EL SENTIDO HISTÓRICO DE ALGUNAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE NARRATIVO

FÉLIX MARTÍNEZ BONATI

Los fenómenos literarios a los que haré referencia son bien conocidos. Los autores y textos que mencionaré, de los muy canónicos y citados. Si me atrevo a evocarlos ante un público de estudiosos de las disciplinas humanísticas, es porque creo que, al relacionárselos de cierta manera, esos fenómenos y textos pueden sugerir un camino de reflexión, y de indagación, que no carece de interés.

Mi propósito es, en buena parte, narrativo. Resumiré una serie de transformaciones históricas y las explicaré en relación a causas circunstanciales y voluntades creativas. Pesan sobre la posibilidad formal de mi discurso algunos de los mismos problemas que han afectado a la narración literaria y que pertenecen a mi materia presente. Más aún, tiene el cuento que les ofrezco una forma, en cierto sentido, que examinaremos, arcaica, y visto a veces el hábito del narrador omnisciente.

Para mis fines, quiero reactivar, tomándome ciertas libertades, unos rasgos del concepto que tenían Platón y Aristóteles de lo que es una historia poética. Con la soberbia del filósofo, capaz de reducir lo infinitamente múltiple a su oculta y simple esencia, dice el Sócrates platónico en el Libro X de *La República*: "Sostenemos que la poesía imita hombres que actúan, voluntariamente o forzados, y que creen que, como resultado de estas acciones, les ha ido bien o mal, y así gozan o sufren por ello. ¿Hay algo más?" "Nada", le responden sus discípulos. A la soberbia del poder abstractivo se suma la de sugerir que los hombres, en general, no tienen el juicio suficiente para saber qué es su bien y qué su mal.

El concepto de historia que quiero usar, un tanto más aristotélico que platónico, involucra que los agonistas son, en alguna medida, libres y responsables de sus acciones; que las nociones de lo bueno y lo malo, felicidad y desgracia, son (en esto dejamos de lado la prudencia platónica) inequívocas, y que estos estados finales se dan puros y plenos; que el móvil de la acción es la voluntad de felicidad del protagonista. No menos importante: que hay un saber digno de fe y compartido acerca de causas y razones de lo que acontece. Particularmente Aristóteles insiste en que la historia bien hecha ha de ser inteligible en su desarrollo causal. Dejemos establecido que

la historia, así definida, es lo que da sentido a una narración.

En sus *Ideas sobre la novela*, como Uds. recordarán, establece Ortega, entre otras, la distinción de una manera de narrar, antigua y tradicional, que "define" y conceptualiza, y otra que, de modo análogo a la pintura impresionista, se limita a presentar la materia en bruto para que el lector sea movido a conjeturar la posible definición de lo que se le presenta directamente. Prefiere Ortega el método no conceptualizante y, aunque es claro que esta valoración está declaradamente condicionada por la sensibilidad estética de su tiempo y carece de validez transhistórica, se trata de una inclinación epocal, que se inicia en el siglo diecinueve y que, aunque muy estudiada, todavía merece nuevo examen.

No puede, por cierto, haber ignorado Ortega que, cuando opone el concepto distanciador a la presentación inmediata de lo concreto, está hablando de una manera efectiva, pero inexacta. Pues no hay, en la narración, en la literatura toda, posibilidad estricta de presentar directamente lo concreto de la experiencia salvo, y sólo hasta cierto punto, que se trate de la experiencia de *palabras,* dichas o pensadas. Todo lo que el lenguaje da, lo da a través de órdenes conceptuales y más o menos abstractas. Todo "mostrar" literario es una especie de "decir". La diferencia señalada por Ortega es la de, por un lado, conceptos de gran poder sintético y vasto y vago alcance como en el caracterizar a un personaje diciendo que "era omne de muy buena vida, et fazía mucho bien, et sufría grandes trabajos por ganar la gracia de Dios"[1] y, por otro, conceptos que apuntan a cualidades sensoriales e instantáneas de lo vivido como en el presentar las propias palabras y precisos actos menudos del personaje.

Lo que, sobre todo, no debe "definirse", según Ortega, es el carácter o la personalidad de los protagonistas. O, si se los define, hacer de modo que las acciones del personaje vayan excediendo y desautorizando la definición introductoria. Se desestima, pues, el uso de juicios de gran alcance, en primera línea los que se fundan en las categorías caracterológicas tradicionales, sean éstas cultas o populares. Pero también los que se fundan en conceptos amplios relativos a acciones y destinos. En otras palabras, se proscribe la caracterización sumaria y el resumen de las acciones, así como la descripción convencional y breve de lugares típicos.

Observemos ahora que el asunto que nos ocupa no es sólo el que aparezcan en el texto narrativo fórmulas resumidoras del carácter, la acción o el lugar. La cuestión es, más bien, si el ocurrir del mundo ficticio *obedece* a estas categorías resumidoras de la conceptualidad tradicional o, por lo menos, es afín a tales generalizaciones. Aunque contradigan con sus actos a sus definiciones, los personajes de Dostoyevski o de Galdós viven en un mundo afín en sus leyes a las categorías sumarias tradicionales. (Un mundo como el kafkiano, en cambio, es constitutivamente diverso de la prosa conceptuosa que lo presenta.) Una imaginación *realista* es necesariamente afín a la sabiduría tradicional acerca de la vida humana (aunque la corrija y ensanche). Estos conceptos: imaginación realista y sabiduría de la vida, parecen definirse mutuamente. Con todo, el realismo novelístico no es una mera alegoría de la sabiduría tradicional. Es parte del largo proceso de la erosión de ésta por el desarrollo del análisis filosófico y científico y la expansión informativa de la experiencia. La plenitud de la novela, puede decirse, se da cuando todavía está vigente la sabiduría, pero empieza a ser internamente descoyuntada por su propio desarrollo. De ahí la heterogeneidad interna del discurso narrativo realista.

Es obvio que toda ficción ejemplarizante, sea abiertamente alegórica o no, tiene que moverse dentro del marco de los conceptos doctrinales que definen su ejemplaridad, como los de las virtudes y vicios, rectitud y pecado, prudencia y desatino. Esto vale tanto para el apólogo y

1 Don Juan Manuel, El Conde Lucanor, Exemplo Tercero.

el auto sacramental como para la novela de tesis y el realismo satírico. Toda obra cuya enseñanza es aproximadamente formulable en moraleja, obedece a un orden de conceptos de gran vigencia y generalidad, los cuales pueden, o no, quedar explícitamente puestos en el discurso narrativo. Ahora bien, aquello que queda subordinado a un orden conceptual o preexistente u obvio, es lo *inteligible*, en un sentido fuerte de la palabra. La narración tradicional ha tendido siempre a presentar sucederes que, vistos a través de vigentes categorías cognoscitivas y morales, son inteligibles. Esta inteligibilidad se extiende al milagro y lo sobrenatural, cuya causa es, entonces, divina.[2]

La mutación finisecular decimonónica de la sensibilidad estilística que hace que los grandes ademanes clasificatorios y explicativos del narrador empiecen a sonar a hueco, corresponde a la pérdida de autoridad intelectual no sólo de las categorías éticas tradicionales, sino de toda doctrina abarcadora. En los textos innovadores, selectos, del canon "modernista", se ha esfumado la seguridad del juicio moral y la confianza en el sentido último del destino humano. Para las sensibilidades artísticas e intelectuales más intensas, tales como ellas se expresan en sus obras mayores, no logran las secularizaciones político-revolucionarias de la escatología cristiana, ni su versión positivista de progreso científico-tecnológico, restablecer la fe en el sentido de la vida. Que los poseedores de esta sensibilidad nihilista hayan sostenido muchas veces opiniones optimistas y crédulas acerca de lo humano y lo divino, poco pesa frente al testimonio que dan las formas matrices de sus creaciones.

Hay una afinidad más que meramente histórica entre el narrar breve, sumario, clasificatorio, y el significado directa y explícitamente didáctico que encontramos en apólogos y parábolas. Estos géneros florecen en climas culturales en que campea una sabiduría establecida y segura de sí. Narraciones de este tipo escritas en nuestros días asumen inmediatamente un carácter irónico y paradójico, pues, como lo vemos en la obra de Kafka, lo que la forma de supuesta ejemplaridad hace es, precisamente, subrayar la ausencia del sentido. En los cuentos de Borges, por otra parte, las enseñanzas son recónditas, ambiguas, y a menudo van lanzadas como sueños que acaricia un escéptico. Por contraste, recordemos con qué seguridad don Juan Manuel, el "Adelantado de Murcia", cree poder encasillar las múltiples situaciones de la vida. Dice, en el prólogo de *El Conde Lucanor*: "Et sería maravilla si de qualquier cosa que acaezca a qualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaesçió a otro." Todavía podemos reconocer esta segura disposición clasificatoria en las páginas iniciales del *Tom Jones* de Henry Fielding, en que se caracteriza con expresiones como "an agreeable person", "a sound constitution", "a sane understanding", "benevolent heart", "a man of sense and constancy", etc. No importa aquí si estas atribuciones son irónicas o no. La ironía revierte el significado, pero lo deja en el mismo plano conceptual.

Aún en el siglo dieciocho y parte del diecinueve se cree que se dispone de sabiduría. Hoy estamos abrumados por la disponibilidad de múltiples y admirables saberes, que suponemos mucho más sólidamente fundados que los tradicionales, pero, sintomáticamente, la palabra "sabiduría" pertenece al grupo de las que nos suenan más vacías.

Estamos considerando, pues, la idea de que la crisis de la narratividad y la de la sabiduría

---

2 Tales historias tienen sentido formulable aunque inteligibilidad y alegoría nunca agotan la carga de sentido de una obra mayor. La emergencia de la narración fantástica del Romanticismo señala la iniciación de una línea subversiva que, sin destronar por completo el imperio de la racionalidad en la imagen de la experiencia, introduce fisuras en su coherencia.

están íntimamente relacionadas. Estas crisis parecen llegar a ejercer toda su fuerza en el siglo veinte. Pero se anuncia la profunda transformación de las formas narrativas desde mediados del siglo diecinueve. Recordemos que ya Flaubert modifica la figura tradicional del narrador al adoptar el estilo de lo que llama la impasibilidad narrativa, esto es, la abstinencia del yo que narra en materia de reacciones afectivas y pronunciamientos morales. Los acontecimientos se despliegan ahora en un vacío axiológico, bajo el frío de una mirada meramente curiosa. El narrador los distancia de sí, los hace objetivos, extraños, proceder bien observado por Shklovski en las novelas de Tolstoy y que consiste, en buena parte, precisamente en evitar la clasificación explicativa normal de los hechos narrados. Henry James quiere que desaparezca de la esfera novelística la persona del narrador autorial. No queda entonces en la obra sujeto alguno de saber ilimitado, que todo lo comprenda, sino sólo personajes de varia estrechez de perspectiva. Kafka lleva a un extremo la crisis narrativa presentando con una dicción de tono fríamente racional, y con conceptos tradicionales, acontecimientos incomprensibles y de pesadilla.[3]

En el desarrollo de las formas novelísticas del siglo veinte, llega a fragmentarse el sujeto narrativo, repartiéndose en las conciencias de personajes que el estilo indirecto libre o el monólogo interior convierten en fuentes primordiales de la experiencia narrada. Proliferan narraciones de un testigo invisible que sólo registra fenómenos externos y nada explica, o de una primera persona ordinaria y limitada, hasta llegarse a formas novelísticas en que de fuentes múltiples e imprecisables emanan discursos sin ubicación y sin voz, sin substancia psíquica que los sostenga perceptiblemente. Los mundos así evocados carecen no sólo de sentido sino también de estabilidad y certeza, pues se prescinde del instrumento de certificación de los hechos ficticios que constituye el discurso de un narrador primordial. Esta retracción cognoscitiva a la subjetividad casual y limitada se expresa tal vez de modo extremo en la creación de mundos inestables, como el de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, el de *Volverá a Región*, de Juan Benet, o el de *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso.

La narración incurre aquí en contradicciones sistemáticas que hacen incierta y oscilante la identidad de sujetos, lugares y sucesos. En particular, se diluyen los márgenes entre percepción, recuerdo, imaginación y sueño. La certidumbre de lo real es reemplazada por la inmediatez de imágenes sin trascendencia o referente cierto. La narración postmodernista más reciente ha tendido a reconstituir la forma tradicional de la narración, pero sólo gracias a una modalidad abiertamente paródica, que subraya el carácter lúdico de la ficción y no rara vez se da legitimación de actualidad mediante rupturas metaficcionales y otras formas de autorreflexividad. El narrador autorial serio de la forma clásica de la novela no ha resucitado en la alta literatura. O no hay narrador autorial, o no tiene sentido inteligible (en los términos platónico-aristotélicos que evoqué al comienzo) la historia que nos cuenta, o ambas cosas a la vez. Estudiosos eminentes de la novela, como Georg Lukács y Wolfgang Kayser, han creído que la desaparición de un principio doctrinal ordenador o la del narrador autorial (se trata de una y la misma crisis del marco de inteligibilidad) traen consigo la decadencia y muerte del género.

---

3 La disonancia de tono y concepto, por una parte, y hecho narrado, por otra, produce en su obra a menudo un efecto humorístico. Desde comienzos del siglo veinte, un tono de parodia e ironía empieza a asociarse a toda narrativa de dicción tradicional. Un breve ejemplo nos ofrece el comienzo del cuento de Kafka, "Un artista del ayuno" ("Ein Hungerkünstler", 1924). Tiene este cuento el tono a la vez casual y elegante de un artículo de periodismo culto. Se inicia con una sentencia de amplia generalización, cuya humorística disonancia parece aflorar con breve retardo: "En las últimas décadas ha disminuido mucho el interés por los artistas del ayuno" ("In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen").

Pienso que la disolución del marco de inteligibilidad, proceso dentro del cual nos encontramos, sin que pueda aún anticiparse siquiera la posible modalidad de su término, es un acontecer ya largo que, paradójicamente, y ésta es la hipótesis interpretativa que quiero presentar, proviene tanto del desarrollo de la ciencia como de los anhelos religiosos del espíritu humano.

El fenómeno que nos ocupa puede formularse así: la conceptualidad con que tradicional y corrientemente comprendemos nuestra vida, y de la cual dimos algunos ejemplos, ha perdido vigencia literaria recta. ¿A qué se debe esta devaluación de las tipologías tradicionales de la personalidad, la circunstancia y el destino? Sostengo que ella obedece a la forzosa confluencia de fuerzas bastante dispares. Por una parte, el desarrollo de las ciencias humanas, inclusive psiquiatría y psicología, desde el siglo diecinueve; su progresiva formalización y especialización, que las lleva a apartarse de las nociones y expresiones comunes. Por otra, el triunfo de la ciencia moderna de la naturaleza y la creciente gravitación de su imagen del universo. Finalmente, y en dirección contraria, la persistencia del antirracionalismo y antipositivismo romántico, que ha llegado en nuestros días hasta el extremo de desdeñar el uso de conceptos clasificatorios, y se empeña en alcanzar un saber no teórico, una conciencia no dominada por la objetividad protocientífica.[4]

Del desarrollo de las ciencias humanas recordaré hechos bien conocidos. En vez de una doctrina hegemónica (filosófico-teológica en su origen, pero secularizada y exotérica) que penetra en el discurso común dando autoridad y universal validez a las palabras con que interpretamos la vida, lo que tenemos ahora es una variedad de metodologías que progresivamente se alejan del hablar ordinario y constituyen discursos esotéricos sólo mínimamente comunicados entre sí por la lengua común. El lenguaje de cada escuela se ha hecho ininteligible para los miembros de las otras y, a fortiori, para la comunidad culta en su conjunto. El novelista, que se dirige a esta comunidad culta, no puede hacer uso de un lenguaje especializado, que sería incomprensible para casi todo su público. Debe permanecer en el medio de la conceptualidad común. Pero sabe, como sus lectores, que las nociones tipológicas corrientes ya no tienen la validez suprema de la ciencia, pues ésta las disuelve analíticamente y las descarta, o las ignora desde un comienzo. Ya no es posible usar estas categorías comunes con autoridad cognoscitiva y en serio. Sólo le cabe un discurso autorial tradicional si éste es irónico o humorísticamente paródico.

¿Qué puede, entonces, *afirmar* el novelista, establecer en su mundo ficticio, con recta fuerza cognoscitiva?[5]

---

4 Heidegger, en su "Conversación entre un cuestionador y un japonés", pregunta con sarcasmo al japonés si cree éste seriamente que la falta de conceptos clasificatorios sea un defecto de su lengua.

5 Sabemos que es problemático hablar de lo que el novelista, en cuanto tal, afirma. Me estoy refiriendo al hecho de que, normalmente a través de los asertos del narrador acerca de entes y acontecimientos particulares del mundo ficticio, el autor establece ese mundo —con todo lo que puede tener de incierto o ambiguo, pero también con todo lo que le es definitivamente propio y preciso. Los hechos ficticios que, en la obra, quedan definitivamente establecidos (así como también, a su manera, aquéllos que quedan inciertos) llevan en sí implicaciones universales, es decir, muestran la vigencia de leyes determinantes de la "realidad" ficticia: formas posibles o necesarias de conducta, tipos humanos, naturaleza de las circunstancias ambientales, etc.: un sistema de lo posible, probable y necesario. Esos universales encarnados por los individuos ficticios constituyen la visión del mundo que la obra ofrece (la cual puede estar en contradicción con los juicios universales que pueda emitir el mismo narrador). La "verdad" de la obra puede, en algunos tipos de literatura, ser sólo simbólica o indirecta, pero en la representación "realista" quiere también ser verdad más directa: la verdad empírica de los universales encarnados en su mundo de ficción. De ahí la peculiar sensibilidad del realismo para la verdad de la ciencia y la de la experiencia ordinaria.

Aquello que, por su naturaleza, es irreductible a categorías universales: el pulsar concreto de la experiencia individual; los discursos, literalmente transcritos, de personas singulares; las experiencias de éstas, infinitamente casuales, registradas microscópicamente: en suma, la inmediatez del vivir sin explicaciones totalizantes, sin clasificaciones reductoras.

Pero también puede el novelista abandonar por completo el propósito de un afirmar con recta fuerza cognoscitiva. Puede ceder el discurso a voces erradas o fantáticas; recuperar irónicamente el aliento del mito; exhibir, para su desvirtuación, las opiniones del tiempo; devanar, sin tensión referencial y cognitiva, el contenido de la lengua y de los saberes y mitos cotidianos, o sea, liberar al discurso de transparencia y sujeción objetiva, gozar su riqueza autónoma, hacer del texto la paradoja de un infinito cerrado.

La fragmentación de las escuelas en las ciencias del hombre y la inestabilidad peculiar de la conceptualidad científica (que es de corta vigencia y lleva en sí la marca de lo provisorio e hipotético) conspiran, pues, contra la posibilidad de establecer un sistema común de inteligibilidad de la vida. Al mismo tiempo, el progreso de la racionalidad analítica desautoriza al entendimiento tradicional. No sólo ha perdido validez un determinado sistema conceptual tradicional sino el nivel de generalidad en que pueden darse tanto el sistema tradicional como todo el que intente reemplazarlo.

Se suma a esta erosión de la sabiduría común por las ciencias humanas, el impacto que tienen sobre ella las ciencias de la naturaleza. Desde Copérnico, Galileo y Newton hasta Darwin y la ciencia de nuestros días, ha ido perdiendo fuerza la idea de un universo en que la tierra y el hombre son centrales y en el cual, como escribía Fray Luis de Granada (todavía dentro de la versión cristiano-creacionista de la teleología aristotélica), todo existe para provecho e indoctrinación nuestra en el camino de nuestra salvación. La vida humana tenía un sentido cósmico. Y si ya los clásicos antiguos veían el sentido de toda historia en el desembocar de las acciones libres en felicidad o desgracia, la tradición cristiana concibe a esta finalidad como salvación o perdición eternas. Hay narración, en su acepción eminente, en tanto persiste, en una u otra configuración, este sentido de la vida, en cuyo centro hay un sujeto individual responsable. La novela moderna, hasta el naturalismo, que ya empieza a obedecer en esto a la crisis, seculariza, pero mantiene, esta direccionalidad valorativa del suceder que se cuenta. La meta puede ser el arribo social, la consumación del amor, el superar grandes peligros y lograr bienestar y paz, la formación espiritual de sí mismo –o sus patéticas negaciones–. Muchos fines toman, sinecdóquicamente, la función de la felicidad definitiva. Pero esta teleología va enflaqueciendo. El determinismo naturalista tiende a privar de finalidad intrínseca y con sentido a la historia contada. Ella se hace mero ejemplo de la acción ciega de leyes inquebrantables. El sujeto ya no es libre. Y pronto ya no es sujeto, pues el empirismo filosófico, por una parte, y neurología, endocrinología, psicoanálisis y sociología, por otra, disuelven la idea de la autonomía del alma y de la conciencia individual.

El efecto del florecer de las ciencias, tanto naturales como del hombre, sobre la concepción, intelectual y poética, del curso de la vida, ha sido, pues, doble: primero, el destino humano parece carecer de trascendencia y de sentido; y segundo, no queda conceptualidad a la vez común y válida que permita comprender sus procesos.

En la conciencia filosófica y crítica de nuestro tiempo, se ha dado voz muchas veces a esta situación espiritual con célebres fórmulas como la nietzscheana de la muerte de Dios y la heideggeriana del alejamiento de los dioses y el olvido del Ser. Pensadores franceses contemporáneos nos hablan de la muerte del autor, del sujeto y, finalmente, del hombre.(No necesito recordar cuántas veces se ha proclamado o temido en el siglo veinte la muerte de la novela- Lukács,

Ortega, Kayser, Genette, etc.) Sin embargo, estas fórmulas no provienen de un pensamiento que simpatice con la imagen de la realidad que nos da la ciencia. Y los desarrollos literarios posteriores al naturalismo tampoco son movimientos nacidos de una aceptación del mundo desencantado por el saber positivo. Al contrario, en nuestra época va junto con el inevitable efecto prosaico y desconstructivo del conocimiento científico, el esfuerzo de la imaginación y del pensamiento por reconstruir una visión alentadora.

Dios ha muerto. Pero si sólo ha muerto, es que antes ha vivido y, luego, puede resucitar, cosa no imposible para un dios. Los dioses se han alejado. Entonces, está claro que pueden regresar. Es persistente en la obra de los pensadores citados el anhelo, transido de un sentimiento trágico, de rehacer la esperanza humana. Se repite, adaptada a la nueva circunstancia intelectual, la figura ejemplarmente encarnada en la filosofía de Kant, en que, junto con destruirse la pretensión de un saber racional acerca de Dios, el alma y el universo como totalidad, se crea un más allá incognoscible, pero innegable, al cual parecen referirnos esperanzadoramente muchas experiencias, como las de la belleza y lo sublime, y, sobre todo, la certeza del imperativo moral. Ponía bien en claro Unamuno, en su *Del sentimiento trágico de la vida*, cuál era el sentido existencial de aquélla y otras revoluciones filosóficas.

Desde fines del siglo dieciocho, el pensamiento antimecanicista y antirracionalista de los románticos asume con frecuencia la forma de una abierta hostilidad contra las ciencias, en especial las matemáticas. Newton es el malvado para Blake y para Keats, el adversario de Goethe y de Schelling. Hacia fines del siglo diecinueve, después del enorme estremecimiento que producen Darwin y la teoría del evolucionismo biológico, recrudece el antinaturalismo y, con el intuicionismo bergsoniano y, sobre todo, las transformaciones de la fenomenología husserliana, renace el idealismo metafísico. Nuestro siglo ha visto una proliferación incesante de conatos filosóficos antinaturalistas, expresión de la voluntad religiosa, trascendente o secularizada, del espíritu humano.

Esta voluntad de creer no se manifiesta, pues, solamente en la hostilidad anticientífica de dogmatismos obcecados, que hoy recrudecen en todas partes y quieren restaurar la vigencia de historias edificantes e improbables. Hay una forma superior de reacción religiosa, representada típicamente por la rebelión romántica contra la razón y la ciencia moderna. Y esta rebelión toma muchas veces el hábito de la ciencia y la racionalidad, como en la obra de Schelling y Hegel, y aún se autocalifica de "materialista", como en la tradición que proviene de Marx. Pero también se da la defensa declarada del mito, contra la razón analítica socrática, lo que ocurre en la obra de Nietzsche –si bien aquí, como en el pensamiento de Unamuno, ya se opera irónicamente a través del desencanto, mediante una afirmatividad de voluntad pura.

Los cambios estructurales del arte de narrar son, por una parte, expresiones de un desarrollo negativo: la pérdida de sentido del acontecer cósmico, histórico y biográfico, y la del saber seguro que explica acciones y circunstancias. Pero esto es solamente la dimensión escéptica del proceso. La ascética renuncia a las ilusiones desencantadas significaría el término del arte, si no se encontrare una esfera nueva de experiencias positivas. Ya recordamos que, al apartarse de las categorías de personalidad y destino, el novelista abre el espacio de la subjetividad inmediata, de la pluralidad de experiencias, de los sueños y la imaginación irracional, del lenguaje mismo, privado de la referencia que limita su juego. También cabe ahora, en un uso nuevo, la narración paródica que expone y juega con los prejuicios de un narrar tradicional confiado en sus categorías constitutivas. Lo que pierde de sentido ejecutivo el personaje lo gana en lucidez contemplativa el autor-lector. Pero ¿cómo puedo sostener que en estas mutaciones se manifiesta también un anhelo religioso, una búsqueda de visión total y salvadora, y no meramente el imperio

del rigor cognoscitivo que busca campos de certeza por vía de limitación?

Ya indiqué que, cuando el marco de inteligibilidad en que surge la narración es sólido, ésta adquiere una dimensión alegórica: lo que se cuenta ejemplifica las supuestas, conocidas leyes de la vida. No es casual que la polémica contra la alegoría sea característica del Romanticismo. El ideal estético romántico es el "símbolo". Mientras la alegoría es, por definición, racionalizable, formulable en términos de conceptualidad consensual, el símbolo, según el concepto romántico, tiene un sentido infinito que siempre va más allá de la explicación discursiva. Las "ideas estéticas" (así llama Kant al fenómeno de la imagen simbólica en su *Crítica del juicio*) dan mucho que pensar, pero el pensamiento no puede agotar su contenido. El símbolo es el objeto singular que adquiere un aura de luz y misterio y parece convocar en torno de sí al universo. Es el ente concreto que deja translucir la substancia divina del mundo. Y el poeta, dice Emerson, tal vez el más radical enunciador de esta nueva filosofía, es quien puede hacernos ver esta trascendencia aún en la más prosaica de las circunstancias.

El símbolo, pues, es lo concreto dotado de significación universal e infinita, pero inconceptualizable. A diferencia de la tipicidad alegórica de Julien Sorel, Madame Bovary o Thomas Buddenbrock, tienden hacia la universalidad simbólica, en efecto, muchas de las grandes creaciones novelísticas de nuestro siglo: el *Ulises* de Joyce, *La montaña mágica* de Thomas Mann, las esfinges de Kafka, la "Región" de Benet, el Macondo de García Márquez –figuras todas éstas saturadas de significación enigmática. Pero el fenómeno se da igualmente en objetos de humilde tamaño. Esta es la respuesta romántica, y luego modernista, al desencanto y el prosaismo del mundo racionalizado. La infinita energía de la naturaleza, el dios de Schelling, como el de Emerson, como el Ser de Heidegger, está en todas las cosas. Pero, a diferencia del dios de Espinoza, que se despliega con absoluta necesidad y puede ser concebido en el lenguaje de la racionalidad geométrica, las divinidades románticas y modernistas, como si fueran mitos indescifrables, rehuyen el cálculo de la razón.

No es ya, pues, necesario presentar una estructurada historia de salvación para que lo divino y el sentido de la vida se muestren, si bien enigmáticamente. Toda cosa da lugar a la epifanía si se la deja resonar, si se le permite vibrar y ser. Claro está que el sentido que así se revela no es decible. Es un misterio abierto. Indudablemente, la estética romántica, incluso Heidegger, cree hablar del misterio de la belleza y del arte de todos los tiempos. Pero, otrora, el símbolo se sumaba a la alegoría, a la historia ejemplar, al destino cargado de sentido comprensible. Ahora, la más decaída e irrelevante cosa, si se logra verla de modo que recoja en sí los efluvios del universo, tiene una significación, aunque inanalizable, momentáneamente final. Para un pensamiento como éste, no está lejos la pintura de Van Gogh de unos gastados zapatos de campesina de las cajas de polvos detergentes y botellas de Coca Cola que reproduce Andy Warhol, quien rescata la percepción de las imágenes gastadas mediante lo que parece ser su mera reproducción sin sentido. Es el programa explícito de Emerson el que allí se ejecuta. (Con lo cual, dicho entre paréntesis, no quiero afirmar que llegue a tanto el significado de estos "símbolos" ni que sea ésa la razón de su aura. Me basta indicar que la dirección de los movimientos teóricos y artísticos a que estoy aludiendo coinciden.)

Al privarse de historia y de personaje con personalidad, el arte se libera y ensancha temáticamente. Ya todo puede ser su tema, inclusive su propio medio, el texto, la textura, las sensaciones puras, las superficies. Y al aceptar la desilusión científica de los mitos tradicionales, transfiere esa ilusión, aunque despojada de racionalidad, a todas las cosas.

Lo concreto singular: el instante pleno de la conciencia, el objeto familiar visto con extrañeza y así riquísimo, el fragmento textual entregado a su inacabable juego polisémico. No narra-

ciones, sino descripciones o "lecturas". No poner al objeto bajo una ley general ni en una completa aventura, pues ello empobrecería su presencia convirtiéndolo en un abstracto caso o momento de un concepto dominante. ¿De qué modo podemos entender mejor el que este giro hacia lo concreto sea no meramente el resultado negativo de la disolución analítica de las categorías resumidoras, o del embotamiento de nuestra facultad imaginativa (como proponía Ortega), sino también que proceda positivamente de nuestro anhelo de salvación?

Ya que estamos poniendo el fenómeno de las modalidades de la imaginación literaria en un casi extemporáneo marco de inteligibilidad histórica tradicional, llevemos el intento a su extremo y preguntémonos qué forma de experiencia intelectual tenía valor redentivo para Platón, iniciador de una estética que somete el valor de la imagen al concepto universal que ésta encarna. Me parece que lo que puede designarse como vía de salvación en la filosofía platónica es el ascenso del alma al cielo de las ideas. Esta vía, que Platón concibe a veces como un recordar, tiene por modo la ciencia, una ciencia que encuentra su prototipo en las matemáticas. El camino del cielo es el de la abstracción progresiva, que va dejando atrás el engaño de los sentidos, el denso mundo de las cualidades sensoriales. La realidad suprema es la forma universal. De su contemplación deriva el alma nutrición y aliento. En este marco conceptual emerge, en la filosofía platónica, el tema de la inmortalidad personal.

La ciencia moderna, desde Galileo y Newton, constituye la realización de la dimensión cognoscitiva del proyecto platónico. La riqueza cualitativa de la experiencia vivida ha sido reducida a leyes cuantitativas, como paradigmáticamente los colores, a varias magnitudes de pálidas ondas. Pero el efecto psíquico de este inmenso logro intelectual es, por lo menos, ambivalente, y en último término, desconsolador. En cierto sentido, es verdad, puede decirse que se nutre el alma con el conocimiento científico. Hay un regocijo a veces enorme en la mera comprensión de un proyecto científico exitoso. Sin embargo, la idea de la substancialidad del alma y las esperanzas que con ésta se vinculan, han sido cada vez más debilitadas –siempre indirectamente– por la investigación empírica de la naturaleza y de la conducta humana. El cielo astronómico y la tierra de las disciplinas positivas han quedado vacíos de dioses y de sentido.

Por ello, el progreso de las ciencias ha ido acompañado de esfuerzos continuos por desautorizarlas o, al menos, reducir la esfera de su validez. Al organicismo romántico de hacia 1800 y al vitalismo teleológico de hacia 1900, ha sucedido la relativización heideggeriana de la objetividad científica como dimensión de la era de la dominación técnica del mundo. Las varias relativizaciones históricas de la verdad científica que se han ofrecido en el siglo que termina han sido recibidas con comprensible entusiasmo.

Si el saber científico, la reducción abstractiva de la experiencia, sólo arroja una imagen desconsoladora del destino personal y se difunde a su vera el sentimiento de estar en un universo tan fascinante en su orden como carente de sentido, puede comprenderse que las esperanzas de encontrar un saber alentador se vuelquen hacia otras formas de conocimiento o de experiencia. La obra de Heidegger, a quien muchas veces se ha proclamado como el pensador representativo del siglo, puede verse como prosecución, radicalmente innovadora, del esfuerzo antinaturalista de Bergson, Dilthey y Husserl, y, más atrás, de la agonía romántica que se empieza a insinuar en la filosofía, todavía muy racionalista, de Kant y, luego, en las más abiertamente teológicas de Schelling y Hegel. Desde *El Ser y el Tiempo*, se ha esforzado Heidegger por articular un saber opuesto al de la ciencia moderna. La relativización de ésta como una verdad no fundamental, verdad derivada de una determinada modalidad de la existencia constreñida a los entes objetivados por un afán de dominio del mundo, es coronada en algunos de sus últimos escritos con expresiones de una franca hostilidad contra toda conceptualidad clasificatoria y abstractiva.

Pone este filósofo sus esperanzas en un pensar "poético" o afín a la poesía y al arte. Y su concepción de la poesía y del arte, que es de clara filiación romántica, siendo Hölderlin su poeta paradigmático, es a veces casi idéntica con las ideas que sobre el símbolo artístico exponen Schelling y Hegel. La dimensión religiosa, explícitamente teológica a veces, es esencial en esta concepción.

No es impertinente aquí recordar que, mientras para Platón, nada estaba más lejos de la verdad que las imágenes de la realidad que nos ofrece el arte, éste, para Schelling y los románticos, era la forma suprema del conocimiento. Se inicia así el proceso de inversión del paradigma platónico que se acentúa en nuestros días.

Las crisis históricas a que he apuntado –he dicho con deliberada vaguedad: el Romanticismo de fines del siglo dieciocho a entrado el diecinueve, el Modernismo europeo y americano de hacia 1900 hasta mediados del siglo, y bien cabría anteponer a la serie el período de alrededor de 1600– son como periódicas intensificaciones y transfiguraciones en la continuidad de una condición permanente e internamente conflictiva de nuestra cultura.

El período que se inicia hacia fines del siglo diecinueve muestra con gran fuerza, en la filosofía como en la literatura, la figura típica de esta condición del espíritu y su proyección histórica. Pensadores como Nietzsche, Dilthey, Bergson, Croce y Husserl encabezan un amplio movimiento antipositivista y antinaturalista. Con los neokantianos y con Husserl renace el idealismo trascendental que ya había sostenido al Romanticismo de 1800. En la fenomenología husserliana se da fundamento lógico y metodológico a la legitimación epistémica de la experiencia inmediatamente vivida, en contra de su reducción naturalista. La *vida*, como subrayan Dilthey y Ortega, ha emergido como la realidad última. Pero la "vida" de estos pensadores no es el conjunto de los procesos físico-químicos de los organismos- eso es meramente una hipotética construcción científica, algo epistémicamente derivado, no fundamental, una manifestación, entre otras posibles, de la actividad teórica de, precisamente, la *vida,* en este sentido nuevo y metafísico de la palabra. Es éste un intento de relativización de las ciencias y, consiguientemente, devaluación de la imagen del mundo que proyectan, intento más radical que el ataque del organicismo de Goethe y los románticos contra el mecanicismo newtoniano.

También en la creación literaria se deja atrás al naturalismo. Como recordamos, la revuelta va mucho más allá del antinaturalismo, hasta invalidar toda certeza de la razón explicativa. Se desplaza al concepto sumario en favor de la experiencia pura del instante, la inmediatez de lo concreto, el pulsar de subjetividades que pueden ser "comprendidas" desde dentro, revividas, sin explicación debida a ley o tipo. Es abandonado el marco de inteligibilidad tradicional, que llevaba consigo la confianza en la sabiduría acerca de las leyes de la conducta humana. Las grandes palabras narrativas se ahuecan. Las cosas más humildes adquieren esplendor simbólico.

Ninguna obra que yo conozca emblematiza esta transición con la claridad y belleza de la breve ficción epistolar de Hugo von Hofmannsthal, "Una carta", escrita justamente en 1901. Se presenta el texto como la respuesta con que un joven noble inglés, Lord Chandos, explica a un amigo paternal por qué ha abandonado sus proyectos de creación literaria. Entre ellos se contaba, significativamente, una colección de apotegmas de la sabiduría tradicional que iría bajo el título de *"Nosce te ipsum"*. Las palabras de la lengua, dice Chandos, tanto latinas como inglesas, se le han vuelto extrañas, y ahora los conceptos que ellas designan se le escapan. Cito: mi caso es, en pocas palabras, éste: He perdido la habilidad de pensar o hablar articuladamente acerca de lo que fuere.

Al comienzo, se me fue haciendo paulatinamente imposible hablar sobre temas elevados o generales y usar las expresiones de que todo el mundo se sirve sin vacilar. Sentía una molestia inexplicable con tan sólo pronunciar las palabras "espíritu", "alma" o "cuerpo". Me encontré ante mi incapacidad interior de formular un juicio acerca de los asuntos de la corte, los sucesos en el Parlamento, o lo que se quiera. Y esto no por miramientos de ningún tipo, pues bien conoce Ud. cuán irreverente es mi franqueza: sino que las palabras abstractas, de las que naturalmente hay que servirse para proferir cualquier juicio, se me deshacían en la boca como hongos en estado de pudrición.

Un poco más adelante: también en la conversación familiar y doméstica se me hicieron tan dudosos todos los juicios que la gente profiere de ordinario con prontitud y con una seguridad de noctámbulo, que tuve que dejar de participar en tales conversaciones.

Mi espíritu me obligaba a ver todas las cosas de que se hablaba en tales conversaciones desde una enorme e inquietante cercanía: así como había visto una vez, bajo una lente de aumento, una brizna de la piel de mi dedo meñique, que parecía un terreno lleno de surcos y cavidades, así me pasaba ahora con los seres humanos y sus acciones. Ya no me era posible aprehenderlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me deshizo en partes, las partes de nuevo en partes, y nada más se dejó abarcar con un concepto.

La otra cara, la positiva, de este desmoronamiento del aparato conceptual de los universales heredados, es la divinización muda del mundo de los sentidos. "Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tendido al sol, un cementerio pobre, un inválido, una casucha de campesino, todo esto puede convertirse en el cáliz de mi revelación." Las cosas tradicionalmente más insignificantes se llenan de sentido inefable para el nuevo modo de mirar. "...un conjunto de nonadas me hace temblar con la presencia de lo infinito..." Elocuentemente repite así Hofmannsthal las ideas de Schelling, de Coleridge y de Emerson, bien común del largo romanticismo decimonónico.

Cierto es que la experiencia de trascendencia que el Romanticismo conceptualiza como *símbolo,* no es privativa de esa época. Se encuentra en la descripción platónica del admirar lo bello, en el concepto dieciochesco de lo sublime, en los testimonios de los místicos, en el arrobamiento religioso ante los objetos del culto y, probablemente, en no tan infrecuentes momentos de nuestras no cantadas existencias. Pero el viso que toma esta exaltación del mundo de los sentidos en el texto de Hofmannsthal es marcadamente neoromántico. Por eso es a la vez algo enigmático y muy decidor el que la carta de Lord Chandos lleve la fecha ficticia de un día de 1603. Creo que con ello quiere sugerir Hofmannsthal de dónde remotamente viene la transformación espiritual que ha adquirido tal fuerza cuando escribe, hacia 1900. Las primeras décadas del siglo diecisiete ven, con los trabajos de Galileo, la consolidación de los comienzos de la nueva física. No me extraña entonces que el amigo paternal que es el destinatario de la carta de Chandos no sea otro, en la ficción de Hofmannsthal, que Sir Francis Bacon, el primer gran teorizador y metodólogo de la ciencia moderna.

La agonía romántica que estoy tratando de mostrar parece haber ido radicalizando la noción de símbolo hasta desembocar en el abierto anti-platonismo que observamos en nuestro siglo. Todavía en la estética de Schelling, los símbolos artísticos proceden de una rigurosa selección de los objetos representados. Se trata de los objetos "bellos", es decir, aquéllos en que circula libremente la divina energía de la naturaleza. Schelling contrasta esta "energeia" con el "ergon" de lo endurecido y mortecino, el residuo sin vida y sin belleza que queda atrás, en el arrumbamiento de lo que nos rodea ordinariamente, lo que Hegel llamaba "la prosa de la reali-

dad".[6] Todavía es platónica esta estética en la medida en que hace de la excepcional belleza la manifestación de lo divino, ahora naturalizado. Pero ya en la obra de Coleridge y Wordsworth hay un paso hacia la universalización de la potencia simbólica de los objetos, bellos o no, en sentido tradicional. "Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himselas his object to give the charm onovelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.[7] No procede este texto de un formalista ruso de principios del siglo veinte, sino de Coleridge, de principios del siglo diecinueve. El desarrollo de este proceso se advierte claramente en la obra de Emerson. Su célebre ensayo, "El poeta", de 1844, es más que una suma del panteísmo romántico y sus conceptos de la significación metafísica del arte, que descienden de Schelling, Coleridge y Carlyle y continúan en el pensamiento de Baudelaire, Whitman, Bergson, Croce y muchos otros. Es notable en el ensayo de Emerson el énfasis puesto en la percepción o intuición, una percepción de la presencia inmediata del ser singular, que vuelve las cosas translúcidas y las hace revelar su profundidad divina: "the spiritual meaning of a ship or a cloud, of a city or a contract,...of every sensuous fact." "Things admit... of being used as symbols because nature is a symbol, in the whole, and in every part." Dice en otro pasaje: "El escritor se pregunta qué es lo que el cochero o el cazador valoran en el cabalgar, en caballos y perros. No son cualidades superficiales... Su adoración es simpatética; no tienen definiciones, pero la naturaleza impera sobre ellos con un poder cuya presencia sienten... aman la seriedad del viento norte, de la lluvia, de la piedra, la madera y el hierro." Más adelante: la belleza es "nature certifying the supernatural." Y "el mundo es un templo cuyas paredes están cubiertas de emblemas." Pocos años después escribe Baudelaire su soneto "Correspondances", cuyo primer cuarteto dice:

> La Nature est un temple où des vivants piliers
> Laissent parfois sortir des confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.

La familiaridad de la mirada no es aquí la de la costumbre, sino la inquietante de ese espíritu que aparece precisamente cuando se trasciende el velo de lo gastado." Gracias a una percepción mejor", dice Emerson, "el poeta está un paso más cerca de las cosas..." "El poeta sabe que sólo habla adecuadamente cuando lo hace de manera algo salvaje...no con el intelecto usado como órgano, sino con el intelecto liberado de todo servicio y entregado a la dirección de su vida celestial." Es imposible no reconocer en estos pasajes emersonianos motivos que son tan centrales en el pensamiento de Bergson, en el de Croce y en el de Heidegger.

Es sabido que la universal divinización emersoniana del mundo como tesoro de símbolos encuentra máxima expresión poética en la obra de Walt Whitman. El propósito de ver y cantar la belleza en todo ser recorre la obra de éste, que muchos han propuesto como el fundamento de toda la poesía que vino después. Esta tradición romántica, pues, eufórica de nuevo en Whitman y en el Neruda de las "odas elementales", como disfórica en Baudelaire y en el Neruda de sus

6 Poco después de 1900, Karl Vossler retomó estos conceptos de energeia y ergon en su romántica filosofía del lenguaje y la poesía.

7 S.T. Coleridge, Biographia Literaria, ed. George Watson, London, 1987, pp.168-69.

primeras épocas, se prolonga en el siglo que está por terminar. Es interesante en este contexto releer esa suerte de manifiesto que publicó Neruda en los años treinta, "Sobre una poesía sin pureza":

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: Las ruedas que han recorrido largas polvorientas distancias, soportando cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

Escuchemos ahora esta otra voz, que parece un eco elaborado de las anteriores. Está describiendo los zapatos de campesina de un cuadro de van Gogh:

De la abertura oscura del usado interior de los zapatos nos mira el trabajoso caminar de la campesina. En la endurecida pesadez de los zapatos está la acumulada tenacidad de su lento avanzar por los amplios y uniformes surcos del campo que barre un viento inhóspito. En el cuero se asienta la humedad y riqueza del suelo. Bajo las suelas se escurre la soledad del sendero al caer la tarde. Vibra en los zapatos el silencioso llamado de la tierra, su quieto don del grano que madura y su inexplicada cerrazón en el desolado invierno. Heidegger, "El origen de la obra de arte" (1935)

En vista de lo sucedido a través del siglo diecinueve, tal vez puede decirse que era previsible que la fenomenología (que surge a comienzos del veinte y que privilegia como eminentemente verdadero a aquello que está inmediatamente dado a la percepción e intuición, el fenómeno, y confiere un rango secundario e incierto a las entidades hipotéticas que construye la voluntad explicativa) iría a asumir formas en algún sentido metafísicas y teológicas, alejándose del estricto cientifismo de Husserl. Ello ocurrió ya –en la obra de Max Scheler y luego en la de Heidegger, y se prolonga hoy en la filosofía francesa de inspiración fenomenológica.

Mi proposición es que a la búsqueda fenomenológica de certeza y experiencia primigenia, no adulterada por las preconcepciones de la metafísica tradicional, se ha unido la persistente búsqueda de la revelación simbólica, esa epifanía que Coleridge definió como presencia de lo infinito (la totalidad del ser, la divinidad) en lo finito inmediatamente percibido el objeto simbólico. Así resumo mi tesis sobre el sentido histórico de la evolución narrativa (sentido que obviamente abarca más que sólo narración y literatura): inmediatez cierta y epifanía religiosa. La búsqueda de propiedad epistémica lleva a lo inmediato y concreto, mientras la búsqueda de sentido lleva a la divinización (o a la demonización) del mundo.

Heidegger ha explorado varios objetos símbolos, asumiendo una universal preñez significativa de nuestro mundo circundante. Una posible escalación lógica de este tropismo del espíritu postromántico es dejar de lado la mediación del objeto simbólico y suponer la posibilidad de una presencia inmediata de ese infinito divino. No el Dios remoto, suprasensible, no fenoménico, de la metafísica tradicional, ni tampoco el Dios multiforme y ubicuo del panteísmo romántico. Más bien un Dios que es presencia pura, vacía, una modulación sagrada de la sensibilidad, que afecta a todo el horizonte de la consciencia sin condensarse en objetos. El fenómeno total, un espacio *infinito* y *dado,* en que ya no hay primer plano y trasfondo trascendente. El símbolo sin objeto simbólico.

Encuentro en un escrito del distinguido filósofo, fenomenólogo y teólogo francés, Jean Luc Marion, publicado hace unos pocos meses en traducción inglesa, la tesis de que Dios, tal como aparece a lo que sería la razón filosófica de nuestro tiempo, la fenomenología, es el ser dado (el fenómeno, el ser dado a nuestra intuición y conocimiento) por excelencia, el ser que se da sin

reservas, por completo. Por lo tanto, un ser sin un más allá inaccesible a los sentidos. A diferencia del Dios de la metafísica, este Dios de la fenomenología es palpable.

Esta donación por excelencia conlleva otra consecuencia: el modo absoluto de presencia que se sigue de ella satura todos los horizontes con una evidencia deslumbrante. Ahora bien, tal presencia sin límites (sin horizonte), la única precisamente adecuada a una donación sin reserva, no puede presentarse como un objeto, que sería necesariamente limitado. De consiguiente, no ocupa espacio, no fija la atención, no atrae a la mirada. En su mismo deslumbrar, "Dios" brilla por su ausencia. La evidencia crea el vacío despuebla los saturados horizontes de toda cosa visible y definible.

Unas líneas más adelante: El ser dado que lo es absolutamente sin restricción, exhibe una fenomenalidad tal que, debido a su intrínseca invisibilidad, su status como fenómeno tal vez nunca puede ser reconocido. El fenómeno por excelencia se expone, por esa misma excelencia, a no aparecer, a permanecer en un estado de abandono.[8]

Claro es que recuerda este ser dado, que no es ente, al "Ser" de muchos pasajes de Heidegger, y a la "Nada" de otros, y nos remite inevitablemente a la consciencia transcendental de Husserl (que también se muestra, a su manera inobjetiva, cuando la reducción ha hecho desaparecer a todos los objetos) y a la tradición del idealismo en general. Ello confirmaría la continuidad del movimiento que estoy tratando de evocar.

Marion distingue explícitamente al Dios de la filosofía, al cual se accede por medio de la razón, del Dios de la Revelación y la Fe. No quiere decir, claro, que sean dos dioses diferentes, sino dos imágenes o modos de conocimiento. (Y, si hay un Dios en la experiencia del arte, también éste será, en este sentido, otro.) Sería el Dios de la filosofía el que habría sido pensado primero como ente supremo, sobrenatural y trascendente, dador del ser a la creación; luego, como espíritu que anima a la naturaleza y vive en ella como una energía creadora e infinita –lo cual sigue siendo ontoteología, según el término de Heidegger. El Ser heideggeriano y el nuevo Dios filosófico, fenomenológico, de Marion, ya no son entes. Son un vacío, una nada que tiembla en un tono inaudible, y que "se da"– y, esto es lo que quiero subrayar, se da a la intuición, a los sentidos como ausencia y espacio. Es invisible, pero no porque se oculte, sino porque su presencia no tiene límites.

No es mi tarea sopesar el valor cognoscitivo de estas teologías filosóficas o la legitimidad racional de este movimiento de intentada superación de la "ontoteología". Estoy aquí sólo tratando de historiar algunos hechos y buscarles un sentido que no es la mera lógica interna que lleva de una a otra concepción.

Confío en que se comprenderá el alcance preciso de lo que sostengo. No todo lo que ha ocurrido en las transformaciones de la narración moderna y contemporánea corresponde a la línea evolutiva que he estacado. No es la agonía religiosa a que he aludido la única peripecia del pensamiento occidental. Ni puede verse en el conflicto entre el imperio de las ciencias y el anhelo de salvación la única causa de las incesantes innovaciones estilísticas. Hay sin duda condiciones puramente estéticas o intrínsecas en las transformaciones de las artes. Y las hay político sociales en sentido estrecho. Pero me parece innegable que el clima de la modernidad está esencialmente determinado por esta tensión de saber positivo y visión esperanzadora, que cada uno

8 Jean-Luc Marion, "Metaphysics and Phenomenology; A Relief for Theology", traducción al inglés de Thomas A. Carlson, Critical Inquiry, Summer 1994, pp. 572-91. Carlson es un discípulo norteamericano de Marion, lo que me da licencia para usar su traducción sin recurrir por ahora al original francés.

de nosotros sobrelleva en sí sin despedazarse del todo gracias a una piadosa esquizofrenia intelectual. La creación literaria no puede sino ser sensible a esta condición general del espíritu.

En esta presentación, partí de particulares fenómenos de las formas literarias, acerca de los cuales se dispone de un conocimiento técnico y ya firme. Hemos desembocado en temas de la más universal significación, los cuales, más bien que someterse a ser objeto de nuestro entendimiento, nos convierten en "sujetos", súbditos, de su poder enigmático. Percibimos claramente que los conceptos con que los abordamos sufren de vaguedad e inestabilidad. Sobreviene al imprudente historiador la afección del Lord Chandos hofmannsthaliano, la que, como vemos, es a la vez un proceso histórico largo y algo que ocurre en todo momento.