segunda canción del baile», p. 316.

Bajo el influjo del poder de *El mundo como voluntad y representación*, Nietzsche pasa de la filología a la filosofía, es también de su influjo que quiere salir, como quiere salir del poder de Sócrates. Schopenhauer ocupará la cátedra del maestro, pero también el puesto del enemigo mayor, por momentos de más baja estofa que Platón. Nietzsche entabla un combate contra su más grande influencia, operación de reconocimiento, pero también de acoso y derribo contra la cátedra de su educador. El pensamiento trágico será el resultado de tal asedio al pesimismo. Una manera de reevaluar la vida mediante un «divino» sí, el mismo «sí» que para Schopenhauer es una recaída en la esclavitud de la voluntad.

Para hacer una obra propia, Nietzsche debía enfrentarse a la angustia de la influencia, es decir, debía tomar distancia de las aseveraciones del crudo pesimismo. Como el pastor de «La visión y el enigma», Nietzsche necesita escupir a Schopenhauer. El filólogo obra entonces poéticamente, ensayando una filosofía que establezca no sólo una amistad con la lucidez, sino con la vida; pero, de algún modo, Schopenhauer nunca dejará de ser el espejo en el que Nietzsche busca su propio rostro. «Estoy lejos de creer que he comprendido correctamente a Schopenhauer; en cambio, sí he aprendido a comprenderme un poco mejor a través de Schopenhauer; esto lo convertirá para siempre en acreedor de mi más profundo agradecimiento».⁷⁴³

⁷⁴³ Citado a partir de apuntes inéditos de Nietzsche por Luis Fernando Moreno Claros en su prólogo a *Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva*, p.9.

A PROPÓSITO DE BORGES

§18. *La obra de Borges removiliza la imaginación coagulada*

Borges, como Nietzsche, encuentra en Schopenhauer un alegato a favor de la mirada del artista por sobre la mirada del filósofo. La recomendación de Schopenhauer para la filosofía era la de escuchar las palabras del poeta, la composición del músico, para ayudarse a ampliar la mirada y poder escapar de las verdades *interesadas*. Ya en la poesía, entregado su variedad «intelectual», ensaya un movimiento contrario, la búsqueda en el texto filosófico de materiales para el sueño y la ocasión poética.

Habíamos dicho en la introducción de este trabajo que considerábamos, junto a autores como Durand y Ferraris, al pensamiento discursivo como una variable «enfriada» o «coagulada» de la imaginación creativa, de la fabulación. Borges intenta movilizar esa materia sólida del concepto una vez que se ha encontrado con que se trata de meras «coordinaciones de palabras»; pero también encuentra, en la literatura, que el empeño secreto de la filosofía no difiere del de la literatura: la detención del tiempo (Intro §4,)

La movilización de los materiales que describen la realidad —su revelación como *ficciones*— conducen a su vez a la movilización del estatuto de la realidad *vigilada*. La de la vigilia no parece diferir mucho de la realidad del sueño, escéptico de la realidad, escéptico de los sistemas filosóficos, la duda —«no estoy seguro de que esto no sea un sueño»— lo lleva a considerar una continuidad ontológica entre el sueño y la vigilia, continuidad por la que el sueño parece contener a la vigilia. Pero Borges, insistimos, no ejerce una filosofía, no podemos fijarla en conceptos, no podemos aspirar a designar que cosa es esta eternidad iterativa en Borges; no sabemos, es impertinente intentar saber si Borges afirma la existencia de una eternidad en que todo se repite. Pero sí hemos podido ver algunos rasgos de su funcionamiento. La eternidad, el tiempo, el avatar, el arquetipo fluctuante, la visión protéica del universo, el número limitado del infinito; en ellos hemos encontrado una constante recurrencia a la obra de Schopenhauer y al problema que nos hemos planteado en la introducción, ese de la imaginación lúcida,

la producción de imágenes que no se concibe como una aspiración a la clausura del sufrimiento y en su extremo, a la negación de la desaparición del individuo.

*

La poesía transmuta musicalmente los efectos del tiempo: la fatal frustración del impulso vital referido, del individuo. No se trata la poesía de un ocultamiento, es más bien una transvaloración de la catástrofe (3, §34).

«Convertir el ultraje de los años/ en una música, un rumor y un símbolo»⁷⁴⁴

§19. *Borges ofrece una mirada no egológica de la inmortalidad a partir de una sucesión anómala*

La perspectiva de la eternidad borgeana coincide con la contemplación de Schopenhauer, para quien todo es bello cuando es contemplado objetivamente, es decir, desde el punto de vista atemporal.⁷⁴⁵ Diríamos con Borges que se trata de una mirada no sucesiva: el lenguaje es sucesivo, el sueño no es sucesivo, la memoria es sucesiva, la eternidad no es sucesiva, la música es sucesiva.

En principio, la no sucesión es la eternidad. La eternidad pertenece a Dios y no a los hombres. Pero Borges encuentra, antes de llegar a la poesía, una experiencia cotidiana que podría ser similar a la divina.

Dios lo debería ver todo simultáneamente, el presente, el pasado y el futuro (3, §22). El sueño es para Borges una manera modesta de observar la eternidad, la simultaneidad. Quizá no nos encontremos ante el sueño de esa manera pura, quizá no podamos estar ante la pura sincronía, pero sí ante una discronía —la supresión del sentido temporal⁷⁴⁶—, que encuentra una rara versión en el tiempo anómalo del onirismo, el insomnio sin hora del que nos habla Nietzsche en su «intempestiva noche» (2, §24); o según Schopenhauer, el sueño como lectura sin secuencia lógica del libro de la vida

⁷⁴⁴Borges, *El Hacedor, Op*, p. 161.

⁷⁴⁵*Vid.* Schopenhauer, MVR §41.

⁷⁴⁶Véase lo que nos dice al respecto M. Zambrano en *Los sueños y el tiempo*, p. 15. «Pues el sujeto está en sueños privado de lo que el nacimiento da ante todo, aún antes de la conciencia: tiempo, fluir temporal.

«cuando acaban las horas de lectura (el día) y llega el tiempo del reposo, seguimos hojeando ese libro sin orden ni concierto, abriéndolo al azar por una u otra de sus páginas; con frecuencia se trata de una página ya leída y en otras ocasiones de una página desconocida, pero siempre son páginas de uno y el mismo libro.»⁷⁴⁷ El sueño desteje la trama del tiempo, la férrea red de causas y efectos, nos dice Borges (3, §22).

La divisibilidad infinita, es una de las múltiples tesituras de la eternidad borgeana. Tenemos esta otra, la irrupción de un instante que rompe con la secuencia, haciendo que irrumpa una escena *inmemorial* —no asimilable por la memoria secuencial—: soñar, «sentirse en muerte» (3, §24), poetizar. La experiencia no secuencial del tiempo vuelca la mirada hacia unas determinaciones transtemporales. Tenemos también una forma especial de la sucesión: se trata de la música como temporalidad no referida; esa que —opina Schopenhauer— tolera y requiere el *da capo*⁷⁴⁸ y que Borges imagina como la más abstracta clase del tiempo, la música dice el tiempo (3, §33).

Considerados en el tiempo somos individuos, considerados en la eternidad, en esta moderna eternidad borgeana, somos algo más que uno mismo— el uno mismo se rarifica, se desdobra en el espacio, en el tiempo y en número. Uno es más de uno. Pero la multiplicidad es, en sentido inverso, radicalmente escasa: el arquetipo es múltiple. Uno es la triple bestia de *Edipo y el enigma*. Uno es ingente, muchos en el tiempo; la percepción de esa divergencia de esencias en «un mismo» sujeto aparece con una mirada que se desprende de las determinaciones normales de la sucesión.

*

Entre la sincronía y la diacronía, la discronía.

*

Borges entiende que los elementos del individuo: el pensamiento, el deseo, el sueño, son esencialmente impersonales. El verbo es para él superior al sujeto (3, §23). Así, el *se vive*, el *se piensa*, el *se muere*, no está sometido a las determinaciones del individuo. La

⁷⁴⁷ Schopenhauer, MVR, §5, p. 100.

⁷⁴⁸ *Vid.* §14 de este mismo apartado.

misma «eternidad personal» de Borges, su «sentirse en muerte», es en el fondo *impersonal*. La eternidad es en los individuos, a pesar de los individuos: el yo es lo menos importante que tenemos (3, §27); a pesar del impulso de perseveración en el yo.

Para Borges, el impulso de vida —la voluntad de Schopenhauer— no parece verse subvertida con el desinterés por la vida. El impulso de cesar forma parte de la oscura espontaneidad del deseo (3, §23). Tenemos el deseo de vivir y el de cesar. Glosando la *eris* que habita en el seno de la voluntad, según la doctrina de *El mundo como voluntad y representación* (1, §8), la autodiscordia del deseo señala nuestras vidas. Así, la experiencia poética debe ser un «sentirse en muerte», ser un «percibidor abstracto», en el sentido de que los hechos del mundo no acontecen referidos a un sujeto: se percibe sin juzgar por el interés de autoconservación, por el interés de consumir un deseo egológico (3, §23).

En el *argumentum ornithologicum* se pone en juego el mismo argumento contra el eterno retorno aritmético, la ausencia de un arcángel que lleve la cuenta de los componentes del mundo —el número de pájaros, pequeño, pero indiscernible—, la ausencia de otro que lleve la cuenta del número de vidas que un sujeto vive —número incomputable, inmemorial, no acumulable— (3, §18). En la experiencia de sentirse en muerte se vive la experiencia sin una conciencia que pueda computar el tránsito del tiempo: de ahí la experiencia de una escena indiferente, abstracta, en la que ya no hay *quien* ejercite la distinción entre los compartimentos temporales —presente, pasado, futuro—, ya no hay quien atestigüe la existencia de tales compartimentos. Se torna imaginable entonces la *desintegración del tiempo*.⁷⁴⁹ (3, §24)

*

No retorna uno al tiempo, lo que retorna es el *arqué*, retorna el inicio con cada individuo. El inicio es lo siempre-presente. El *yo* es finito, lo que le *pasa* es eterno, el «pasar» y no el «yo» es lo eterno (3, §28).

*

⁷⁴⁹ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 43, «Nueva refutación del tiempo», *Otras Inquisiciones*, p. 274.

«Ser inmortal es baladí (...) lo divino, lo incomprensible, es saberse inmortal.»⁷⁵⁰

No lejos de Nietzsche.

§20. *La poética de los arquetipos amplía la mirada del poeta
de acuerdo con las dimensiones de la eternidad*

Según la obra de Schopenhauer, la consistencia representativa del mundo se articula con la tríada tiempo–espacio–causalidad, elementos que conforman el principio de razón. Pero ese principio, el de la individuación, el de lo múltiple, es en sí mismo arbitrario, no se trata de una naturaleza creada lógicamente, sino acaecida desde siempre. Por ello Borges puede reivindicar para la cadena de sentido del mundo una consistencia al mismo tiempo fatal y azarosa: como un número infinito de sorteos, (3, §8); así se puede aplicar a la obra de Borges el mismo lema del imaginario H. Quain, que reivindicaría para su obra: «los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio» (3, §8)—nosotros la aplicamos al universo borgeano y de ahí al mundo donde la vigilia y el sueño se confunden.

*

Principios del juego borgeano: eternidad, juego, simetría, leyes arbitrarias: arquetipo, iteración, indestructibilidad, futilidad del yo.

*

El tema de la literatura de Borges: la confusión entre lo real y lo ficticio. Su obra negra, la sucesión anómala; su figura, el oxímoron(3, §8, §31): la contradicción ontológica del mundo.

*

⁷⁵⁰Ídem, p. 23.

De esa manera, por medio del tropo, Borges lleva lo intemporal a lo temporal. La Idea es un arquetipo temporal; la misma materia del hombre es el tiempo. La lozanía y frescura de la rosa es el arquetipo secreto de la rosa.(3, §9)

*

El ombligo de la eternidad es el renacimiento. El *archaeus*. La clave entonces es la doctrina schopenhaueriana de la indestructibilidad. La eternidad no es lo inmóvil, sino lo inmortal. El arquetipo es en el tiempo, es múltiple, plural.(3, §9)

§21. *El mundo representación se une con la visión eterna
según la forma de la pluralidad laberíntica*

El mundo representación encuentra en Borges un símbolo en la forma del laberinto sin afuera. Todo está dentro del mismo laberinto del mundo, incluso Dios. Ello significa que no hay otro mundo —si pensamos en el mundo voluntad nos damos cuenta de que ese es el mismo mundo. El mundo es un laberinto representacional: un laberinto de tiempo e individuos. Donde todo es plural en su raíz, y donde el tiempo infinito y el juego obsequian un devenir vertiginoso, colmado de asimetrías y simbolizado por la imagen onírica en la que se dispone un espejo junto a otro (3, §12).

Aparece el mundo signado por la cifra de las copias; el enigma del mundo es el de las variables que puede admitir. El número de lugares, el número de instantes. Ese número es postulado como infinito. La eternidad de Borges consiste en la *posibilidad* de que el tiempo pueda admitir un número infinito de instantes; en que sea infinitamente divisible, como la línea recta en la que Aquiles persigue a la tortuga. Se trata de la colusión entre lo infinito y lo finito. De ese supuesto surge el de viscosidad del tiempo en el que se pueden ubicar algunas de las narraciones de Borges, como *El milagro secreto* (en el que un instante alcanza la longitud de un año), o el *laborioso* infinito de sorteos que llevan a un hombre a ser todos los hombres en *La lotería en Babilonia*, o el simple paso del tiempo que lleva a alguien a ser todos los hombres.

*

En Borges, el yo decae en nadie; cada individuo se convierte en una cifra monstruosa que siempre arroja cero (3, §19). Como la posibilidad *racional* del eterno retorno, o como la posibilidad de alcanzar el presente (3, §18).

*

El mundo es el reino de las diez mil cosas, pero el hombre mismo es un mundo: es él todos los hombres, pues en cada uno se dan todos los episodios posibles. La serie-arquetipo humano es *autoidéntica*, en cada una de sus partes se repiten todas las permutaciones del conjunto. El individuo es ingente.

En sentido inverso, la suma de todos los rostros arrojaría la imagen de un hombre cualquiera, un don nadie.

*

La línea recta es la figura macroscópica del laberinto. El laberinto es la forma microscópica de la línea recta.

*

El número es indiferente (*gleichgültig*) dice Schopenhauer.⁷⁵¹ El número de las cosas del mundo no importa. Pero esa cifra interesa a Borges, el análisis de la cifra, preferentemente ensayado en las ficciones, nos remite a la cifra del mundo, como hemos visto, pero también a la secuencia de las copias; que se descubre hilarante, referida más bien al simulacro. No hay en el mundo de Borges un original al cual remitirse, pues el único tiempo real, original y originario es el presente, como ha escrito Schopenhauer.

Como en Zaratustra, la cifra del mundo es infinita pero escasa. En un tiempo infinito, o infinitamente divisible, lo que puede suceder es a la vez ingente y parvo. Se trata de una «ilimitación periódica».⁷⁵² En la que todo sucede eternamente debido a una secuencia no regida, sino acaecida. Una periodicidad caótica (3, §17).

⁷⁵¹ Schopenhauer, MVR, §35.

⁷⁵² La frase es de Nuño, *op cit.* p. 45. Véase el 3, §17 de este trabajo.

*

Según Borges, el eterno retorno *à la* Nietzsche: ofrecer la idea más horrible del universo a la *delectación* de los hombres.

Borges detecta el qué de la transvaloración del eterno retorno. El qué de la transvaloración sigue referido, sin embargo, a la doctrina exóterica. Que todo le vuelva a pasar a uno. Para Schopenhauer la *delectación* sólo puede existir cuando se observa la eternidad mortal más allá de lo que le apetece o no a *uno*. La música, que transmuta el ultraje de los años —incluyamos el «gran año», el «anillo de los anillos»—, que deja ver la impersonal, eterna lozanía del mundo.

*

El número es *indiferente*. Entre una vida y otra no hay ninguna cantidad de tiempo —dice Nietzsche. Con Marco Aurelio, Borges nos lo descubre:

Esta es la única vez en que la vida eternamente se repite (3, §18).

*

Nunca alcanzamos el ahora. En el ahora solo podemos estar *de vuelta*. (3, §19)

III. ARRIBAR AL AHORA

§22. *Factibilidad de la doctrina esotérica: el estilo del deseo*

Schopenhauer reúne el desinterés kantiano con el estado de indiferencia (abulia) budista y lo estético con la sabiduría: ambas indiferencias deberían implicar una emancipación del tiempo mundano: paso a una «conciencia mejor» abierta por la intermedio de la *fantasía* a la contemplación de la cosa-en-sí del mundo.

El paso es entendido por Schopenhauer en dirección a un no-tiempo que identifica con la eternidad; no tiempo, cualidad de la *cosa en sí* del mundo; operación que deduce de una hipotética suspensión de la percepción habitual (del espacio-tiempo-causalidad) la existencia de una dimensión eterna y no sólo —como también es factible concluir— de una larga, desmesurada duración.

Pero es también factible pensar que el eterno retorno de lo mismo, la repetición infinita de lo mismo sea nada más que una postura antinómica: no demostrable, sino como objeción a la otra formulación antinómica, la que postula un tiempo finito.

Pero hay un punto en que la hipótesis, la mera hipótesis del eterno retorno —como plantea Nietzsche en el aforismo 341 de la *Gaya ciencia*, concita una disposición inusual, una fortaleza necesaria para enfrentar la «eternidad» de un presente indisponible, un tiempo aún más terrible que el tiempo que todo engulliría y haría pasar *definitivamente* a la nada. Se trata de una apuesta *contra* Pascal: apuesta por lo peor en lo que lo mejor para el hombre —sobrepasarse— debería aparecer en el horizonte de lo posible, del poder. Tal es el sentido del eterno retorno como *experimentum crutis* del pensamiento⁷⁵³: el experimento ante el cual se pone a prueba el talante del pensamiento es aproximándolo al borde de lo que para él ha sido solapado, dulcificado, falsamente dominado, administrado: el tiempo.

⁷⁵³ Como ya hemos señalado, la expresión es de E. Trías, en su prólogo al libro de Juan Luis Vermal, *La crítica de la filosofía de Nietzsche*.

Parece que más a allá de toda medida —temporal, local, causal— está lo eterno. Pero, qué impide que más allá de la medida exista otro tiempo inconmensurable, sin sentido y pasajero.

*

Independientemente del silogismo de la eternidad iterativa como residuo del tiempo histórico, tenemos a la eternidad como contenida en al voluntad:

- No sólo el deseo es un querer eterno.
- Sino un querer de eternidad.

Cuando Nietzsche abandona o sale de la forma «descriptiva» de la doctrina e incursiona en la poética del eterno retorno vuelve más convincente el argumento:

- El eterno retorno es una proyección, el resultado, de un querer la eternidad, imponiéndosela como revelación de un *deber* del querer.

De ahí se desprende un doble sí del eterno retorno:

- Querer la vida (es)
- Quererla otra vez.

Y reduplicado:

- Querer la vida eterna de la vida (es)
- Querer eternamente la vida.

El amor fati proclama que querer la vida es quererla eternamente. El sello que certifica el amor fati es el querer como agente productor de eternidad: «el estilo del deseo es la eternidad».⁷⁵⁴

§23. *Del silencio al ritmo, de la música a la poesía*

⁷⁵⁴ Borges, *Historia de la eternidad*, p. 40.

El poeta puede dar razones, pero no da, como el filósofo, razones de sus razones. En lugar de ofrecer razones, el poeta, dice María Zambrano, se ofrece él mismo «soporte de lo que no permite ser dicho, de todo lo que se esconde en el silencio: la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla, porque es la música *la que vence el silencio* antes que el logos y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música.»⁷⁵⁵ El ritmo es ya música, esa música mínima y que desea eternidad en las palabras del poema. El silencio agita las palabras: un temblor sostenido: un sostén agitado y silencioso.

¿Hay un silencio musical, incluso?: ¿no es esto, la poesía, un sonoro callar en el que resuena el callar sonoro del mundo?

Ahora Samuel Beckett: «Las lágrimas del mundo son inmutables. Cuando alguien empieza llorar, alguien deja de hacerlo en otra parte». La poesía ejemplifica la *sanación* de las lágrimas sin negarlas —«no hay necesidad de amputar los lagrimales», parece decirnos. La poesía nos hace sanar, soñar, sonar, sanar hasta las lágrimas. La poesía no es el Leteo de las lágrimas, no es su despreocupado olvido. La poesía no olvida, no es el hábil contable que reduce el número de lágrimas del mundo. Escribe en consonancia el mexicano Jaime Sabines: «¡A la chingada las lágrimas, dije!/ y me puse a llorar». Contra el quejido, contra el patetismo, desde la poesía —transmutación en canto del quejido. Contra el dolor desde el dolor, contra las lágrimas desde las lágrimas —hacia la alegría desde el llanto, hacia el llanto desde la alegría, hacia la belleza en el sufrimiento.

La belleza —debo trepar en el hombro de Nietzsche— es el viaje que la vida emprende hacia nosotros. La poesía no hace un trayecto diferente. Música y poesía: bifurcado camino de la vida, entrelazado sendero de la muerte. Sonidos y silencios que a veces encallan en la boca del piano y otras en las palabras del poeta.

La música hace sonar, hace soñar, hace sanar al mundo. El poeta es Orfeo que se inclina ante la música, su madre nutricia. El canto del poeta hace que las fieras se acerquen a escuchar. El poema del músico inclina las rodillas de los pianos y convierte las tripas de gato en bien temperadas tripas de los ángeles.

⁷⁵⁵ Zambrano, M. *El hombre y lo divino*, p. 70.

El poeta y el músico son hermanos de leche, amamantados ambos por la belleza: ese turbio, terrible, viaje que hace la vida hacia nosotros.

*

Para Nietzsche también —podríamos atribuirlo a Schopenhauer— toda representación surge a partir de un dolor. Que el arte nazca en un «estado musical» implica su consonancia con la visión no diacrónica del eterno retorno, el arte debe vencer los precedentes y permanecer *eternamente recién nacido*. La belleza y la eternidad son así en «estado naciente».⁷⁵⁶

*

Para Leibniz el universo era una inmensa jerarquía de seres vivos y sensibles en un conjunto armónico. Esta no es la armonía que percibe el tropo de la eternidad en Schopenhauer, Nietzsche, Borges: el mundo no es en el fondo un cosmos, no es un conjunto ordenado, es una armonía de lo disarmónico.

Visión para el oído: un oído que entonces sana, sueña, hasta las lágrimas. Lo que es posible en la música es *imposible* para las palabras, según Schopenhauer. El *Da capo* de la poesía es entonces arrancado a la música, es el «chillen, putas» de Octavio Paz.

§24. Recordar el presente

La contemplación no es reminiscencia. La estética de Schopenhauer está articulada de acuerdo con la visión eterna —la visión de una eternidad iterativa. La contemplación estética es contemplación de las Ideas platónicas, a las que según Platón se accede por *reminiscencia*. Contra Rosset, en la filosofía de Schopenhauer no se puede hablar propiamente de la experiencia estética como «recuerdo trascendente». La reminiscencia es en Schopenhauer más bien la percepción de un *presente eterno*, el *ahora eterno* Nietzscheano, el ahora del «sentirse en muerte» (3, §24) de Borges, que nos remiten al *déjà vu* explicado por Bergson.

⁷⁵⁶ Vid. Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*, p. 69.

La obra literaria es percibida y contemplada en una especie de eternidad instaurada —«personal», de la manera en que es «personal» el «sentirse en muerte» de Borges. La visión estética contempla un tiempo no capitular, no secuencial, no sujeto a las causas y los efectos, se trata de un presente desencadenado sin secuencia. El presente en el que nunca está el yo al mando. El contemplador —activo o pasivo— tiene la vivencia del *instante real* en que se dislocan los tiempos.

En Schopenhauer, la visión del arquetipo es la de lo que siempre es joven en tanto *objetivación* perpetua de individuos. En Nietzsche la eterna repetición es de *lo nuevo* (según la interpretación deleuziana, *de lo diferente*). En Borges la repetición está en consonancia con la «verde eternidad» a la que regresa Ulises al final de su demorado periplo. Cada uno es el arquetipo del hombre, pues cada uno encierra una *identidad* irreductible, según se lee en *La secta*.

*

Es a partir de la poética *arquetipal* de Borges donde podemos considerar la reminiscencia como un *efecto* artístico y no como una verdad trascendente. Que el objeto del arte sea la contemplación de las ideas difiere de que sea su «recuerdo» por ninguna parte se encontrará tal argumento en el libro tercero de *El mundo*.

Confiesa Borges:

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas.

Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser el darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar lo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros.⁷⁵⁷

Se trata de una especie de memoria del presente, de un poema con el que apenas nos enfrentamos y del que tenemos ya una turbia memoria; una especie de reminiscencia,

⁷⁵⁷ Borges, *Siete noches*, pp. 106-107.

como quería Platón que lo tuviésemos de las verdades filosóficas. El mismo principio lo aplicaba al trastorno de la belleza mundana, entendida como *recuerdo* de la estancia eterna de la verdad.⁷⁵⁸

Déjà lu, lo ya leído. Especialidad de una fugaz experiencia conocida como *déjà vu*, lo «ya visto», o «ya vivido». De ese suceso llamado también «falso recuerdo».

*

Como la filosofía, la pasión amorosa nos puede proporcionar la experiencia de lo ya vivido⁷⁵⁹ —dice Borges que el estilo del deseo es la eternidad. El rostro del galán o la galana revela unos rasgos ya guardados —por una *convicción* despertada por la belleza— en cierto compartimiento secreto de la memoria. En medio de este desvarío amoroso sentimos que hemos dado por fin con la pieza faltante del turbio rompecabezas de nuestra vida. Una pieza cuyo molde estaba ahí, como una bella durmiente esperando a ser despertada. La pasión puede llegar a confundirnos de tal manera —aunque, en tal confusión se revelaría la vocación del ímpetu vital, el mismo de *resurrección* que nos describe Borges.

La eternidad, talvez inexistente, pero impetuosamente anhelada, talvez a pesar de la aceptación de la caducidad del deseante.

*

La verdad o el poema, la belleza y la música conducen al presente, son «ocasiones», como nos dice Borges, *kairós*. Pues no hay una técnica universal que produzca la *paramnesia* como no sean las descargas eléctricas en el lóbulo temporal. Por eso es que la paramnesia tiene algo que ver con la estética, esa ciencia de los casos particulares. Por eso es que la ocasión del eterno retorno tiene mucho que ver con la estética, como nos enseñan los ejemplos de Schopenhauer, Borges y Nietzsche.

⁷⁵⁸ Vid. *Fedro*. 250a–d.

⁷⁵⁹ *Ídem*.

También existe la fe en que el *déjà vu* sea el recuerdo de vidas pasadas, la metempsicosis. Esta opinión cree en la supervivencia del alma y en su eterno deambular entre los seres vivos. Creían en ella los pitagóricos y Platón. Implica al mismo tiempo una experiencia placentera y terrorífica, ambas modalidades provocadas por la sospecha de que el alma es capaz de sobrevivir al cuerpo. Hay además un argumento psicológico que nos habla del falso reconocimiento como una serie de recuerdos infantiles que vienen al encontrarse la persona en una situación similar. El encuentro del recuerdo remoto (tanto que ya se había «olvidado») con el presente crea el efecto de la paramnesia —como en el *sentirse en muerte* de Borges. Trastornos neurológicos como la epilepsia también provocan el *déjà vu*, la llamada «aura epiléptica», en la que el enfermo presiente un inminente ataque en medio de una atmósfera de falso recuerdo. Podemos tratar de entender el fenómeno de lo *ya visto* prescindiendo de la teoría de la reencarnación, de la clarividencia —es decir, de la *doctrina exotérica del eterno retorno*. Podemos referirnos a ella como Borges, desde un punto de vista estético, es decir, en relación con los reinos de la sensibilidad y el arte, pero también de la vida y el *eros*. Podríamos ver en la paramnesia una conmoción temporal, una experiencia estética del tiempo: entendido como *finalidad sin fin*.

*

La sensibilidad puede producir un trastorno de los términos de la realidad. La lengua trastoca los términos de una palabra (mornalidad por normalidad), el cerebro trastoca por metátesis los componentes de un signo lingüístico, también el cerebro produciría una «poesía involuntaria» con el tiempo: por ejemplo el retraso del que nos habla Nietzsche en una descripción tardía de la naturaleza de lo dionisiaco y de lo apolíneo (2, §12), o la pérdida de la hora en la «intempestiva noche» (2, §24). Un estado de indeterminación cronológica que nos hace dudar de nuestra ubicación en la línea del devenir. ¿Estoy en el pasado, en el futuro, en el presente? Quevedo —«soy un fue, un será, un es cansado» supo jugar trastocar las aguas del devenir. El escritor juega al mismo tiempo con el pasado y con el futuro, tal y como Apolo era al mismo tiempo dios de la poesía y de la profecía.

Todos los recuerdos llegan a serlo en cuanto síntesis practicadas por la imaginación, es decir, bajo el signo de la economía simbólica. Trozos privilegiados de un tiempo en ruinas. El momento de paramnesia se confunde con la profecía también, como en el caso del aura epiléptica, también el poeta o el músico, como el filósofo puede sintonizar esa tonalidad profética, gracias a la cual pude sentirse llevado en alas del futuro, transgredir el antes y el después desde el cual contemplamos el tiempo, como San Juan en Patmos o como Jhonny Parker, el músico de *El perseguidor* —relato de Julio Cortázar— que en un momento afirma «Esto lo estoy tocando mañana», o como en el poema de su compatriota Borges, en el que la lluvia se revela también intempestiva, dislocando el orden temporal, cayendo en el ahora y el ayer (3, §24). Recuerdo del presente, recuerdo del futuro, como en el célebre poema de César Vallejo llamado *Piedra negra sobre piedra blanca*: «Me moriré en París con aguacero, / un día del que tengo ya el recuerdo»

*

La poesía nos hace vivir el presente en tanto memorable. Incluso la poesía que no llega a ser poema. La reminiscencia platónica relaciona la experiencia de la verdad con la experiencia estética, a la filosofía con la poesía. La poesía sola, ya sin cielo de las ideas, ya sin verdad, nos puede poner en una relación de sórdida intimidad con aquello que los antiguos llamaban el «instante», la reunión de lo permanente con lo pasajero. El mismo sentimiento de rara totalidad que describe a la experiencia de la belleza artística. La milagrosa relación de las partes con el todo. Incluso de las partes del tiempo con un todo no lineal.

La misma relación que hemos perdido con lo inmediato —pues nos encontramos infinitamente alejados de ello debido a nuestro puesto en el mundo— la relación que hemos perdido —desde que encontramos sitio en las coordenadas del mundo— con el presente.

En un estudio de Henry Bergson sobre «El recuerdo del presente y el falso reconocimiento» se nos habla de esa —usualmente— dulce experiencia del falso reconocimiento del pasado:

Bruscamente, mientras asistimos a un espectáculo o tomamos parte en una conversación, surge la convicción de que ya hemos visto lo que vemos, ya hemos escuchado lo que escuchamos, ya hemos pronunciado las frases que pronunciamos —que habíamos estado antes allí, en ese mismo lugar, en el mismo estado de ánimo, sintiendo, percibiendo, pensando y queriendo las mismas cosas—, en resumen, que vivimos hasta el mínimo detalle algunos instantes de una vida pasada. A veces la ilusión es tan completa que, mientras dura, creemos estar en todo momento en condiciones de predecir lo que va a suceder: ¿como no vamos a saberlo, si sentimos ya que en un futuro vamos a haberlo sabido? No es extraño, pues, que entonces uno perciba el mundo exterior bajo un aspecto singular, como en un sueño; uno se convierte en un extraño para sí mismo, próximo a desdoblarse y de asistir como un simple espectador a lo que se dice y se hace⁷⁶⁰.

Se trata de una experiencia que suprime de una vez la distancia entre los tiempos. Este presente es el pasado de un futuro que ya (se) fue. Hablamos del presente que irrumpe de pronto en la conciencia que se retrae espantada ante su terrorífico asalto.

Arrojar de modo automático el presente al pasado o al futuro es, muy frecuentemente, el acto de un sujeto que no es que piense en otra cosa que acapare su atención, sino que, por el contrario, está fascinado por la cosa misma, presente, de la que intenta distraerse de manera desesperada, y que sólo lo consigue relegándola, como por arte de magia, a un pasado o a un futuro próximo, poco importa dónde y cuándo, con tal de que la cosa deje de estar en el presente y aquí...⁷⁶¹

Esos momentos en los que cada uno de nosotros sentimos el escalofrío de la eternidad. Ese momento en que cada uno somos un mudo —o tartamudo— oráculo. Cuando casi podríamos recordar el futuro, adivinar que cosa va a suceder en el pasado. Ese momento oscuro de la profecía, el presentimiento del final de los tiempos, el retorno de lo peor que también aparece aquí, en el seno de la belleza: «lo peor/ que el corazón ha

⁷⁶⁰ Bergson, *L'énergie spirituelle*, en *Oures*. Édition du centenaire, Presses Universitaires de France, p. 921 [La energía espiritual, Madrid, Espasa-Calpe, 1982]. Citado por Clément Rosset en *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets, 1993, pp. 58-59.

⁷⁶¹ Rosset, *op. cit.*, p. 61.

conocido/ lo que la cabeza/ ha podido decirse de lo peor/ hazlos/ resucitar/ lo peor/
vuelve aún peor».⁷⁶²

*

La coincidencia del presente con el presente produce, como en las computadoras, un desbordamiento de pila. La conciencia se ve sumida en aquello que se le escapa sin remedio, en el presente. ¿La poesía nos pone en contacto con el presente, al roce con lo inmediato? Así entendemos que la experiencia platónica de la verdad es, cuando es mejor tomada, una forma de estética, un efecto de la percepción en la que sentimos que la eternidad toca lo pasajero, el instante.

El momento de la revelación anamnética —la *aletheia*, la privación del olvido como verdad— es así de inquietante porque se parece a la poesía, o acaso es una poesía mal entendida. Es *como* la poesía pero no es la poesía. La *aletheia* platónica se expresa como un recuerdo, como un falso recuerdo de un objeto autónomo, la idea, que esperaba pacientemente dentro de nuestro subconsciente el momento propicio para emerger. El Teorema de Pitágoras parece estar esperando ahí a ser descubierto, desde antes de Pitágoras, aguardando a que Pitágoras llegue a recordarlo. En efecto, la primera impresión que tenemos al contemplar la meridiana verdad del teorema es la de la eternidad de su verdad.

No es raro que el pobre cerebro se confunda y encuentre en la reminiscencia y en la paramnesia una especie de prueba, un argumento sensorial sobre la filiación de un teorema o de un argumento filosófico, incluso la prueba vivida de la metempsicosis. Se traslada un evento que pertenece al orden de la sensibilidad —salvo prueba en contrario.

La filosofía, como las matemáticas, propondrían verdades que cualquiera podría llegar a conocer si tuviera el suficiente tiempo para el empeño de recordarlas. Este principio, aplicado a la literatura por Borges, permitió la aparición de relatos como *El Inmortal*, en el que se nos persuade de que nada nos impediría, si dispusiéramos de una

⁷⁶² Beckett, Samuel. *Obra poética completa*. Madrid: Hiperión, 2000, p. 209.

vida eterna, llegar a conocer el peliagudo argumento de la relatividad. Nada nos impediría llegar a ella por nosotros mismos, nada nos impediría a nosotros mismo ser Einstein —o garrapatear una tesis—, si se nos diese un poco de tiempo. También podríamos concebir una posibilidad aún superior, casi divina; pensando a la manera de Borges: dada una vida infinita, nada nos impediría o más bien, sería inevitable que cada uno de nosotros escribiera, *cuando menos una vez*, la *Ilíada*. Incluso tendríamos la oportunidad de ser, aunque fuera un instante, nosotros mismos.

*

«El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.»⁷⁶³

*

Me permito agregar un comentario desmedido, referido a la idea popular de la memoria *in articulo mortis*. La creencia, del todo descabellada, de que al momento de la muerte un hombre puede ver su vida entera pasando ante el presente, la suposición de que esta vida que vivo no es sino el minucioso instante en que un hombre en agonía vuelve a vivir toda su vida nuevamente, en la memoria. También ahora, al momento de escribir esto me pregunto si no habrá otro episodio, incluido en este último ejercicio de la memoria, en el que comience a recordar otra vez cómo recordó toda su vida en un instante.

¿Cuántas veces he vivido ya esto?, ¿en cuántas partes se puede dividir el tiempo? ¿cual es la naturaleza de la realidad? Esta modalidad de *regressus in infinitum* nos es permitida simultáneamente por la esperanza y el terror —la atracción al vacío—. La rara e ineludible experiencia que nos proporciona no encontrar, sino ocasionalmente, el presente; no saber dónde radica el presente de nuestra vida actual, en ese momento privilegiado que nos proporciona la paramnesia.

⁷⁶³ Borges, *El otro, el mismo*, *Op*, p. 244.

He tenido esta idea que en un momento me pareció gozar cierta dosis de originalidad sólo para encontrar que es una versión sobre un tema propuesto —cómo no— por Borges. Se trata de la doctrina defendida por una escuela filosófica de Tlön, esta escuela «declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable».⁷⁶⁴

§25. *Presenciar el ahora*

Las tres versiones del retorno nos remiten constantemente al problema del tiempo vivido y de la consistencia del individuo. La estrategia conduce a una *superación* del sujeto y a una reformulación del individuo, con ello, a una reformulación ontológica. Para Schopenhauer, Nietzsche y Borges el yo es igualmente dilusorio. En Schopenhauer la conciencia no es sino un efecto cerebral que parece con el cuerpo. Para Nietzsche el cuerpo dice yo, pero no es un yo; el hombre que es un yo es precisamente lo que debe superar el *Übermensch*. Para Borges el hombre está hecho de tiempo, pero es él mismo tiempo, es el mismo el río eterno que corre de la fuente a la fuente. El hombre es nada más que un catálogo impreciso de caracteres que salen siempre a escena con distinta máscara. El drama temporal, la angustia de la caducidad humana, son abordadas ahí a partir de una estrategia que intenta desfondar el tiempo de la razón; pero no exactamente de la temporalidad. Es bajo el signo de un tiempo no mensurable, acausal, y en cierto modo *objetivo* que podría ser avizorado el abismo que es a un tiempo plenitud y desgarramiento; tiempo en que se fracturan los goznes cronológicos; un devenir–loco, como diría Gilles Deleuze; un devenir eterno sin extensión, donde todo está siempre siendo: Aión. En el paso de Cronos a Aión se reformula la experiencia humana en una atmósfera más bien estética que conceptual: es el instante, es el encuentro de la conciencia mundana, del triple sello del principio de razón con el perpetuo ahora. En consonancia con las observaciones de Bergson sobre el *déjà vu*, es en una atmósfera anamnética, en la que se rompen las amarras del tiempo; momento en que todo es desnudado de la red conceptual, de las referencias a tal o cual espacio, a tal o cual concepto, a tal o cual tiempo. *Instante* en que la conciencia sufre la experiencia de lo *inmemorial*: Nietzsche ante la roca de Sujel o Borges en los arrabales de Buenos Aires.

⁷⁶⁴ Borges, *Ficciones*, p. 26.

Lo *inmemorial* como sello de agua de la obra de arte, experiencia estética que acaso lleva a Platón a ofrecer la anamnesia como prueba de la verdad. Si esta verdad es develamiento, desolvido, *aletheia*, es también un *des-recuerdo* del tiempo de la vigilia, y en nuestros autores, del tiempo organizado por la secuencia lógica.

Lo *inmemorial* remite luego a un objeto, pero ese objeto conduce a la turbia totalidad del mundo. El objeto aparece como ya vivido. Es el poema de Borges que aparece como saliendo de la memoria y no de la invención; pero también es la lectura que redacta el libro. Lo *inmemorial* aparece como una pelota lanzada al aire por un malabarista: la conciencia del tiempo radicalmente presente que es salvada —como quiere Bergson— talvez por la memoria. La obra entonces no sucede en el tiempo, como tampoco la experiencia de la contemplación estética, o aquella del eterno retorno: es el vértigo mismo en que el tiempo desfallece. Mundo inmemorial, anterior a la memoria porque parece —o se revela, según nuestros autores— no procedente de un pretérito encadenado, sino de un pasado que pertenece al ahora, que habita radicalmente el presente, pero también el futuro. Desaparecen por el instante los números de página en el libro de la vida, en la biblioteca del mundo, esta página, podría decir el contemplador, no tiene número.

Entonces no es la conciencia sino su madre misma, la memoria, que desfallece ante el recuerdo. Recuerdo del presente, del radical ahora en que desfallece la medida del movimiento según un antes y un después. Es entonces el movimiento sin respectos, quizá entonces no es un «movimiento», algo que deja de ser una cosa para ser otra, sino otro tipo de movimiento, acaso es la danza, la detenida danza de Eliot en *Burn norton*. Ni detenida, ni en movimiento. La danza que baila la música de la eternidad.

*

La eternidad mortal como idea rectora puede describir muchos de los aspectos de la obra de Schopenhauer, Nietzsche y Borges. Hemos encontrado en ellos un examen del problema de la existencia humana, sometida al deseo de existir y a las fatales inclemencias del tiempo. La respuesta debería tener, según los postulados de *El mundo como voluntad y representación* y sus escritos accesorios, la fortaleza suficiente como

para negar el tiempo cronológico sin negar la desaparición de la conciencia; es decir, sin negar el hecho crudo de la muerte.

En tanto construcción humana, las variantes del eterno retorno que nos ofrecen nuestros autores parecen guardar cierta concordancia con las afirmaciones que sobre las visiones del tiempo sostiene Gilbert Durand. Para el autor de *Las estructuras antropológicas de la imaginación*: el tiempo requiere un rostro. Los rostros del tiempo pueden ser encontrados en la mitología; pero también en la poesía y en la filosofía: dar rostro es de algún modo hacer visible el enigma del mundo del hombre. La imaginación es la primera respuesta al problema del tiempo: respuesta que ya es una primera síntesis, una forma de lucidez. La reducción del tiempo a su medida puede formar entonces parte de la una imaginación que administra y habita el tiempo con un yo esencial, que calcula y se pone a resguardo de su embestida, administrando los tiempos de la vida y acaso también los de la muerte; tiempo también de las identidades y las sustancias, del concepto y la cronomaquia.

Encontramos nuestras tres versiones del retorno la otra respuesta al tiempo que postula Durand, respuesta que contempla las contradicciones de la existencia en el tiempo sin negarlas —queremos decir: sin negar las contradicciones ni la existencia—; al contrario, la negación que intentan Schopenhauer, Nietzsche y Borges significa por un lado no abandonar la certidumbre del humano sufrimiento; ni tejer un inteligente velo sobre la postrada condición del mortal. Schopenhauer ve en el arte la oportunidad de contemplar la eterna juventud del mundo —nunca su eterno cansancio— y, en un punto poderosamente excéntrico de su doctrina, el momento de superación del pesimismo como detractor de la vida: la que hemos llamado *mirada musical del mundo*. Es este punto de fuga el verdadero comienzo de la visión dionisiaca del mundo, que reconcilia el arte con la vida y su eterno retorno ya desde *El nacimiento de la tragedia*. La música que permite a Nietzsche pasar por encima de las ideas para imaginar un eterno retorno de lo mismo que diverge de las (id)entidades transmundanas, lectura del eterno retorno que sólo se puede ensayar después del examen del libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* y sus *Complementos*; por los que las Ideas no tienen una consistencia distinta a la que les otorga la conciencia —así sea ampliada— del artista; ahí la música comparece como ese arte que sin el intermedio de las ideas está

en el mundo sin necesidad del mundo —acaso del mundo interpretado. Así como en Schopenhauer cada hombre es en cierto modo un arquetipo, y no hay *realmente sino un solo hombre*— para Nietzsche cada uno debe ser todos los hombres, cada uno debe hacer de sí un retorno; el mismo Nietzsche debe atravesar por los todos los caracteres que lo habitan: ser una serie en tensión que va de El Crucificado al Anticristo; del profesor en Basilea a Dios. Visión musical, ahora *dionisiaca del mundo*, por la que no son apaciguadas las contradicciones del devenir, el humano sufrimiento; no la superación del dolor sino la superación en el dolor, la reducción del dolor a lo que ya era en Schopenhauer: la referencia de los movimientos de la voluntad a un sujeto. Más allá de las consideraciones *egológicas* del individuo, se puede percibir al dolor como componente redimido de la eternidad y de la vida ascendente: de la voluntad de poder. La música que reconduce aún el desplacer al placer. El «¿Esto es la vida?, ¡Venga otra vez?» que corona el amor fati nietzscheano.

De otro modo, la visión musical del poeta Borges observa el sufrimiento como componente de los tropos de la eternidad, por ello el poeta observa más allá de la queja y del inventario de eso que otros llamarían desgracia: «nadie rebaje a lágrima o reproche/ esta declaración de la maestría de Dios/ que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche»⁷⁶⁵ Dios sin moral, Dios subalterno del azar, recurso poético que ironiza la existencia de Dios en un mundo regido por una eternidad al mismo tiempo serial y caótica que contiene a Dios como uno de sus detalles, de su juego de espejos y resonancias. Es el oído sinestésico del poeta como el del músico; productor de *música referida*, el oído del poeta *observa* en el eterno retorno de las cosas esa música que —según Schopenhauer— «no nos causa nunca un sufrimiento real sino que sigue siendo placentera aun en sus acordes más dolorosos».⁷⁶⁶ El momento musical se confunde entonces con la ocasión poética, cuando las determinaciones de la palabra — su *gramática, la experiencia gramatical del mundo*— son sitiadas por una indeterminación trascendente que conduce a la delusión temporal: momentos de la perpetuidad que integran los del extremo dolor y el extremo placer, los de la poesía, los

⁷⁶⁵ Borges, «El hacedor», *Obra poética*, pp. 117.

⁷⁶⁶ Schopenhauer, CMVR §39, p. 504.

del sueño y la música: momentos de una impersonal comparecencia ante la perpetuidad, de la perpetuidad.⁷⁶⁷

Experiencia en que aparece el remoto recuerdo del presente. *Lo inmemorial*, la «hora sin nombre»,⁷⁶⁸ instante del ensueño y la poesía; rememoración de la inauguración *actual* del mundo.

Es entonces el instante del eterno retorno un instante, *Augenblick*, vistazo, golpe de la mirada o acaso del oído. O talvez escuchar el sonido que hace la vida al danzar. Bergson opone a la multiplicidad aritmética del tiempo, otra multiplicidad cualitativa, en la que no hay una instrumental «medida del movimiento», se trata de un tiempo percibido musicalmente (Intr. §3) no enfocado en lo indiferente —el número «indiferente» de Schopenhauer—, sino de esa transmutación en la que cada componente se vuelve necesario: eternidad entonces iterativa análoga a la música. Pero esta musicalidad, recurrencia sin fin de todo lo existente que encontramos a lo largo de nuestro estudio, no parece ya la «tranquilizadora figura de las constantes de los ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un designio eterno».⁷⁶⁹ Nada en las obras que estudiamos parece estar referido a un designio eterno, si es que este designio *conduce*, a partir de la repetición infinita de los *ritmos* temporales, hacia el consuelo a los individuos. (Intr. §14)

*

Al contrario de la visión musical de Durand, en la que la temporalidad musical consiste en la armonización de las más radicales contradicciones *en un todo coherente*, (Intr. §14) encontramos un lugar común en las versiones del eterno retorno que hemos explorado: la disarmonía de la coherencia, y armonización *en* la incoherencia.

*

Acaso el eterno retorno sea nada más la contemplación de ese tiempo desprovisto de lazos de coherencia racional, el tiempo de la eternidad, de lo que está siendo siempre —

⁷⁶⁷ Borges, «Nueva refutación del tiempo» en *Otras inquisiciones*, pp. 274–275.

⁷⁶⁸ Conde de Villiers de L'Isle-Adam, *Isis*, citado por Gastón Bachelard, en *La poética de la ensoñación*, p. 157.

⁷⁶⁹ Durand, *Les structures*; p. 221.

el siempre que alcanzan a imaginar los pobres alcances humanos. Como la música, quizás el eterno retorno no se produce en el mundo sino en el sujeto que la escucha. La *sensación* de comparecer ante lo eterno convoca a la memoria porque es la percepción de algo que ha estado siempre ahí, de forma in–memorial, la juvenil producción de cada cosa, que entonces *parece* volver a la percepción desde una portentosa presencia que opaca al tiempo administrado. El eterno retorno es la modulación misma del encuentro con el ahora en el que nunca o casi nunca estamos. La forma en que viajamos a los linderos de lo real. El comienzo, porque de esto no hay más que el comienzo, de un demorado, largo viaje al ahora.

Bibliografía

1. OBRAS DE LOS AUTORES PRINCIPALES

1.1. De Jorge Luis Borges

Borges, Jorge Luis, *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001.

———, *Borges oral*, Buenos Aires: EMECÉ /Belgrano, 1989

———, *El Aleph*. Barcelona: EMECÉ, 1996.

———, *El hacedor*. Alianza: Madrid, 1997.

———, *El libro de arena*. Madrid: Alianza: 1998.

———, *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2000.

———, *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza, 1997.

———, *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1998.

———, *Obra poética*. Buenos Aires: EMECÉ, 1998 (OP).

———, en *Siete noches*. México: FCE, 2001.

1.2. De Friedrich Nietzsche

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. México: Alianza, 1989; *Also sprach Zarathustra*, Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

———, *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 1998 (CI)

———, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1995 (NT).

———, *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus, 2000.

———, *Estética y teoría de las artes* (ed. de Agustín Izquierdo). Madrid: Tecnos, 1999.

———, *Fragments posthumes sur l'éternel retour* (ed. de Lionel Duvoy). París: Allia, 2003 (FPER).

- , *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila 1992. *Die fröhliche Wissenschaft*, Frankfurt: Insel, 1982.
- , *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF, 1998.
- , *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1995.
- , *Poesía completa*. Madrid: Trotta, 1998.
- , *Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva*. Madrid: Valdemar, 2001.
- , *Fragmente*, en *Nietzsche Spuren*: www.friedrichnietsche.de.

1.3. De Arthur Schopenhauer

- Schopenhauer, Arthur, *La lectura, los libros y otros ensayos*. Madrid: Edaf, 1997.
- , *El dolor del mundo y el consuelo de la religión. Paralipomena 134–182*. Madrid: Alderabán, 1998 (DMCR).
- , *El mundo como voluntad y representación*. (2 tt) Madrid: FCE, 2003 (MVR).
- , *Die Welt als Wille und Vorstellung* (4 tt). Colonia: Könemann, 1997.
- , *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Madrid: Trotta, 2003 (CMVR).
- , *Sobre la voluntad en la Naturaleza*, Madrid: Alianza, 1998.

2. LITERATURA CRÍTICA

2.1. Sobre J. L. Borges

2.1.1. Libros

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Gredos: Madrid, 1974.
- Champeau, Serge, *Borges et la métaphysique*. París: J. Vrin, 1990.
- Huici, Adrián, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*. Sevilla: Alfar, 1998.
- Irby, James et al., *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*. México: FCE, 1986.

Pellicer, Rosa, *Borges: el estilo de la eternidad*. Zaragoza: Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1986.

Sessarego, Myrta, *Borges y el laberinto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Vásquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1999.

2.1.2. Artículos

Rowe, William, «El escepticismo y lo ilegible en el arte de la lectura», en: Rowe, W. Canaparo, C. y Louis, A. (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

2.2. Sobre F. Nietzsche

2.2.1. Libros

Andreas-Salomé, Lou, *Nietzsche*. México: Juan Pablos, 2000.

Burgos, Elvira, *Dionisos en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza: Universidad, Prensas Universitarias, 1993.

Bowie, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999.

Cacciari, Massimo, *Sobre Nietzsche. Tiempo, arte, política*. Buenos Aires: Biblos, 1991.

Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1986.

———, *Nietzsche*. Madrid: Arena, 2000.

Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid: Alianza, 1994.

Frank, Didier, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. París: PUF, 1998.

Heidegger, Martin, *Nietzsche* (2 tt.). Barcelona: Destino, 2000.

Janz, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea*. Madrid: Alianza, 1982.

———, *Friedrich Nietzsche 3. Los diez años del filósofo errante*. Madrid: Alianza, 1985.

Juranville, Alain, *Physique de Nietzsche*, Paris: Denöel/Gonthier, 1973.

Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Caronte, 1995.

Leyra Soriano, Ana María, *Poética y transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995.

——— (ed.) *Tiempo de estética*. Madrid: Fundamentos, 1998.

Nehamas, Alexander, *Nietzsche. La vida como literatura*. Madrid: Turner/ FCE, 2002.

Sánchez Meca, Diego, *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*.
Barcelona: Anthropos 1989.

Ross, Werner, *Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Paidós, 1994.

Safranski, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. México: Tusquets, 2001.

Fernández-Savater, Fernando, *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 1995.

2.2.2. Artículos

Sánchez Meca, Diego, «El joven Nietzsche o la paciente búsqueda de lo que es griego»,
prólogo a Nietzsche, Friedrich, *El culto griego a los dioses*. Madrid: Alderrabán,
1999.

Trías, Eugenio, «El “experimentum crucis” de la filosofía de Nietzsche», prólogo al
libro de Juan Luis Vermal, *La crítica de la filosofía de Nietzsche*. Barcelona:
Anthropos, 1987.

2.3. Sobre A. Schopenhauer

2.3.1. Libros

Cabada, Manuel, *Querer o no querer vivir. El debate entre Schopenhauer, Feurbach,
Wagner y Nietzsche sobre el sentido de la existencia humana*, Herder, Barcelona,
1994.

Gardiner, P. *Schopenhauer*. México: FCE, 1997.

Philonenko, Alexis, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos,
1989.

Rábade Obradó, Ana I., *Conciencia y Dolor. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad*. Madrid: Trotta, 1995.

Rosset, Clément, *Écrits sur Schopenhauer*. París: PUF, 2001.

Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza, 1998.

Vermal, Juan Luis, *La crítica de la metafísica de Nietzsche*. Barcelona: Anthropos, 1987.

2.3.1. Artículos

Bannour, Wanda «Schopenhauer», en *Historia de la Filosofía*, t. 3, dir. por François Chatelet, Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

Castillo, Dolores y Francisco José Martínez, «La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche», en: Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid: Visor, 1996.

3. GENERAL

3.1. Libros

Aristóteles, *Física*. Madrid: Gredos 1995.

Aristóteles, *Poética*. Madrid: Gredos, 1992 y México: Espasa Calpe, 1995.

Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*. Madrid: Alianza, 1995.

Bataille, Georges, *El aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza, 1988.

Bataille, Georges, *Teoría de la Religión*. Madrid: Taurus, 1991.

Bataille, G., *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1980.

Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*. México: FCE, 1989.

———, *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.

———, *La poética de la ensoñación* México: FCE, 2000.

Beckett, Samuel. *Obra poética completa*. Madrid: Hiperión, 2000.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997, p. 374.

- Bergson, Henri, H. Bergson, *La evolución creadora*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- , *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Madrid: Tecnos, 1996.
- , *El pensamiento y lo moviente*. Espasa-Calpe, 1976.
- , *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Madrid: Francisco Beltrán, 1929.
- , *Materia y memoria en: Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Caillois, Roger, *El mito y el hombre*. México: FCE, 1988.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: FCE, 1984.
- Creuzer, Friedrich, *Sileno Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*. Barcelona: Serbal, 1991.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- , *La sabiduría griega*. Madrid: Trotta, 1995.
- Coomaraswamy, Ananda K., *La danza de Shiva*. Madrid: Siruela, 1996.
- Danielou, Alain, *Shiva y Dionisos. La religión de la naturaleza y el eros*. Barcelona: Kairós, 1987.
- Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1996.
- , *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989.
- , *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Diel, Paul, *El simbolismo de la mitología griega*, Barcelona: Labor, 1976.
- Durand, Gilbert, en *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*: Madrid: Alianza, 1992.
- Eurípides, *Las bacantes*. Madrid: CSIC, 1982.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Ariel, 1994.
- Ferraris, Maurizio, *La imaginación*. Madrid: Visor, 1998.
- Freud, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 1995.
- Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, 2 vols. México: Alianza, 1992.
- Hesíodo, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*. Madrid: Alianza, 1993.

- Hume, David, *Del suicidio. De la inmortalidad del alma*. México: Océano, 2002.
- Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo*. México: FCE, 1983.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- , *Crítica del juicio*. México: Espasa–Calpe, 1977.
- Leyra Soriano, Ana María, *La mirada creadora. De la experiencia estética a la filosofía*. Madrid. Península, 1993.
- Antonio M. López Molina, Antonio M., *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*. Madrid: Universidad Complutense, Anales del Seminario de Metafísica, n°XXIII, 1990.
- , Racionero Ll., *Dialéctica de la creatividad*. Madrid: Universidad Complutense, Anales del Seminario de Metafísica, n° XXIV. 1990.
- Muñoz-Alonso López, *Bergson*. Madrid: Ediciones del Orto, 1996.
- Pardo, José Luis, *La metafísica. Preguntas sin respuesta y problemas sin solución*. Barcelona: Montesinos, 1989.
- Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos, 2000.
- Platón, *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos, 2000.
- Plotino, *Eneadas*. Madrid: Gredos, 2002.
- Rosset, Clément, *Lógica de lo peor*. Barcelona: Barral, 1976.
- , *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Sánchez Meca, Diego, *Diccionario de filosofía*. Madrid, Alderabán, 1996.
- Spinoza, Baruch, *Ética*. Madrid: Alianza, 1996.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 1988.
- Wahl, Jean, *Tratado de metafísica*. México: FCE, 1975.
- William Shakespeare, *Macbeth*. Barcelona: RBA, 1994.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. México: FCE, 1986.
- , *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998.

3.2. Artículos

- Agamben, Giorgio, «Bartleby o de la contingencia», en Agamben, Giorgio, Deleuze, Gilles y Pardo, José Luis, *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos, 2001.

