

LITERATURA Y FILOSOFÍA



Nietzsche y la Metáfora¹

No es un descubrimiento para alguien que se haya aproximado a la obra de Nietzsche encontrarse frecuentemente con aforismos, máximas, interludios, poemas, fábulas, la parodia, la metáfora y, desde luego, los símbolos². Podría pensarse que se trata simplemente de un asunto de estilo entendido en los términos mismos con los que se dirige a Erwin Rohde: “Mi estilo es una danza, un juego de simetrías de todas clases y un saltar y burlar estas mismas simetrías. Llega hasta la elección de las vocales” (22 de febrero de 1884).

1 Publicado en *Summa Cultural*, n.º 3, marzo de 2001, pp. 59-77.

2 Ya desde *El nacimiento de la tragedia* Apolo y Dionisos son tomados en forma simbólica. En el bestiario de Zaratustra el águila y la serpiente representan el orgullo y la sagacidad. El animal que vuela y el animal terrestre sin embargo son reconciliados: “Un águila describía vastos círculos en el aire, y de ella colgaba una serpiente no a modo de botín o de presa, sino como amiga” (*Así habló Zaratustra*, 16). El camello, el león y el niño son también simbólicos (“De las tres transformaciones”). El asno y el camello simbolizan esa vocación de cargar los duros fardos de la vida y de soportar pasivamente: “Decir siempre I-A, es lo que hacen los asnos y sus similares” (Ja=Sí).

Es claro que desde una nueva concepción de la filosofía que no busca establecer verdades y no está recortada de la vida y del mundo terrenal. Las demostraciones, por el contrario, “las largas cadenas de razones” que tanto seducían a Descartes, no pueden dar lugar a una exposición teórica y sistemática de conceptos puros. Por esto cuando retoma a Heráclito menciona precisamente esa “filosofía mínimamente demostrada”, pero que “tiene un valor artístico superior a todas las proposiciones aristotélicas” (Nietzsche, *El libro del filósofo* 61).

En esta perspectiva, le agrada más leer a Diógenes Laercio que a Zeller:

Porque en el primero revive el espíritu de los filósofos antiguos, mientras que en el segundo no se nota ni dicho espíritu ni ningún otro... La única crítica posible de una filosofía, la que demuestra algo, la que consiste en ver si se puede vivir con arreglo a dicha filosofía, jamás ha sido enseñada en las universidades; que se contentan con hacer una crítica de palabras con palabras. (*Consideraciones intempestivas* 8)

Expresarse rompiendo con la vía de la conceptualización propia de toda la filosofía anterior y con un discurso en algunos momentos muy poco ordenado es un signo distintivo del pensamiento de Nietzsche que favorece por tanto una pluralidad de interpretaciones y permite señalar el carácter abierto de la obra. Esta sería, según Douglas Smith, “esencialmente fragmentaria, contradictoria y metafórica” (Smith, *Transvaluations* 35). Por otra parte, Michel Guérin, al examinar las figuras y metáforas desde la función tipológica no vacila en radicalizar la filosofía de Nietzsche como un *metaforismo experimental*: “Retratos, máximas, aforismos, interludios, poemas son allí otras tantas máscaras que toma en préstamo el pensamiento de Nietzsche - juguetea aquí con la frivolidad, se burla allá con lo serio” (Guérin, *Nietzsche: Socrate héroïque* 86-87).

Pero habría que agregar, volviendo al sentido del aforismo “todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara” (*Más allá del bien y del mal* 40), que la epidermicidad, el quedarse en la epidermis,

en la superficie, es una sabiduría artística³, una disposición presente solo en los más profundos, es decir, en aquellos que no están ligados sino a la superficie de las cosas.

En su escritura, Nietzsche practica varios géneros: escribe en prosa, escribe poesías, compone las canciones del Príncipe Vogelfrei y también música. Escribir para él es jugar, y jugar lo mejor posible no es otra cosa que disimularse. Por otra parte, el estilo espoleante, como lo denomina Derrida⁴, se inscribe también en una concepción de la escritura que se vuelve solidaria con los efectos de una acción a distancia: la cita en latín, el guion que deja en suspenso, el signo de exclamación, las comillas. La palabra en francés cuando está escribiendo en alemán.

Tomemos una figura nietzscheana: el martillo del filósofo. Cómo se filosofa con el martillo es la fórmula expresada en el título mismo de la obra *El crepúsculo de los ídolos*, y que queda sintetizada en “Habla el martillo” (al final de la misma obra). En su breve explicación sobre el significado del título de la obra el autor nos dice lo siguiente: “Lo que en el título se denomina ídolo es sencillamente lo que hasta ahora fue llamado verdad. Crepúsculo de los ídolos, dicho claramente: la vieja verdad se acerca a su final” (*Ecce Homo* 35).

Pero ¿cuál verdad? ¿Las verdades del mundo metafísico? ¿Dios, las morales, los ideales que se vuelven ídolos y cuyo culto es asegurado por los decadentes? Como si se utilizara un diapasón, Nietzsche

3 “¿Quizá sea la Verdad una mujer que tiene sus razones para no dejar ver sus razones? ¿Quizá un nombre es, para decirlo en griego, Baubo?... ¡Ay, esos griegos! ¡Ellos sabían vivir; para lo cual hace falta quedarse valientemente en la superficie, en el repliegue, en la epidermis, adorar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia. ¡Esos griegos eran superficiales, —de tan profundos! ¿Y no volvemos precisamente a eso los temerarios del espíritu, que hemos escalado la cima más alta y más peligrosa del pensamiento actual y desde ella hemos mirado alrededor y abajo? ¿No somos precisamente en eso griegos?, ¡adoradores de las formas, los sonidos, las palabras?, ¡y por eso mismo artistas?” (*La Gaya Ciencia* 4). Para captar mejor la figura enigmática de Baubo (una mujer), véase *El Protéptico* (II, 20-21) de Clemente de Alejandría.

4 Ver *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. En esta obra, Derrida centra su reflexión sobre el estilo, la mujer y la verdad a partir de la expresión *actio in distans*, el efecto a distancia de las mujeres.

quiere hacer resonar el martillo sobre esos ídolos⁵ para probar y auscultar, para poner a prueba el eco próximo o lejano.

Heidegger además de reconocer los múltiples sentidos de la figura del martillo excluye que se trate de una demolición. Significa más bien:

Poner a prueba todas las cosas con el martillo, percibir si producen el sonido vacío, preguntarse si todavía están dotadas de gravedad y de peso, o si se ha retirado de ellas toda pesadez. A esto apunta la voluntad pensante de Nietzsche: devolverle a las cosas su peso. (*Nietzsche I* 66)

También podría significar una crítica radical a todos los valores sobre los que reposan la cultura y las instituciones⁶. En esta perspectiva, el instrumento colocado en las manos de los fuertes no solo pone a prueba, sino que invierte y rompe los vestigios de los ideales y valores con los que la metafísica se identificaba. La desvalorización de esos valores implicará la instauración de una nueva relación con ellos como afirmación de la vida, así sea una paradoja que la ausencia de sentido le dé sentido a la vida, o aún más, “una nueva tabla” como la que propone Zaratustra: “Esta nueva tabla, oh hermanos míos, coloco yo sobre vosotros: ¡endureceos!”.

El aforismo

¿Por qué escribe Nietzsche en forma fragmentaria, aforística?, ¿por sus problemas oculares que lo obligaban a escribir, cuando podía, de manera ilegible, sin orden y de prisa en los cuadernos de notas?, ¿por una imitación deliberada de Heráclito? o ¿por la pretensión expresada en *El Anticristo*: “¿tengo letras que harán ver hasta los ciegos?”.

5 En 1876 Wagner presenta en Bayreuth *El ocaso de los dioses*, ópera que se cree tiene ecos en Nietzsche, pues se transparenta la idea de sentirse libre de la necesidad de lo divino.

6 En el escrito *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, cinco conferencias pronunciadas en Basilea en 1872, a manera de diálogo entre un filósofo y su discípulo, cuestiona la enseñanza en las escuelas, institutos y universidades de Alemania.

En un aforismo de *Humano, demasiado humano*, titulado “Contra los miopes”, leemos:

“¿Creéis, que es una obra descosida porque se os presenta en trozos (y porque hay que presentárosela así)?”. Es un aforismo indicador de un cierto tipo de filosofar que parece desordenar todo orden lógico y temporal del discurso pero que no por esto carece de significado. Pero entonces, ¿cómo interpretar un aforismo? La única orientación que nos proporciona es el rumiar. (128)⁷

En consonancia con este tipo de filosofar, se hace más explícito su propósito:

En libros de aforismos como los míos, entre y tras breves aforismos, hay muchas cosas prohibidas y cadenas de pensamientos, y entre estos, muchas cosas que serían bastante problemáticas para Edipo y para su esfinge. Yo no escribo tratados; estos son para los asnos y para los lectores de periódicos. (*Ecce Homo* 20)

Lo cual no es otra cosa que la exigencia de un nuevo tipo de lector como creador e inventor, diferente del simple espectador. Y justamente una de las metáforas para designar el aspecto creador y la pluralidad de perspectivas es la danza, la danza de la pluma porque hay que “saber danzar con las palabras”. La danza, la ligereza y la risa son, como se sabe, las propiedades de Dionisos.

Como lo expresa Michel Haar, en *Nietzsche et la métaphysique*:

El aspecto fragmentario, aforístico del texto corresponde a la manera nietzscheana de captar el mundo: mundo esparcido en pedazos, atravesado por grandes fisuras, habitado por el

7 “Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya ‘descifrado’ por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su interpretación, y para realizarla se necesita un arte de la misma... Desde luego, para practicar de este modo la lectura como arte se necesita ante todo una cosa que es precisamente hoy la más olvidada —y por ello ha de pasar tiempo todavía hasta que mis escritos resulten “legibles”—, una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no ‘hombre moderno’: el rumiar” (*La genealogía de la moral* 26).

hundimiento universal... mundo librado del lazo de la pesadez (es decir, de la relación con un fundamento), mundo hecho de superficies movedizas y ligeras, en donde el intercambio incesante de las máscaras se llama risa, danza, juego. (21-22)

La metáfora

No es nada extraño para los filósofos el uso de la metáfora como un recurso tradicional en la sustitución del concepto. Valga mencionar algunas: la luz y la sombra, la Tierra como una nodriza (Platón), sembrar una luz divina, la metáfora del árbol (Descartes), la luz natural (la razón), el cuerpo es una máquina (Descartes).

Aristóteles la define en *La poética* y *La retórica* estableciendo como dado que una palabra puede tener varios sentidos, que es propio del hombre hacer metáforas y, que por tanto, la metaforización implica una relación con el conocimiento. “La metáfora es la transferencia (*epifora*) a una cosa de un nombre (*onomatos*) que designa a otra (*allotriou*), transferencia del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie o según la relación de analogía” (Poética, 1457b).

Retengamos por el momento, con relación a lo que se ha llamado la escritura aconceptual, que ya el mismo concepto de metáfora es metafórico, pues la epífora (transferencia, traslado) designa la idea de movimiento.

Por otra parte, en la crítica que hace a la teoría de las ideas de Platón, a las esencias como paradigmas, Aristóteles deja ver que el uso de la metáfora es más apropiado en la poesía que en la filosofía, “pues afirmar que (las ideas) son paradigmas y que las demás cosas participan de ellas, es pronunciar frases sin contenido y recurrir a metáforas poéticas” (*Metafísica* 991a).

Como acabamos de verlo, la metáfora en Aristóteles pertenece al campo del lenguaje por cuanto es un tropo, una figura que afecta a las palabras. Para Nietzsche, inversamente, el lenguaje es por esencia metafórico, es un efecto de la metáfora y por consiguiente no nos enseña nada sobre las cosas. Una consecuencia que podemos anotar inmediatamente es que para Aristóteles el concepto es primero y la

metáfora significa en cuanto está referida a ese concepto, porque es traslado de un sentido propio a un sentido figurado. En cambio, para Nietzsche, es el concepto el que hay que referir a la metáfora, es decir, el concepto es producto de la actividad metafórica.

La metáfora es, según Nietzsche, “una comparación breve, como a su vez, la comparación es una *metaphorá plenázousa*” (*El libro del filósofo* 162).

Por consiguiente, no hay sentido propio y sentido figurado, pues: “en sí mismas y desde el comienzo, en cuanto a su significación, todas las palabras son tropos” (140). Afirmación que anula cualquier posibilidad de acceso a un discurso verdadero. El lenguaje no está hecho para la verdad. El lenguaje, afirma: “parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se vulgariza ya el que habla: De una moral para sordomudos y otros filósofos” (*Crepúsculo de los ídolos* 110).

Para la concepción metafórica del lenguaje Nietzsche comienza preguntándose qué es la palabra. Es la “reproducción sonora de una excitación nerviosa”. La primera metáfora consiste en la transformación de una excitación en imagen, la segunda metáfora es la transformación de la imagen en sonido articulado, la tercera metáfora es el concepto. La palabra se convierte en concepto.

Ahora bien, como enfatiza luego en *Humano demasiado humano*⁸, creemos que hablamos de objetos cuando los designamos con palabras, pero estas no son más que metáforas de las cosas. Metáforas de las que nos hemos olvidado y por esto mismo hemos creído en una objetividad que es completamente ilusoria y a la que contribuyen también a reforzarla la gramática y la lógica. La relación entre lenguaje, gramática y lógica la podemos sintetizar en el célebre pasaje de *Crepúsculo de los ídolos*: “La razón en el lenguaje. Oh, ¡qué vieja hembra engañadora!

8 Como el hombre, durante largos siglos, ha creído en las ideas y los nombres de las cosas cual *aeternae veritates*, se ha creado ese orgullo por el cual se elevaba por encima de la bestia: creía tener realmente en el lenguaje el conocimiento del mundo. El creador de palabras no era bastante modesto para creer que no hacía más que dar a las cosas denominaciones, sino que, por el contrario, se figuraba expresar por las palabras la ciencia más elevada de las cosas, de hecho, el lenguaje es el primer grado del esfuerzo hacia la ciencia.

Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática” (55).

Que es más fácil deshacerse de Dios que de las reglas de la gramática es un cuestionamiento al nexo entre lenguaje, gramática y lógica, claramente empeñado en introducir categorías que brotan de la ilusión de algo permanente o identidad sustancial (sujeto, individuo) y de la creencia en la verdad y el lenguaje. Así, la *Gramática general y razonada* (1660) se ocupa del arte de hablar y la *Lógica* del arte de pensar, pero los objetos de nuestros pensamientos son las cosas, es decir, “lo que se llama sustancia”. Y en esta misma dirección es la estructura sujeto-predicado, el soporte del “yo pienso” cartesiano y de la certeza de que “el yo” es el sujeto del “pienso”. La identidad del sujeto es una ficción: “Chambige, Badinguet, Prado. Todos los nombres de la historia en el fondo soy yo”.

Pero también en relación con la metáfora no podemos dejar de lado el lugar que ocupa la música, arte privilegiado según Kofman, como forma de lenguaje y lenguaje universal. Las metáforas musicales a las que Nietzsche recurre con frecuencia evocan la armonía (*el evangelio de la armonía universal*), la melodía, el ritmo, la disonancia, la vitalidad. Y como nos lo hace ver Georges Liebert en *Nietzsche et la musique*: “Es de mi vida misma que la música es metáfora” (2).

Y es a partir de la música que Nietzsche piensa. “Sin la música la vida sería un error”, hace pensar, continúa Liebert, o bien que la música es una especie de huida del mundo, que hace olvidar la vida, o bien que la vida no se comprende sino a partir de la música misma. En el *Nacimiento de la tragedia*, leemos: “En cambio, la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal” (209).

Afirmación que de manera paradójica hace mantener una jerarquía entre lo original y lo derivado, pues la melodía “es lo primero y universal”, mientras que las palabras y los conceptos no serían más que residuos de imágenes primordiales o de símbolos musicales. El lenguaje conceptual en esa escala es el más pobre, es el *columbarium* romano que, como metáfora, explica Kofman: “No conserva sino las

cenizas del difunto, como el concepto es solamente residuo de metáforas” (Kofman, *Nietzsche et la métaphore* 98)⁹.

La poesía no escapa tampoco al dominio del ritmo y por esto “sólo es arte en cuanto contiene elementos musicales” (*El libro del filósofo* 175).

Nietzsche escucha por primera vez a *Carmen* de Bizet en Génova en 1881, ópera que le produce un entusiasmo tal que la convierte en el símbolo de esa música que excita a vivir, que produce júbilo y aumenta el deseo de existir.¹⁰ No es casual entonces la metáfora “II faut méditerraniser la musique” para enfatizar aún más su concepción de la música como “una descarga de los afectos”.

Unas páginas dedicadas al tema de la metáfora no pueden ser más que un pretexto para abordar las obras de Nietzsche con esa paciencia y ese sentido del *lento* que su lectura nos exige hasta el punto de que seduce y al mismo tiempo desanima, sobre todo por los aforismos y las metáforas con las que frecuentemente se oculta su pensamiento, así como por las frases que contienen esa *particular duplicidad* (Bachelard) o juego de lo manifiesto y lo oculto.

La metáfora, lo hemos observado, aquí no es un simple adorno, sino una forma esencial del pensamiento de Nietzsche que ha sabido “integrar a la filosofía dos medios de expresión, el aforismo y el poema” (Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* 63).

Sin embargo, situándonos en la forma tradicional de la filosofía como un pensar por medio de conceptos, que nos exige una semántica

9 Esta metáfora la utiliza Nietzsche en *El libro del filósofo* (97) para describir el mundo de los conceptos. También con la metáfora de la colmena de la abeja se refiere al edificio conceptual: tanto la construcción de las células de miel como los conceptos son el producto de una actividad metafórica instintiva.

10 “Al oírlos nosotros mismos nos convertimos en una obra maestra. Y, en efecto, siempre que oigo ‘Carmen’, me siento más filósofo y mejor filósofo de lo que yo creía ser: me siento tan indulgente, tan feliz”. Y, más adelante, agrega: “¡Y qué dulce calma nos infunde la danza morisca! En su lasciva melancolía, nuestra insaciabilidad aprende a saciarse. Finalmente, el amor, el amor traducido de nuevo en la Naturaleza. “No” el amor de una “joven sublime”. No la sentimentalidad de Senta, sino el amor como destino, como fatalidad: cínica, ingenua, cruel, y precisamente en esta “naturaleza” (*Ecce Homo* 42).

de dicho lenguaje (Ladrière) es claro que, en contra vía, el espacio tropológico del lenguaje que abre el filósofo trágico nos permite decir y entender muchas cosas con la misma palabra. Las metáforas, el espacio tropológico del vocabulario, los poderes desdobladores del lenguaje son en cierto momento la preocupación de Michel Foucault, principalmente en sus análisis de la obra de Raymond Roussel. Desde otra perspectiva, la de la arqueología de las ciencias humanas, reconoce el autor de *Las palabras y las cosas* que el filólogo Nietzsche es el primero “en acercar la tarea filosófica a una reflexión radical sobre el lenguaje” (Foucault, 234).

El motivo del juego está bien presente en toda la obra de Derrida, lo que explica en parte sus formas de escritura. Al carácter unívoco de la lengua filosófica le contraponen la equivocidad como “la marca congénita de toda cultura”, por lo cual es necesario que la filosofía la asuma. La operación de injerto hace de la escritura y del texto algo atópico (como en Nietzsche) porque se rompe el límite entre el adentro y el afuera.

Se postula entonces una nueva noción de texto como tejido de injertos y juego entre lo abierto y lo cerrado. Pues si el concepto de metáfora es de por sí metafórico, la oposición entre metáfora y concepto se deconstruye por sí misma y desplaza las barreras que separan a la filosofía de la literatura. Mis textos, declara Derrida, no pertenecen ni al registro filosófico ni al registro literario (*Positions* 95). El problema de la relación entre discurso filosófico y discurso literario queda claramente planteado, o más exactamente, la distinción entre filosofía se vuelve más problemática. Y podríamos preguntarnos también; ¿hasta dónde va el estatuto de la metáfora? La contraposición entre filosofía y literatura, si la hay, es ¿en qué sentido?, o más bien ¿es propia de la filosofía misma? En directa alusión a la metáfora de la sombra y de la luz o metáfora fotológica, metáfora fundadora de toda la filosofía, expresa Derrida: “Y a este respecto toda la historia de nuestra filosofía es una fotología, paso de un ente a otro, o de un significado a otro, autorizado por la *sumisión* y por el desplazamiento analógico del ser bajo el ente” (*La escritura y la diferencia*, 42).

Nota bibliográfica

Una bibliografía en la medida en que se la entiende como el conjunto de libros publicados por un autor con sus diversas ediciones o el repertorio de escritos sobre un tema bien podría resultar paradójico para quien no solamente inauguró las críticas al *cogito* sino también la noción misma de autor.

Dentro de las reflexiones sobre la imaginación material la poética de Nietzsche ocupa un lugar especial. En efecto, en *El aire y los sueños* (1943) Gastón Bachelard le dedica un capítulo al “poeta de las cimas” en el que analiza las imágenes del aire, las imágenes de ascensión como símbolos de libertad y alegría. La voluntad de hablar, la voluntad poética, nos hacen entender cómo se forma la poesía y por qué la voluntad de poder, dirá más tarde, tiene necesidad de enormes imágenes como la gigante Minerva. De otro lado, para la epistemología histórica la constante rectificación, característica de la actividad científica, la verdad y el error no son simétricos, la verdad es polémica, aún más, el error aparece como fuente de la verdad, “una verdad sobre un fondo de error, tal es la forma del pensamiento científico” (*El racionalismo aplicado* 56).

El coloquio internacional de Cerisy, en julio de 1972, permitió confrontar diversas lecturas de Nietzsche: Deleuze, Derrida, Klossowski, Lyotard, Jean Luc Nancy, Eric Blondel, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, entre otros. Las exposiciones y discusiones fueron publicadas luego en *Nietzsche aujourd’hui?*

Trabajos exegéticos, obras que aclaran un aspecto del pensamiento de Nietzsche (el problema de la verdad, el problema de la metafísica, la retórica, la metáfora, la música, el cristianismo), diversas traducciones de una misma obra con estudio preliminar, la nueva edición de las obras filosóficas completas, son un buen panorama del renovado interés por Nietzsche en el pensamiento francés. Por otra parte, en las posiciones críticas del postestructuralismo, en especial la crítica del lenguaje y de la razón, Nietzsche se vuelve obra en Deleuze, Foucault (*La arqueología del saber*; *Las palabras y las cosas*; *Nietzsche, la genealogía, la historia*; *Nietzsche, Freud, Marx, La verdad y las formas jurídicas*; “¿Qué es un autor?”; *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*). Derrida (*Espolones. Los estilos de Nietzsche*; *La escritura y la diferencia*).

Trabajos exegeticos

Dos obras nos parecen centrales para el estudio del conjunto de la filosofía nietzscheana:

Nietzsche y la filosofía, de Gilles Deleuze, el cual comienza con el concepto de genealogía para abordar luego conceptos tan fundamentales como juego, voluntad de poder, las fuerzas, el resentimiento, la cultura, el nihilismo, el superhombre. Una excelente introducción es Nietzsche, PUF, 1965, también de Deleuze, en cuanto más accesible y contiene un breve diccionario de los personajes de Nietzsche (águila, serpiente, asno, camello, araña, Ariana, Dionisos, Zaratustra).

Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche, de Jean Granier, en cuanto es una amplia exposición sistemática. También publicó una más sucinta, *Nietzsche*, donde analiza el nihilismo, la voluntad de poder, el superhombre, y la relación entre interpretación y verdad.

Obras de síntesis

Andler, Charles. *Nietzsche, sa vie, sa pensée*. Gallimard, 1958.

Biaggi, Vladimir. *Nietzsche*, Armand Colin, 1999.

Halévy, Daniel. *Nietzsche*, Hachette, 1986.

Kremer-Marietti, Angèle. *Thèmes et structures dans l'œuvre de Nietzsche*. Lettres Modernes, 1957.

Simha, André. *Pour connaître Nietzsche*. Bordas, 1988.

Sobre aspectos particulares de la filosofía de Nietzsche

Bataille, Georges. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Taurus, 1979.

Beaubatie, Yannick. *Le nihilisme et la morale de Nietzsche*. Larousse, Découvrir, 1994.

Blondel, Eric. *Nietzsche, le corps, et la culture*. Presses Universitaires de France, 1986.

Boudot, Pierre. *Nietzsche et l'au-delà de la liberté*. Aubier Montaigne, 1970.

Faye, Jean Pierre. *Le vrai Nietzsche: guerre à la guerre*, Hermann, 1998.

Georges Liebert, *Nietzsche et la musique*. Presses Universitaires de France, 1995.

Guérin, Michel. *Nietzsche Socrate héroïque*, Grasset, 1975.

Haar, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, 1993.

Juranville, Alain. *Physique de Nietzsche*, Denoel/Gonthier, 1973.

- Kessler, Mathieu. *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Puf, 1999.
- Kremer-Marietti, Angele. *Nietzsche et la rhétorique*, Puf, 1992.
- Klossowski, Pierre. *Tan funesto deseo* (cap. 1 y 8), Taurus, Madrid, 1980.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix-Barral, Barcelona, 1972 (sobre el tema del eterno retorno).
- Koffman, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*, Payot, 1972.
- Heber-Suffrin, Pierre. *Le Zarathoustra de Nietzsche*. Presses Universitaires de France, 1988.
- Juranville, Alain. *Physique de Nietzsche*; Denoel/Gonthier, 1973.
- Montinari, Mazzino. *La volonté de puissance n'existe pas*. L'Éclat, 1996.
- Philonenko, Alexis. *Nietzsche. Le rire et le tragique*, Librairie Générale Française, 1995.
- Philonenko, Alexis. *Recherches sur la philosophie et le langage. La métaphore*, Université de Grenoble, Cahier n.º 9, 1988.
- Rey, Jean Michel. *L'enjeu des signes*. Lecture de Nietzsche, Seuil, 1971.
- Rosset, Clément. *La force majeure*, Minuit, 1983.

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. Alianza, 2004.
- Aristóteles. *Metafísica*. Gredos, 1994.
- Bachelard, Gaston. *El racionalismo aplicado*. Paidós, 1978.
- De Alejandria, Clemente. *El protréptico*. Ciudad Nueva, 2008.
- Derrida Jacques. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Pre-Textos, 1981.
- Derrida Jacques. *Positions*. Minuit, 1972.
- Derrida Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1992.
- Derrida Jacques et al. *Nietzsche aujourd'hui? I Intensités*. Union Générale d'Éditions, 1973.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, 1971.
- Smith, Douglas. *Transvaluations. Nietzsche in France 1872-1972*. Oxford Clarendon Press, 1996.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I*, Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno, 1968.
- Granier, Jean. *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*. Le Séuil, 1966.
- Granier, Jean. *Nietzsche*. Presses universitaires de France, 1988.
- Guérin, Michel. *Nietzsche : Socrate héroïque*. Grasset, 1975.

- Haar, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*. Gallimard, 1993.
- Nietzsche, Friedrich. *El libro del filósofo*. Taurus, 1974.
- Nietzsche, Friedrich. *Consideraciones intempestivas*. Alianza, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Alianza, 1980.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal: preludio de una filosofía del futuro*. Alianza, 1972.
- Nietzsche, Friedrich. *La Gaya Ciencia*. Akal, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Gredos, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Alianza, 1976.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Alianza, 1972.
- Nietzsche, Friedrich. *Nacimiento de la tragedia*. Gredos, 2009.
- Liebert, Georges. *Nietzsche et la musique*. Presses Universitaires de France, 1995.
- Kofman, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Payot, 1972.

Literatura y filosofía: ¿dos perspectivas?¹¹

*Para mí, Nietzsche, Bataille, Blanchot,
Klossowski, fueron maneras de salir de la filosofía.
(FOUCAULT, De lenguaje y literatura 634)*

En el recorrido filosófico de Foucault, y particularmente en la década de los sesenta, los textos literarios tienen un lugar privilegiado junto a las investigaciones sobre *La historia de la locura* (1961), las reflexiones sobre la enfermedad mental (*Enfermedad mental y psicología*, 1962), las condiciones de aparición de la medicina como ciencia clínica (*El nacimiento de la clínica*, 1963), la arqueología de las ciencias humanas (*Las palabras y las cosas*, 1966), la elucidación del método arqueológico y su correspondiente aparato conceptual (*La arqueología del saber*, 1969) de saber (archivo, enunciado, discontinuidad, etc.). Es bien significativo que en esta etapa de su reflexión y de preocupación por la razón y sus fronteras, además de la pintura del Bosco, Brueghel,

11 Publicado en *Memorias Seminario Michel Foucault*. Uniediciones, 2005, pp. 43-68.

Durero, Thierry Bouts, centrara la atención en las figuras de Don Quijote, el rey Lear, Ofelia, Lady Macbeth, las novelas de Scudéry, Sade, Artaud, Nietzsche, Hölderlin. La vecindad de la locura y la literatura bien patente con Raymond Roussel, autor de *Impresiones de África*, *Locus solus*, *Cómo escribí algunos libros míos*, explica en parte la fascinación por este escritor a quien Pierre Janet le diagnosticó neurosis obsesiva, y también que lo leyera mientras redactaba *Historia de la locura en la época clásica*. Para Janet, los escritos literarios de Roussel eran la expresión o secuencia de su enfermedad.

El libro sobre Raymond Roussel publicado en 1963 se detiene en los poderes desdobladores del lenguaje y el deslizamiento de la palabra cuando dice otra cosa diferente de la que enuncia, el “espacio topológico” del vocabulario, la técnica de su escritura, y de esta manera analiza el lugar que podía ocupar dentro del funcionamiento del lenguaje literario contemporáneo o, en otros términos, examina esa modificación por la cual un lenguaje loco y reconocido como tal pierde este significado y comienza a funcionar como literatura, como “un modo de ser literario”. Se ve en particular que el interés por *Cómo escribí algunos libros míos* no pretende ser más que la revelación del cómo... del secreto de su lenguaje, de la fuerza de donde brota. El juego con los efectos de sentido, las duplicaciones del lenguaje que crean un espacio de no significación, las palabras epónimas y repetidas, significantes idénticos y efectos de sentido bien divergentes, en síntesis, la metamorfosis y el laberinto de las máquinas del lenguaje que pueden localizarse en la obra literaria de Roussel.

Además del interés por la lectura de Raymond Roussel, el excéntrico razonable, escribe posteriormente otro libro, sobre un parricida *Yo Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano*, también desde un interrogante común: “¿cuál es ese umbral a partir del cual un discurso (ya sea el de un enfermo, o el de un criminal) comienza a funcionar en el campo calificado de literatura?”, le manifiesta a Roger-Pol Droit (*La literatura en las investigaciones de Foucault* 1).

Pero aclara enseguida que no le interesaban tanto las estructuras internas de la literatura, sino más bien el movimiento por el cual un discurso no literario, olvidado, entra a funcionar como literario.

A Bataille, Blanchot y Klossowski, les consagra sendos artículos en la revista *Critique*, pues sus discursos eran exteriores a la filosofía y por esto mismo le permitían salir de la filosofía, irse... “Había en las violencias de Bataille, en las especies de dulzuras insidiosas e inquietas de Blanchot, en las espirales de Klossowski, algo que a la vez partía de la filosofía, lo ponía en juego y en cuestión, luego salía de allí y volvía nuevamente a ella”, idas y venidas que en síntesis volvían permeable la frontera entre lo filosófico y lo no filosófico, declara. La experiencia del afuera se caracteriza por la disolución del “yo pienso”, “yo hablo”, y la desaparición por consiguiente del sujeto que habla¹², así mientras el primero se refiere a un sujeto, el “hablo” manifiesta el vacío, la dispersión, el espacio del lenguaje al infinito, su soberanía. Como dirá luego en *La arqueología del saber*, hablar es “hacer algo, algo distinto a expresar lo que se piensa, traducir lo que se sabe, distinto a poner en juego la estructura de una lengua” (351). “Hablo” pone a prueba toda la ficción moderna, anota, en referencia directa a las posibilidades que abre un lenguaje no discursivo, especie de contradiscurso de la modernidad literaria¹³.

Pensamiento del afuera y experiencia de este pensamiento en la literatura moderna como liberación de la expresión que solo se refiere a sí misma y despliegue indefinido de su propia exterioridad, juego de signos en los que impera más el orden de los significantes que el de los significados, se muestran perfectamente en la desnudez del lenguaje con Sade (el deseo *como* ausencia de límites), la materialidad del pensamiento (con Artaud), discurso del límite y la transgresión (con

12 Experiencia del lenguaje realizada por Roussel y analizada ampliamente por Foucault desde la relación del lenguaje con la muerte, “el no ser que circula en el interior del lenguaje”; el lenguaje siempre doble, sus juegos de palabras. En Bataille, experiencia interior, experiencia de transgresión. Véase Pierre Macherey, *¿En qué piensa la literatura?*

13 Para Philippe Sollers, el nacimiento del concepto de literatura a mediados del siglo XIX se inscribe en una constelación de nombres (Lautréamont, Rimbaud, Roussel, Proust, Joyce, Kafka), el surrealismo, Mallarmé, en un trasfondo filosófico y estético (Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Freud), artístico (Manet, Cézanne, Wagner, Debussy). En Mallarmé, es explícita “su experiencia del lenguaje y de la literatura” (*Logiques*, 98).

Bataille). El pensamiento del afuera es definido en el artículo sobre Blanchot como “este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y correlación a la positividad de nuestro saber” (*El pensamiento del afuera* 17).

Esa transición hacia el afuera como instancia para poder pensar de una manera distinta y como experiencia intelectual frente al texto literario significaba desembarazarse del sujeto hablante de la filosofía en el sentido de no seguir dando continuidad a las formas clásicas de representación, clasificación, orden, causalidad, finalidad, etc. Por lo tanto, provocó desconcierto que la obra *Las palabras y las cosas* tuviera origen en el texto de Borges “el idioma analítico de John Wilkins”, en el que una enciclopedia china clasifica a los animales de la manera más inverosímil, pero más todavía, que la hubiera definido como una “pura y simple ficción”, como una novela. El análisis del saber implica oponerle un saber desligado y sin dependencia de estructuras formalizadas, una subjetivación como proceso de constitución del sujeto mediante diversas prácticas no necesariamente literarias o lingüísticas independientemente de técnicas de identidad. Si el sujeto se constituye no es sobre el fondo de una identidad, sino a través de técnicas de sí, pues el sujeto no es sustancia, es una forma y no siempre idéntica consigo misma.

Bataille, Blanchot, y Klossowski son tres autores, difíciles de clasificar simplemente como filósofos, literatos, novelistas o ensayistas, sin embargo, algo en común los acerca: escribieron ensayos de arte y literatura, escribieron novelas, y transitaron por la filosofía cada uno a su manera, desde diferentes perspectivas: Hegel, Marx, Freud, y sobre todo Nietzsche. Pues, ¿qué significa la reflexión, pregunta Bataille, del ser humano sobre sí mismo y el ser en general, si permanece ajena a los estados de emoción más intensos? Hay un problema inicial que, como poeta, escritor de novelas, de relatos escandalosos y también de escritos políticos (particularmente sobre el fascismo) se plantea: ¿cómo salir de la situación humana? La filosofía, afirma, al final de *El erotismo*, “no puede ser más que la suma de los posibles” (Bataille, 64).

Para la relación con la literatura de los años sesenta conviene mencionar también los primeros escritos literarios publicados como artículos publicados en los *Dits et écrits I* (1954-1975):

- “El no del padre” (sobre Hölderlin). *Critique*, n.º 178, 1962.
- “Dire et voir chez Raymond Roussel”. *Lettre ouverte*, n.º 4, 1962.
- “Prefacio a la transgresión” (sobre Bataille). *Critique*, n.º 195-6, 1963.
- “El lenguaje al infinito” (sobre Blanchot). *Tel quel*, n.º 15, 1963.
- “La metamorfosis y el laberinto” (sobre Roussel), *N.R.R.*, n.º 124, 1963.
- “Acechar el día que llega”. *N.R.R.*, n.º 130, 1963.
- “Distancia, aspecto, origen” (Sobre Robbe-Grillet), *Critique*, n.º 198, 1963.
- “La prosa de Acteón” (sobre Klossowski). *N.R.F.*, n.º 135, 1964.
- “El lenguaje del espacio”. *Critique*, n.º 203, 1964.
- “El Mallarmé de J. P. Richard”. *Anuales*, 1964.
- “La trasfábula”, (sobre Julio Verne). *L’Arc*, n.º 29, 1966.
- “El pensamiento del afuera”, (sobre Blanchot). *Critique*, n.º 229, 1966.
- “¿Qué es un autor?” (Conferencia). *Boletín de la Sociedad francesa de Filosofía*, 1969.

Son escritos que sientan las bases para la tentativa de una ontología del lenguaje y de la literatura “a partir de esos fenómenos de autorrepresentación del lenguaje”. Son, por otra parte, de una importancia considerable dentro de la totalidad de su obra que no podemos desconocer o menospreciar por cuanto forman parte de problemáticas fundamentales desarrolladas posteriormente, como lo puede ilustrar el “Prefacio a la transgresión” (1963) que anticipa ya nociones y temas centrales de lo que será *La voluntad de saber*, primer volumen de la *Historia de la sexualidad*: la “felicidad de expresión” de la sexualidad alcanzada en Occidente y las dudas sobre su represión, el límite de nuestro lenguaje, la genealogía del hombre de deseo, el pensamiento no dialéctico del que hace parte la literatura actual y que también caracteriza a la filosofía misma.

Como bien lo anota Francesco Paolo Adorno, a propósito de los cambios lingüísticos y de estilo de los dos últimos escritos de la *Historia de la sexualidad*, y a pesar de las múltiples orientaciones que va a tomar luego la obra, se puede definir el papel que juegan estas

notas dispersas sobre literatura y sobre todo su inserción en una obra tan fundamental como *Las palabras y las cosas*, particularmente en relación con los análisis de la epistémé de la modernidad, pues será Nietzsche el primero en considerar la filosofía como una reflexión radical sobre el lenguaje.

Concretamente allí con el “el retorno del lenguaje” que realiza la literatura, se hace visible en la perspectiva arqueológica y filosófica el rompimiento de la unidad del lenguaje, la pérdida de su lugar privilegiado, a partir del momento en el que el lenguaje se separa de la representación. En efecto, con la pérdida de su función representativa (la representación caracterizaba a la época clásica de los siglos XVII y XVIII), el lenguaje parece replegarse sobre sí mismo y adquirir una densidad propia, su ser propio, un nuevo estatuto que lo hace objetivo y lo purifica de cualquier forma de subjetividad. De ahí la preocupación y la tentativa de Boole de un lenguaje formal, simbólico, (riguroso, objetivo) convertido en objeto de estudio y soporte del discurso científico...

Pero el lenguaje convertido en un objeto de conocimiento es un límite para la expresión, lo que explica la necesidad de técnicas de interpretación y de exégesis. Marx realiza la exégesis del valor en *El capital*, Nietzsche hace exégesis de palabras griegas, y Freud de nuestros sueños, fantasmas. Las técnicas de interpretación pretenden que el lenguaje hable “por debajo de él mismo” para hacer aparecer el sentido oculto. Interpretación, crítica (valor crítico del lenguaje por el cual la verdad del discurso queda atrapada en las disposiciones gramaticales) y filología (la palabra escrita del literato obedece a los códigos de la lengua en que escribe) están ligados a la aparición de la literatura. Es en este sentido, como afirma que la literatura es la impugnación de la filología porque “remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras” (Foucault, *Las palabras y las cosas* 293).

“Ese murmullo sin término” es literatura. Es una categoría reciente y al mismo tiempo una forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX. Es una forma de lenguaje que no puede aplicarse ni a Homero ni a Dante, más que por una hipótesis retrospectiva y por medio de analogías, referidas al acto de escribir. Evidentemente no es la suma de textos que pueden denotarse con un autor (teatro, poesía, ficción). Desde

su concepción de literatura con la rebelión de los poetas románticos y el poeta Mallarmé, con Sade como su “umbral histórico” se puede ver cómo funciona en relación con el ser moderno del lenguaje y destacar, entre otras características, que se separa de los valores de gusto, placer, verdad, y rompe con las agrupaciones en géneros (ciencia, filosofía, religión, historia, ficción).

Con Mallarmé asistimos a una experiencia del lenguaje o “relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje” (*De lenguaje y literatura* 56)¹⁴, pero ese lenguaje no es el de la comunicación, es un lenguaje nuevo, por construir, con la creación de sus propios códigos. La literatura se identifica en Mallarmé con el verso, en un sentido amplio, es decir, con la poesía. Refiriéndose directamente a la experiencia de Mallarmé, Robbe-Grillet y Borges, retenemos tres ideas claves que nos acercan a la tesis de la literatura como manifestación de pensamiento:

- “Toda la literatura está en una relación con el lenguaje, que es en el fondo aquella que mantiene el pensamiento con el saber. El lenguaje dice el saber no sabido de la literatura” (Foucault, *De lenguaje y literatura* 423).
- “Puede comprenderse de una vez la literatura clásica y la filosofía de Leibniz, la historia natural de Linneo, la Gramática de Port-Royal. Del mismo modo, me parece que la literatura actual forma parte de este pensamiento no dialéctico que caracteriza la filosofía” (“L’homme est-il mort?”. *Dits et écrits I* 571-572).
- “Hay pensamiento en la filosofía, pero también existe en una novela, en la jurisprudencia, en el derecho, incluso en un sistema administrativo, en una prisión” (citado por Bellour, *El libro de los otros* 16).

Lo que pretende hacer aparecer Foucault podemos resumirlo diciendo que la literatura es una forma de pensamiento, que como tal piensa, que está en una relación con el lenguaje y que rompe con los

14 En el campo de la literatura se refiere a una “experiencia” de lo ilimitado, lo imposible, lo infranqueable, la experiencia de la muerte. En “El no del padre” habla de la experiencia de Hölderlin.

tradicionales “géneros” como formas a las que se ajustaba un orden de representaciones. Pero ¿qué género de pensamiento, pregunta Macherey, se produce en los textos literarios? Los textos literarios, afirma, “son la sede de un pensamiento que se enuncia sin darse las marcas de su legitimidad” (*¿En qué piensa la literatura?* 30), es decir, son pensamientos sin conceptos. Iris Murdoch al querer demarcar las fronteras entre filosofía y literatura, estableció que la filosofía aclara y explica, formula problemas e intenta resolverlos, pretende conocimiento, se ocupa de la verdad, utiliza el concepto y la argumentación; mientras la literatura es diversión, tiene encantos, está llena de trucos, magia y artilugios, entretiene, no pretende la verdad, usa la metáfora y la fábula.

Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas (1966) aborda diferentes concepciones del lenguaje, el ser de la literatura y su función en relación con el lenguaje, especialmente en la modernidad. El ser del lenguaje y los nuevos modos de ser de la literatura visibles desde Mallarmé con la creación de sus propios códigos es al mismo tiempo transgresión en el ser mismo del lenguaje con Artaud, Roussel y Bataille. Retomando a Adorno, y podemos verlo más adelante, hay una lección teórica que le da a Foucault su reflexión sobre el lenguaje y la literatura que se extiende a la filosofía misma:

Le enseña no solamente a mirar hacia el acontecimiento fundamental de la filosofía de la dispersión del sujeto, sino también a considerarlo como el lugar de aparición de relaciones ontológicas de la razón con el mundo. Es por esto que la reflexión sobre el lenguaje y en particular sobre la literatura tiene un efecto de retorno sobre la filosofía. (*Le style du philosophe* 29)

Bataille hizo surgir de su estrecha relación con el surrealismo la experiencia del límite, experiencia entendida como el viaje al punto extremo de los posibles del hombre, experiencia de la alegría y del dolor, de la muerte y del amor. Y sabemos que el surrealismo era para él más “un estado mental” que un estilo, y que los trances oníricos, la locura, el erotismo, eran formas de la experiencia interior. “El erotismo es, creo yo, la ratificación de la vida hasta en la muerte”, afirma en *La literatura y el mal* (89). Los surrealistas hacen del erotismo un gran resorte

de la modernidad: erotismo y muerte, erotismo y religión, la felicidad, el erotismo y la literatura.

Límite, transgresión, risa, lágrimas, muerte, son experiencias del pensamiento en Bataille. La angustia por la muerte, experiencia-límite, conduce a reducirla por el pensamiento, a un instante sublime, “el último”, quizás. La literatura, señala Foucault, se da entonces como experiencia de la muerte: “la obra comporta siempre la muerte del autor mismo. Uno no escribe sino para desaparecer al mismo tiempo” (*De lenguaje y literatura* 145), relación que ya había hecho explícita Blanchot entre el lenguaje y la muerte, en el sentido de que la escritura es una forma de anticiparse a esa muerte que mantiene el lenguaje.

Según Bataille, hay en la sociedad humana dos factores de desorden: la muerte y la sexualidad. Es por esto que son objeto de prohibiciones que la parte animal busca infringir. Pero ¿qué queda de una prohibición, si no hace nacer ningún deseo de transgresión o a la transgresión misma? Caracteriza al erotismo por esa transgresión que no es posible sino en ciertos momentos y en ciertos límites: se quebrantan las prohibiciones sobre la muerte con el ritual del sacrificio (los sacrificios sangrientos entre los aztecas, por ejemplo) y se quebrantan las prohibiciones sobre la sexualidad por medio de la orgía; pero es por la transgresión como el hombre encuentra su deseo y lo distingue del animal. Entre los griegos, Dionisos es el dios de la transgresión, el dios del vino y de la embriaguez cuya esencia divina es la locura, rechaza, por tanto, las reglas de la razón. El erotismo está siempre ligado al deseo y el deseo es aquello por lo que el hombre se afirma (afirmación que no está lejana de Spinoza al considerar en su *Ética* que la esencia del hombre es el deseo). El verdadero deseo es deseo del deseo y no de su satisfacción, pone en movimiento, produce una alteración de la identidad y por lo tanto pone en cuestión al sujeto soberano.

En la obra de Bataille, se pueden seguir diferentes momentos de la fractura del sujeto filosófico (“Prefacio a la transgresión”).

- Yuxtaposición de obras noveles y textos de reflexión.
- El tránsito permanente a diferentes niveles de habla a través de los abandonos de la palabra, en el tiempo (“escribía esto”, “volviendo atrás”, etc.), en la distancia de la palabra, en quien

habla (cuaderno de notas, diario, poemas, meditaciones), y de la soberanía que piensa y escribe (anónimos, seudónimos, libros, prefacios a los propios libros).

La novela *Historia del ojo* (un texto surrealista y documento clínico sobre las obsesiones, así lo describe Vargas Llosa) y *Madame Eduarda* han roto el hilo del relato para contar lo que nunca había sido contado, el deseo innombrable. “No hemos liberado la sexualidad, pero en últimas la hemos llevado exactamente al límite de nuestra conciencia; en el límite de la ley porque aparece como el único contenido absolutamente universal de la prohibición; en el límite de nuestro lenguaje: porque dibuja la línea de espuma de lo que puede justamente alcanzar sobre la arena del silencio”, enfatiza Foucault en el “Prefacio a la transgresión” (23).

La escritura transgresiva de Bataille que es al mismo tiempo transgresión del pensamiento por la escritura procede de la experiencia vivida del límite, experiencia de una preocupante obsesión por la muerte que lo lleva a escribir “La alegría ante la muerte” (1936).

En *Historia del ojo*, el torero Granero pierde un ojo. El relato desencadena una serie de asociaciones y de *imágenes* que evocan el ojo: los huevos y el ojo, la obsesión visual del voyeurismo, el sol y el ojo, los testículos del toro y el globo ocular, “globo de noche” (la cavidad del cráneo), el ojo como volcán en erupción, el ojo como símbolo del sol, etc. Lo indecible en el lenguaje y lo irrepresentable en el arte se fundan en la repetición de la diferencia que se despliega en transgresiones y trastornan los límites y las categorías de pensamiento. Bataille y la literatura moderna hacen nacer “lo escandaloso, lo feo, lo imposible” (*Las palabras y las cosas* 293).

Pierre Klossowski. Novelista, pintor, traductor de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, autor de *Nietzsche y el círculo vicioso*, *Tan funesto deseo* (el capítulo VIII “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”).

Desde sus preocupaciones por la literatura, la filosofía, la teología, Klossowski plantea una profunda reflexión sobre el cuerpo y el deseo (el desdoblamiento de Diana obedece a su propio deseo). “Así como la cuerda se afloja al partir la flecha, así la vida al partir el deseo”, leemos en la primera página del escrito *El baño de Diana*.

En “La prosa de Acteón” Foucault descubre que Klossowski “inventa un espacio de simulacro que es sin duda el lugar contemporáneo, pero aún oculto, de la literatura” (*Dits et écrits I* 326) y que el ser de la literatura concierne al espacio del doble y al habla transgresora. Simulacro, similitud, simultaneidad, simulación y disimulo caracterizan la obra de Klossowski. Así, en *El baño de Diana*, para manifestarse a Acteón imagina un démon que no es ni hombre ni Dios, que es la reflexión de uno en otro. El simulacro lo entiende como la actualización de algo incomunicable o irrepresentable, precisamente porque los simulacros son seres humanos. Es la afirmación de una nueva lógica, expresa Blanchot, “aplicada a la realidad cotidiana” y una nueva puesta en duda del principio de identidad y del Yo idéntico” (*La risa de los dioses* 159) sobre el fondo que constituyó el simulacro como la verdadera autenticidad de la existencia, la experiencia del eterno retorno y la risa loca. Leemos en *El Baphomet* que “cuando un dios quiso ser el único Dios, todos los demás fueron presa de risa loca, hasta morir de risa”.

“¿Qué es un autor?” es un tema que desarrolla a partir de la pregunta de Beckett: “¿Qué importa quién habla, dijo alguien que importa quién habla?”, donde se propone examinar las dificultades que plantean las categorías de autor y de obra (ya abordadas en *La arqueología del saber*), el parentesco de la escritura con la muerte y el sujeto escritor. Quien habla en la obra es el lenguaje, no el autor, lenguaje reapropiado por un momento por el sujeto de la enunciación. ¿Qué define la obra de un autor? Es una pregunta que lleva a romper con la idea de unidad inmediata y homogénea con la que se ha caracterizado la obra. Hablamos de Nietzsche como el autor de *Ecce homo* pero ¿esta misma relación se puede mantener en los seudónimos (“Dionisos”, “el crucificado”), los escritos filológicos, los esbozos de aforismos en los que se mezclan hasta las cuentas del lavado de ropa?

También desde la relación de Foucault con la obra literaria es preciso recordar una tesis que ha hecho ver además en Foucault a un crítico literario. En efecto, en *Lenguaje y literatura* declara que el análisis literario “puede fundar, abrir y desembocar en una reflexión filosófica”. Si consideramos con un poco más de detenimiento que la obra literaria está hecha con lenguaje, es preciso ampliar el concepto

de signo que define a toda lengua como un sistema de signos, a todos los que circulan en una sociedad (monetarios, religiosos, sociales, económicos). Por otra parte, el lenguaje es también espacio.

La arqueología permite captar, por una parte, que cada época tiene su epistème, esto es, su propia manera de definir las condiciones de posibilidad del saber, los principios de ordenamiento o códigos fundamentales de una cultura como producción de contenidos: hay un saber cotidiano, un saber en los relatos de la tradición oral, en las doctrinas científicas, en las creencias e ideologías. La epistème comprende ese conjunto de dimensiones en las que se pueden establecer determinadas relaciones entre diferentes formas de discurso: la pintura, las expresiones literarias, las opiniones cotidianas, las ideas filosóficas, las instituciones, los reglamentos, las decisiones políticas; en una palabra, es “todo ese saber implícito propio de una sociedad” que se puede reconocer en una época histórica determinada y se distingue de los conocimientos que podamos encontrar en los tratados de ciencia o de filosofía.

El lenguaje sobre el que se edifica el saber va adquiriendo su estatuto y recibiendo su contenido según las épocas. Así, en la epistème del siglo XVI el lenguaje habla, pues hace parte del mundo, entre palabras y cosas hay entrecruzamiento, y el campo epistemológico sobre el cual gira es la búsqueda de semejanzas en sus diversas formas: la conveniencia, la emulación, la analogía, la simpatía. El ser del lenguaje es ternario y así funciona mediante marcas de la semejanza, el contenido señalado por esas marcas, y las relaciones entre las marcas y las cosas designadas, es algo natural.

En la época clásica, a partir del siglo XVII, impera una exigencia de orden y de análisis, el lenguaje analiza; la organización de los signos es binaria (unión de significante y significado según Port-Royal). La epistème de la representación caracteriza a la época clásica y lo que la hace posible es un conocimiento del orden en las múltiples formas de *mathesis*, taxonomía, gramática general, y teoría de la moneda y del valor. Hablar, clasificar e intercambiar son tres actividades del hombre inscritas en dicha epistème. En la teoría clásica del lenguaje, las cosas y el ser de las cosas se incluyen en el interior de la palabra. La epistème moderna sustituye a la clásica y en ese paso el lenguaje se separa de su función representativa y es ahí donde podemos comprender mejor

la tensión característica de la literatura contemporánea “en la búsqueda de un lenguaje fiel a la separación entre el ser y la presencia, que se mantiene ahí, que no reduce la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad”, como bien lo expresa Adorno. En resumen, es en ese espacio de una ontología del lenguaje y de la literatura como forma de pensamiento en el que se inscriben los intereses de Foucault por la obra literaria. Paradójicamente, destaca Judith Revel a manera de tesis “el nacimiento literario de la biopolítica”, el nexo entre lo literario y lo político, a partir del lugar de la literatura y el lenguaje en la obra del filósofo y sus reflexiones sobre el poder en los años setenta.

Desde la perspectiva del lenguaje pictórico, concretamente en René Magritte, hará evidente la oposición entre palabra y objeto en “Esto no es una pipa”.

Al estudiar las obras de Magritte, específicamente las que hacen referencia al uso idiomático, nos encontramos ante una concepción del lenguaje en la que, más allá de la significación de la palabra articulada o escrita, lo figurativo también crea una forma de expresión que atiene a ciertas normas y parece crear un mundo que, lejos de ser la reproducción de la realidad, se configura como representación de la misma.

Ante el cuadro “El uso idiomático”, de René Magritte, la imagen (una pipa) aparece en contradicción con el texto, vemos una cosa que todos sabemos qué es, pero el autor, a través de palabras, niega nuestra percepción de la pipa, pues para el pintor parece ser claro que la imagen pertenece a otro mundo que dista de semejarse al mundo real.

Magritte se convierte, para Foucault, “en el poeta por excelencia: el cazador de similitudes perdidas, pariente cercano del loco que escucha inescuchando el ruido analógico de las cosas (“Esto no es una pipa” 12).

Obras citadas

Adorno, Francesco Paolo. *Le style du philosophe*. Editions Kimé, 1996.

Artières, Philippe (Comp.), *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Kimé. Éditions Kimé, 2004.

Bataille, Georges. *La literatura como lujo*. Ediciones Cátedra, 1993.

Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Taurus, 1981.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, 2007.

- Blanchot, Maurice. *La risa de los dioses*. Taurus, 1976.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Monte Avila editores, 1969.
- Bellour, Raymond. *El libro de los otros*. Anagrama, 1973.
- Dávila, Jorge (Comp.). *Literatura y conocimiento. Michel Foucault*. U. de los Andes, Mènda, 1999.
- Droit, Roger-Pol. *La literatura en las investigaciones de Foucault*.
- Eribon, Didier. *Michel Foucault y sus contemporáneos*. Ediciones Nueva Visión, 1995.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Paidós, 1996.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I*. Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo Veintiuno, 1968.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Siglo Veintiuno, 1966.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, 2008.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Siglo Veintiuno, 1973.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Anagrama, 1993.
- Foucault, Michel. *Yo Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano*. Tusquets, 2001.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno, 1985.
- Foucault, Michel. "Prefacio a la Transgresión". Traducción de Víctor Florián. *Bataille y la voluntad de transgresión*. Bogotá: UNAL-Unidad de Auxiología, 1995.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Anagrama, 1981.
- Hollier, Denis, *Les dépossédés (Bataille, Caillois, Leiriz, Malraux, Sartre)*. Minuit, 1993.
- Klossowski, Pierre. *Tan funesto deseo*. Taurus Ediciones, 1980.
- Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. Editorial Tecnos, 1990.
- Klossowski, Pierre. *Sade mi prójimo*. Precedido por *El filósofo malvado*. Editorial Sudamericana, 1970.
- Klossowski, Pierre. *El Baphomet*.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Seix Barral, 1972.
- Klossowski, Pierre. *Roberte esta noche*. Ediciones Era, 1976.
- Macherey, Pierre. *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia, 2003.
- Roussel, Raymond. *¿Cómo escribí algunos libros míos?* Tusquets, 1973.
- Sollers, Philippe. *Logiques*. Seuil, 1968.

Bataille y el humanismo poético¹⁵

La tentativa de abordar a Bataille desde la perspectiva del “humanismo poético” no se explica solamente por la voluntad de elaborar toda una reflexión sobre diversas dimensiones de la experiencia humana como el erotismo, la política, la soberanía y la literatura, sino también por el hecho de que es hacia la convergencia entre experiencia y poesía como se condensa un conjunto de imágenes y escenas producidas por su escritura.

La poesía, afirma, “no es un conocimiento de sí, y menos aún la experiencia de un lejano posible (de lo que anteriormente no existía), sino la simple evocación con palabras de posibilidades inaccesibles” (*La orestíada*). Hablar de lo imposible no es contentarse con la creencia en que el hombre se basta a sí mismo tratando de entender su drama secreto. “Si nos limitáramos a lo posible, nunca saldríamos de nuestros límites, nos quedaríamos encerrados, ya muertos, o más bien no existiríamos” (*La felicidad, el erotismo y la literatura* 54).

15 Publicado en *La imposible comunidad George Bataille (1897-1997)*. Fondo Editorial Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 1997.

Es necesario volver aquí a lo que constituye, detrás de un aparente paralelismo, la doble perspectiva de la especie humana: “por un lado, el placer violento, el horror y la muerte, exactamente la perspectiva de la poesía y, en sentido opuesto, la de la ciencia o la del mundo real de la utilidad” (*Lo imposible* 20). Por eso habrá que subvertir ese lugar común de la relación entre literatura y utilidad, literatura y fines con el que nos hemos habituado tradicionalmente con la idea de que la poesía y la literatura son útiles a los ciudadanos, al perfeccionamiento moral de la sociedad y de los individuos, y fundamentalmente a la educación.

La discordia entre filosofía y poesía es planteada ya por Platón en *La República* (607 b) luego de censurar en el libro III a los poetas que no ofrezcan en sus poemas modelos de buenas costumbres (401 b). El destierro de los “poetas imitadores”, es decir, inventores de fábulas, bien distantes de lo verdadero y de la realidad, y que solo conocen lo aparente, encuentra su justificación en que “el poeta imitador no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma” y más bien expresa las pasiones, el placer, o más aún en “la excesiva complacencia que tiene para con esta parte insensata de nuestra alma”. Jordi Llovet hace ver que se entra aquí en lo que no ha tenido lugar, es decir, en la correspondencia de esa parte “insensata del alma” con la parte maldita de Bataille. En esa parte maldita, sostiene, “reside según nuestro autor, tanto la mayor verdad del sujeto cuanto la peor mentira en la constitución de todo orden social” (*La Literatura como lujo* 18).

Por supuesto, se niega a aceptar el tema de la utilidad de la literatura y la despoja de finalidades. La literatura es la expresión de toda experiencia humana, es medio de comunicación de experiencias, y la tarea del escritor es “sacar a la luz esa parte intangible que hay en la soledad de cada uno y que nadie podrá avasallar nunca” (*La literatura como lujo* 54) afirma Bataille.

O como lo precisa Antonio Campillo, refiriéndose a la escritura como juego:

La escritura es también un juego, una actividad inútil que tiene su fin en sí misma, que no se subordina a proyecto alguno y que precisamente por eso permite al escritor ponerse a sí mismo

al desnudo, poner en juego la integridad de su ser, confesando no sólo las incertidumbres de su pensamiento, sino también los temblores de su corazón, hasta el extremo del silencio, de la risa y de las lágrimas. (“Introducción” 8)

La comunicación por tanto necesita la puesta en juego, “necesita seres que tengan el ser en ellos mismos puesto en juego, situado en el límite de la muerte, de la nada” (*Sobre Nietzsche* 50). Rozar el límite, ir lo más lejos posible y vivir al borde del abismo nos dan la idea del jugar. El juego no es otra cosa que uno de los acontecimientos decisivos en el paso de la animalidad a la humanidad y cuyo sentido, expresa en *La peinture historique*, “no depende de otro fin que él mismo” (36). Paso del mundo del trabajo al mundo del juego realizado con la pintura en las cavernas en donde “el hombre de Lascaux creó de la nada ese mundo del arte en el que comienza la comunicación de los espíritus” (11).

En la polémica con Sartre luego de la publicación de *La experiencia interior* en 1943 y para reiterar las diferencias con la tesis del “compromiso” del escritor se sirve nuevamente de la idea de que la literatura no desemboca en la utilidad. El escritor auténtico afirma, “no puede, sin caer en la vulgaridad, hacer de su obra una contribución a los propósitos de la sociedad útil” (*La felicidad, el erotismo y la literatura* 60).

No sorprende entonces que en este contexto lo que está en el fondo es la afirmación de la soberanía del individuo, del escritor entendida como lo opuesto a lo servil o subordinado. Lo soberano, afirma, “es gozar del tiempo presente sin tener en cuenta nada más que ese tiempo presente” (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 65). Es por consiguiente la no subordinación del presente al futuro, pero a diferencia del eterno presente del animal y de su despreocupación por el futuro (de ahí la metáfora: el animal está en el mundo como el agua en el agua) que “vivir soberanamente es escapar si no de la muerte al menos de la angustia de la muerte” (70).

La soberanía es la afirmación de la subjetividad humana, pero a su vez, dialécticamente, implica riesgos porque para acceder a ella; como lo expresa Campillo, “hay que perderse a sí mismo”. En cierto modo, pues, sin asumir el riesgo de perderse a sí mismo, no podemos vivir humanamente como conciencia individual del tiempo y negación

de la animalidad. Pero ese mismo riesgo se liga a la cultura. La cultura tiene sentido solo si es soberana, “es soberana o no existe. Se trata nada menos que de la dignidad humana”, afirma. Dentro de esta perspectiva y a partir del ejemplo de las pirámides donde demuestra que si bien son el producto de un trabajo práctico (esto es, de una actividad eminentemente humana) son al mismo tiempo inútiles. En síntesis, “la cultura descansa en la negación de lo útil, en la afirmación de los valores y de los bienes que hacen de nosotros hombres y no animales” (“Del equívoco de la cultura”).

Desde el siglo XIX se pueden constatar ciertas características en los dominios del arte y la poesía que quizás hoy puedan aparecer como banales, pero no inútiles de recordar. Se trata concretamente del arte como creación y de la poesía como modo de existencia. Así, la actividad artística y en especial la poética justifican su existencia porque nos ponen en comunicación con verdades a las que, por una parte, difícilmente podríamos tener acceso y por otra, son la expresión de una actividad libre.

Como la poesía eleva al hombre por encima de su conducta de hombre se pone de relieve que es una actividad sagrada. Al respecto, Michel Leiris en una de sus lecciones en el Colegio de sociología da una imagen de lo sagrado como algo prestigioso, algo insólito, algo ambiguo, algo secreto, “algo que, en resumen, no concibo apenas sino marcado de un modo u otro, por lo sobrenatural” (59). En la poesía se encuentra una esperanza de cambiar la vida, esperanza dada por las palabras como lo quería Rimbaud, porque el poeta rompe “las apariencias actuales” y el medio poético es el poder con el que cuentan las palabras para designar otra cosa que lo real. ¿Qué seríamos sin el lenguaje?, se pregunta al final de *El Erotismo*.

La poesía y el arte son los anunciadores de ese mundo de transfiguraciones de la existencia humana. Rimbaud, Mallarmé, Van Gogh, Proust, convergen hacia esta misma búsqueda. Pero hay que reconocer que esta actitud es parte esencial del surrealismo con el que Bataille mantuvo un estrecho vínculo, por lo demás polémico. A los ojos del autor de *Las lágrimas de Eros* “surrealismo realmente no quiere decir lenguaje que excede las palabras, sino lenguaje que excede las cosas”. Es además “un estado mental” que modifica directamente la expresión

habitual del lenguaje. De esta manera puede decir que es a través de la poesía como escapa del mundo lógico que expresa el mundo natural de los objetos, “a través de ella entro en una especie de tumba donde, de la muerte del mundo lógico nace una infinidad de posibilidades”. Al respecto, Pierre Macherey nos recuerda que para el surrealismo “el acto poético por excelencia era aquel que liberaba la expresión verbal de todas las reglas formales” (*À quoi pense la littérature* 186).

Por otra parte, se sabe que para el surrealismo la preocupación por la poesía va a la par con la exaltación de las potencias que la poesía hace intervenir y que por encima de un interés por la obra de arte en cuanto tal, lo que merece ser tenido en cuenta es la definición de una forma poética de existencia. De esta manera, la exaltación de la libertad, de la soberanía del escritor y de la fuerza del deseo parecen adquirir una forma religiosa o sagrada. Llama la atención que el escrito *Teoría de la religión* vaya precedido de una larga cita de Kojève sobre su teoría del deseo como condición de la conciencia de sí y motor de la acción humana. “La ausencia de necesidad es más lamentable, que la ausencia de satisfacción”, (235) afirma ya en “El aprendiz de brujo”.

La negativa a ser determinado por lo que sea, a aceptar el dominio de la realidad sobre aquello que nos parece lo más real, es decir, nuestro deseo inalienable, nuestra aspiración a la soberanía, conducen a Bataille a vislumbrar a la humanidad y al mundo bajo un ángulo muy distinto del que estamos acostumbrados, esto es, como un proceso en movimiento dialéctico.

Bretón escribió: “Vivir y dejar vivir son soluciones imaginarias. La existencia está más allá”. Es en efecto en una empresa ontológica en donde estamos situados y en ese nivel de existencia lo real accede a otras realidades; no tiene ya esa fijeza de la cosa de la cual se puede de una vez por todas determinar el sentido y la función, ni la inmanencia ni la inmediatez del mundo animal. Por el contrario, toma el color del deseo e indica la posibilidad de reconciliar un día ese deseo y los posibles objetos de una vida poética.

No duda François Ewald en “El surrealismo: una ética del azar” en considerar al surrealismo como una ética en el sentido foucaulteano de una estética de la existencia que reivindica valores como la construcción de un cierto tipo de subjetividad, la “vida inmediata”

consagrada a las potencias del deseo, del erotismo, del azar, de la puesta en juego, en fin, a todo lo que represente una oposición a las coacciones y convenciones y la búsqueda de una cima.

Como toda filosofía se elabora a partir de ciertos puntos de vista fundamentales, hay que subrayar que Bataille se sitúa en una perspectiva entre filosofía y literatura y que la incursión por el ensayo, la novela, la poesía misma, le van a permitir situarse en un pensamiento del afuera. Es por tanto en una dimensión poética, no necesariamente de la poesía escrita, sino de una actitud poética, de la poesía como “el lenguaje de lo imposible” o modo de existencia donde habría que encontrar quizás esa relación irónica con la verdad y con el rigor racionalista de la filosofía.

Por otra parte, en esa larga meditación, por lo demás tan recurrente sobre el paso del animal al hombre, no deja de ser significativo el dispositivo de Hegel. En las dos propuestas de modernización, Nietzsche y Marx, examinadas por Campillo, no son extrañas las coincidencias:

Ambos [Nietzsche y Marx] coinciden en lo esencial: la modernidad consiste en devolverle al hombre la soberanía que el orden teocrático le había arrebatado. Ambos creen que el hombre debe afirmarse a sí mismo contra todo aquel que pretenda someterlo. Ambos creen que Dios es el garante último de todo dominio y que la libertad del hombre exige la muerte de Dios. (Campillo 33)

Obras citadas

- Ewald, François. “El surrealismo: una ética del azar”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. No 2, 1996, pp. 272-277.
- Bataille, Georges. *La literatura como lujo*, Cátedra, 1993.
- Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, 1996.
- Bataille, Georges. *Lo imposible: historia de ratas/ Dianus/ La orestíada*. Villalar, 1978.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Bataille, Georges. *G. Bataille*, Colloque de Cérisy-La-Salle, 10-18, 1973.
- Bataille, Georges. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Taurus, 1979.
- Bataille, Georges. *La peinture historique- Lascaux ou la naissance de l'art*. Skira, 1994.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Taurus, 1964.

- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, 1997.
- Bataille, Georges. *Teoría de la religión*. Taurus, 1998.
- Bataille, Georges. “El aprendiz de brujo”. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo, 2003.
- Campillo, Antonio. “Introducción”. Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Paidós, 1996, pp. 4-19.
- D. Hollier. *El colegio de sociología*, Taurus, 1982.
- D. Hollier. *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Minuit. 1993.
- Macherey, Pierre. *A quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Presses Universitaires de France, 1990.

Imaginación y metáfora en Bachelard¹⁶

*“En aquellos tiempos del lejano saber
en que la llama hacía pensar a los sabios,
las metáforas eran el pensamiento.
(BACHELARD, *La llama de una vela* 8)*

En el prólogo a la última obra poética, *La llama de una vela*, escribe Gastón Bachelard: “la llama es entre los objetos del mundo que convocan al sueño, uno de los más grandes productores de imágenes. La llama nos obliga a imaginar. La llama lleva a los más diversos dominios de la meditación, su carga de metáforas e imágenes” (20). Novalis, T. S. Eliot, Octavio Paz, son el trasfondo de la incursión por las imágenes que suscita en el filósofo la contemplación de una llama: la soledad, la muerte, la vida, la verticalidad, las alturas, el más allá, etc. Concordancia o convergencia con la primera obra consagrada a la creación artística, *El psicoanálisis del fuego* (1938), también aquí se aprecia

16 Publicado en *Ideas y Valores*, No. 64-65, agosto de 1984, pp. 117-127.

la variedad de imágenes y ensoñaciones alrededor del fuego: el amor, la vida, la muerte. La primera hipótesis científica sobre la invención del fuego, expresa el autor, es el amor. La frotación es originariamente una experiencia sexualizada. Qué excelente ilustración del valor de la metáfora o “traslación de pensamientos” y del paso de la metáfora a la realidad. Los análisis consagrados al fuego llevan a definirlo como “la materia prima de la ensoñación” y es esa relación del fuego y los otros elementos con la ensoñación la que permite comprender, por una parte, la pretensión siempre presente de sustituir el estudio del sueño por el de la ensoñación (un poético análisis o estudio del hombre a través de los poemas) y, por otra, la formulación de *complejos* ligados al fuego como el de Prometeo y el de Empédocles aplicado al suicidado del Etna. Es solamente después de haber recogido el repertorio de metáforas utilizadas (axiomáticas, espaciales, de la dureza) como recibiría verdaderamente su sentido el concepto de “espíritu poético” o sintaxis de metáforas dentro de una poética que Bachelard distingue de la del sueño nocturno y de lo fantástico. Poética materialista, ensoñación materializante, ensoñación cósmica, son expresiones utilizadas por el filósofo de la imaginación literaria para decirnos y demostrarnos que la poética está estructurada por los cuatro elementos tradicionales y que estos son el punto de partida para el estudio y análisis de las imágenes del fuego, del agua, del aire y la tierra.

Mucho antes de la llegada a la Sorbona en 1940 para asumir la cátedra vacante de Abel Rey sobre historia y filosofía de las ciencias, las preocupaciones intelectuales de Bachelard se orientan en una doble dirección: la reflexión filosófica de las ciencias (especialmente la física y la química) y la filosofía de la creación artística, nutridas por la lectura de C. G. Jung, la psicología, la literatura y la poesía. Es justamente esta doble vertiente la que hace pensar a uno de sus biógrafos que “Bachelard parece haber pertenecido a dos mundos y haber vivido intensamente dos siglos” (Dagognet, *Gaston Bachelard, sa vie, son œuvre* 5). Desde luego, los propósitos de uno y otro mundo son bien específicos. Así la teoría de la ruptura entre conocimiento común y conocimiento científico, las nociones de espíritu científico y nuevo espíritu científico, la historia recurrente, la formación de los conceptos, constituyen el núcleo de las preocupaciones del científico y al mismo tiempo del filósofo por querer

explicar la evolución de las ciencias. En el mundo dos, el correspondiente a las imágenes, nos propone una poética de la ensoñación y nos habla de las Ninfas de Monet de Marc Chagall, de los grabados de Flocon, de la poesía de Paul Éluard, del pintor Simón Segal, del pintor solicitado por los elementos. Las últimas obras además de acentuar la preocupación por la poesía y la ensoñación, el lenguaje y la imagen literaria, las palabras y el genos análisis, dan la impresión de un abandono progresivo del psicoanálisis que se presenta paralelo con el proyecto de elaboración de una fenomenología de lo imaginario.

Una de las vías de acceso a la poética bachelardiana es sin duda el concepto fundamental de *imaginación*, tema que reaparece con una constancia extraordinaria, y que como él lo confiesa retuvo su atención durante cerca de diez años. Contrariamente al destierro de las imágenes (recuérdese el ejemplo de la esponja) y metáforas cuando se analiza la actividad científica, asistimos a un propósito bien diferente, esto es, de devolverle a la imaginación su carácter de “acelerador” de nuestro psiquismo, de principio de “excitación directa del devenir psíquico” Penetrar en la imaginación es al mismo tiempo comprender cómo se nutre de los cuatro elementos o más exactamente cómo el inconsciente está marcado por ellos. El agua en la metapoética de Edgar Poe, el aire en Nietzsche, el fuego en Hoffman, etc., son reveladores también de esa búsqueda permanente de *arquetipos* en los orígenes de las imágenes poéticas. En la representación platónica de la tierra a través de una figura geométrica limitada por seis cuadrados, más allá de una justificación racional, es preciso detectar los elementos propios de una simbología inconsciente en la cual el *cuadrado* estaría representando la maternidad de la tierra. Los arquetipos son “reservas de entusiasmo que nos ayudan a creer en el mundo, a amar el mundo, a crear nuestro mundo” (*La poética de la ensoñación* 190), afirma en uno de los más bellos capítulos dedicados a la infancia, a la relación entre arquetipo e infancia. Son también el símbolo motor en la génesis de los mitos, leyendas y cultos: el arquetipo del Jonás en el vientre de la ballena (símbolo de *continente*) estaría en muy estrecha relación con los mitos del nacimiento.

El carácter dinámico de la “fuerza productora de imágenes” enunciado a la manera de una ley del “devenir” constante corre parejo con

la desobjetivación de los objetos y el reconocimiento en el mundo imaginario de realidades que se manifiestan también en oposiciones: agua maternal/agua violenta, vuelo ligero/vuelo pesado, etc. El agua silenciosa y triste, la ofelización de las aguas tranquilas de Brujas, las aguas violentas y el complejo de Jerjes, las aguas durmientes, las aguas profundas, el matrimonio de la luna con el agua son imágenes en las que fácilmente se reconoce que “es la materia la que gobierna la forma” principio enfatizado en el análisis de las imágenes del agua.

En el desarrollo propiamente dicho del concepto de imaginación se notará con frecuencia la insistencia en la tesis sobre el carácter primitivo de aquella, es decir, que no tiene un pasado, que nada le antecede (aun la relación entre el arquetipo y la imagen no es causal) y no se remite a nada diferente de sí misma: la imaginación no es la secuencia de lo percibido o de lo ya vivido, y así en lugar de imagen el vocablo más apropiado y pertinente a la imaginación sería el de imaginario. Esta situación tiene lugar como una pura consecuencia de la idea de que “la imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación” (*La poética del espacio* 26). Es bien significativo al respecto que en la conclusión de *Lautréamont* (escrito en 1940), luego de apoyarse en un texto de Armand Petitjean sobre la imaginación, establezca una neta separación entre imaginación abierta (el cambio de formas, el proyecto, la metamorfosis) e imaginación cerrada (el pasado, lo real) después de haber afirmado que la imaginación ya no puede ser adecuación a un pasado, sino a un futuro. A la imaginación así concebida la denomina ensoñación creadora o imaginación material para significar precisamente que los elementos son las “hormonas” de dicha facultad. La imaginación material, expresa el autor, “se propone pensar la materia, vivir en la materia, o bien, lo que viene a ser lo mismo, materializar lo imaginario” (*El aire y los sueños* 17).

En *El agua y los sueños*, que lleva por subtítulo “Ensayo sobre la imaginación de la materia”, la imaginación es concebida como la facultad de “formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad” y le corresponde la función de lo irreal. Es en este contexto donde se sientan las bases de una teoría del hombre superior, agresivo, armado de una voluntad inicial capaz de convertir los cuatro elementos en formas de provocación o más exactamente en tipos de cóleras.

En *El aire y los sueños* vuelve nuevamente sobre la idea de que la imaginación es una de esas fuerzas con que cuenta el espíritu humano para no caer en la neurosis y nos conduce a un mundo que está muy lejos de lo real. Un texto del estudio consagrado al aire nos hace captar una vez más las preocupaciones que han inspirado al filósofo en la investigación de la imagen imaginada. La imaginación no es una facultad de formar imágenes, sino “más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción, y, sobre todo, la facultad de librarse de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes” (9). Esto nos lleva a sacar las consecuencias más inmediatas del análisis al cual se presta la obra literaria.

La imagen literaria. El campo privilegiado para el estudio de la imaginación lo constituye principalmente la obra literaria, más que la obra pictórica. Es así como en la conclusión del *Aire y los sueños*, luego de una interesante comparación entre el músico que compone sobre una página en blanco y el creador de poesía, se precisan los rasgos que debe reunir la imagen literaria. Una imagen literaria, señala, “es un *sentido* en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta. *La imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria” (306). Se podrá apreciar entonces a través de la literatura tanto la explosión y la creación de lenguaje como la solidaria relación entre imaginación y lenguaje. El lenguaje literario comporta una doble función. Por una parte, transmite significaciones objetivas (los objetos son concebidos como “centros de poemas”) y, por otra, crea valores metafóricos. Desde esta perspectiva, se entiende que las imágenes siempre estarán superando las significaciones y, por tanto, no son conceptos. Entre las imágenes, los conceptos y los inter-conceptos (los de cada una de las ciencias particulares) no hay nada en común. Para el soñador de palabras, la imagen literaria no siempre expresa netamente lo que quiere decir. La imagen, afirma en uno de los libros consagrados a la tierra, “es siempre una promoción del ser” (*La terre et les rêveries de la volonté* 20). El onirismo al que se refiere es, indudablemente, el onirismo natural, el onirismo de los arquetipos: “las imágenes imaginadas son más bien sublimaciones de los

arquetipos que reproducciones de la realidad”, afirma apoyándose en los trabajos de C. G. Jung. Es precisamente ese retorno a lo onírico, a lo arcaico, lo que hace pensar a Ricoeur en “una puerta de acceso al punto del nacimiento del lenguaje” y en “un intento por escapar a las dificultades inherentes a todo comienzo radical en filosofía. Porque el comienzo no coincide exactamente con lo primero que se encuentra al paso” (*Finitud y culpabilidad* 490).

El examen detallado de las imágenes a partir de los elementos desemboca en la formulación de *complejos*, correspondiente al proyecto de fundar una psicología de la creación literaria o un psicoanálisis cósmico. A manera de ilustración, indicamos a continuación un esquema de complejos que surgen de la relación de las imágenes con los elementos:

Fuego: Complejo de Prometeo	Agua: Complejo de Caronte
Complejo de Empédocles	Complejo de Ofelia
Complejo de Novalis	Complejo de Jerjes
Complejo de Hoffmann	Complejo del cisne
	Complejo de Nausicaa
Tierra: Complejo de Jonás	Aire: Complejo de la altura
Complejo de Atlas	
Complejo de Medusa	
Complejo de Anteo	

En el plano de la creación artística de los complejos o “fenómenos psíquicos”, Bachelard se sirve también de una tipología que deja ver una correspondencia de los cuatro elementos con los temperamentos. Es así como, apoyándose en un texto de Lessius, concluye que “los biliosos están caracterizados por el fuego, los melancólicos por la tierra, los linfáticos, por el agua y los sanguíneos por el aire” (*El agua y los sueños* 12). El descubrimiento de complejos es también el intento por sacar a la luz el vínculo arquetipal de las imágenes literarias con la imaginación de la materia. La distinción *animus-anima*, dualidad presente en Jung para designar la constitución de la psique humana, es asumida y desarrollada en los últimos libros. El *anima* arquetipo de lo femenino y el *animus* arquetipo de lo masculino juegan en el

inconsciente un papel dialéctico y andrógino. *Aire y fuego* son principios activos y masculinos; *agua y tierra* son pasivos y femeninos.

Con sutiles variaciones que se combinan con las confesiones más sinceras en las que prevalecen las ensoñaciones en *anima* (vale la pena recordar aquella de la casa natal, de la casa onírica... en lo hondo de un valle, al borde de un agua fluyente) el examen de las imágenes del agua va revelando un determinismo polivalente. Las aguas claras, las aguas primaverales, las aguas corrientes y las aguas enamoradas. Las aguas profundas, durmientes, muertas, pesadas, compuestas, dulces, violentas. Las imágenes superficiales del agua, es decir, aquellas que se dan en la superficie de las aguas claras sugieren el desplazamiento de un narcisismo individual a un narcisismo cósmico. El rostro de Narciso en el agua, origen de los espejos, evoca no solamente una naturalización de la imagen, sino también una idealización de la belleza inacabada. Pero lo que las aguas le dan no es únicamente su propia imagen, sino también la imagen de las flores, los árboles, el cielo azul, en fin, la imagen de un cosmos que tiende por sí mismo a representarse. Narcisismo, pascalismo y voluntad de contemplación se sintetizan en la expresión “el mundo quiere verse”.

El lugar especial que ocupa Edgar Poe en relación con las imágenes del agua merece una atención especial. La referencia constante a la obra de Marie Bonaparte sobre el escritor norteamericano aparece en ciertos momentos como la fuente de inspiración de estudios tan detallados de la imaginación en contacto con el agua. Que la imaginación de Poe está caracterizada por las “aguas pesadas” coinciden en demostrarlo *El agua y los sueños* y el trabajo “Les aventures de *Gordon Pym*” (que forma parte de *Le droit de rever*). El descubrimiento de un inconsciente marcado por el agua se extiende también a la imaginación literaria de Shakespeare. Ahora bien, justamente Bachelard nos enseña que en el inconsciente andrógino, “aquel que está marcado por el agua, conserva fidelidad a su *anima*. Las imágenes del agua producen en todo soñador las ebriedades de la feminidad” (*La poética de la ensoñación* 100).

Un análisis minucioso de *Hamlet* pone en relación la muerte con el agua, de donde surge precisamente el complejo de Ofelia. Un *complejo*, afirma, es por esencia inconsciente, es un transformador de energía

psíquica, es la síntesis inacabada de deseos y sueños. Al remitir el agua a la doble perspectiva de fuente de vida y de muerte es por el elemento común como se puede establecer el sentido psicológico del *complejo* de Caronte o síntesis del viaje sobre el agua y de la muerte como viaje. En ambos se pueden establecer esos “juegos estructurales de oposición” (en expresión de Clémence Ramnoux), que permiten destacar su valor simbólico. Ambos, señala Bachelard, “simbolizan el pensamiento de nuestro último viaje y de nuestra disolución final. Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas” (*El agua y los sueños* 25). No se trata, por tanto, simplemente de comprender cómo entran en juego las formas en la imaginación material, en este caso, el agua. Que va mucho más allá, lo muestran los símbolos ambivalentes y el interés por relevar los valores inconscientes presentes en ellos, el valor simbólico del viaje (la barca) y el del árbol (la vida) asociados con la maternidad de las aguas¹⁷.

Volvamos a Ofelia, al destino de las imágenes del agua y de la muerte, a la imagen de la muerte en el agua. Los relatos sobre naufragios, las leyendas de la nave de los muertos, de los navíos infernales, de la barca y del barquero como símbolo del más allá, evocan desde una psicología literaria la presencia de un inconsciente hídrico. La ofelización de las aguas en los canales de Brujas es una pauta para la lectura del novelista Rodenbach. Es una imagen fácilmente identificable en el poeta Jules Laforgue, en *Serafita* de Balzac, en Saint-Paul Roux y en el poema de Annie de Edgar Poe. En síntesis, la imagen de Ofelia en estos escritores significa que es “el símbolo de una gran ley de la imaginación”. Bien puede agruparse ahora los símbolos que se unen naturalmente con la imaginación del elemento agua. *Ofelia*: símbolo del suicidio femenino. *Ofelia*: símbolo de la unión de la luna con las aguas. *La barca de Caronte*: símbolo de la desgracia humana.

17 Ciertamente, habría que elaborar un capítulo especial para seguir de cerca con apoyo de los textos la influencia directa en Bachelard del autor de *Simbología del espíritu, psicología y alquimia*. El árbol y el agua como símbolos maternos son tomados directamente de *Transformaciones y símbolos de la libido*, de Jung.

El árbol: símbolo maternal. *El agua*: símbolo de la mujer que llora por sus penas. *El agua clara*: símbolo de la pureza.

La invitación de Bachelard a descubrir símbolos en estrecha relación con la imaginación de los elementos nos lleva al tema de la imaginación simbólica, centro de interés de los estudios de Gilbert Durand y François Pire. En las páginas de *La terre et les rêveries du repos* se multiplican los análisis de las imágenes del reposo: la casa, el vientre, la caverna, el retorno a la madre. El hombre es un “drama de símbolos”, nos ha dicho antes de entrar al capítulo IV, titulado precisamente “La casa natal y la casa onírica”. La casa onírica es un mitologema de la infancia y alrededor de ella se construye una simbólica del sótano, de la buhardilla, de la cocina, los rincones, etc., sobre la cual volverá más tarde en la *Poética del espacio*. La casa natal es el símbolo lejano de la protección, es el símbolo de la intimidad, del retorno a la madre. El contraste sobre el papel de símbolo en el psicoanálisis científico es bien significativo. El símbolo es en *La formación del espíritu científico*, una síntesis activa de pensamientos y experiencias. En la alquimia el mercurio es imaginado como agua por su poder de evaporación, como fuego invisible, como espíritu del aire, etc.; el oro y la plata son pensados a través de sus símbolos (el círculo y la media luna, respectivamente): las operaciones alquímicas son descritas como cópulas. Ahora bien, toda esta simbología es vista como un *obstáculo* epistemológico para el desarrollo de la química, por ejemplo. En esta dirección, los valores simbólicos son objeto de una catarsis intelectual propia de las condiciones que debe reunir el espíritu científico. En la formulación del complejo de Jonás, o fenómeno psicológico de la deglución, se mezclan a la vez las referencias a los cuentos de Milosz y los estudios de Frobenius sobre mitos africanos, las historias de André Bay y el Kalevala de Lonrot. El recorrido por imágenes polivalentes demuestra que son la expresión de una tendencia común y constante del inconsciente, como puede apreciarse en algunas escenas del tragamiento de la pintura del Bosco. El énfasis puesto en la versión alquímica de esta imagen comparte con Jung la convicción de un consciente colectivo estructurado por contenidos arquetipos en el que los símbolos ocupan un lugar natural. El recurso al juego de círculos y cuadrados retoma la figura (reproducida en la portada del libro

Psicología y alquimia) de un cuadrado en el que está inscrito un círculo con dos figuras que representan hombre y mujer. Quien dibuja un círculo, concluye Bachelard, “dándole valores de símbolo sueña más o menos secretamente en un vientre; quien dibuja un cuadrado dándole valores de símbolo, construye un refugio” (*La terre et les rêveries du repos* 148). La manifestación del inconsciente a lo largo de todas estas imágenes está señalando que no se trata simplemente de un retorno a la madre y de una valoración del reposo; es preciso ir más lejos, distinguiendo ensoñaciones más íntimas, un vientre digestivo y un vientre sexual o dualidad de valores en las manifestaciones simbólicas.

Otro elemento de la imaginación material que merece una atención especial es el *aire*. Las imágenes aéreas son las que mejor nos permiten instalarnos en la movilidad y el dinamismo de la imaginación. También aquí los símbolos se constituyen en el centro de la vida imaginativa.

El simbolismo del sueño de vuelo, de las alas, de la caída imaginaria, de los viajes imaginarios, se manifiesta en diversas formas que sin embargo se reducen a la noción general de ligereza, libertad y dinámica de la elevación. La sublimación aérea hace comprender fácilmente el alcance de una psicología ascensional construida en buena parte sobre análisis que remiten directamente al poeta Shelley, a la terapia del sueño despierto de Desoille, las obras de Joseph Conrad, etc.

En las imágenes aéreas la altura es un *símbolo* en el que se unen naturalmente el deseo de crecer y de volar. Deseo de crecer que Rilke comprendió muy bien en los versos que Bachelard nos recuerda en la *Poética del espacio*: “Oh yo que quiero crecer / miro hacia afuera / y el árbol crece en mí”.

El tema del árbol es uno de los más ricos en imágenes tanto por su triple pertenencia (terrestre, subterránea y aérea) como por la relación con ciertos mitos. Al analizar las imágenes del árbol y sobre todo al insistir en la articulación de las imágenes del aire con las de la tierra (son siempre elevación de la tierra hacia...), tales imágenes son para Bachelard el *símbolo* de la verticalidad. Tomando a Nietzsche como tipo fundamental de las imágenes del aire encontramos la afirmación del *complejo* de la altura, síntesis del aire y la libertad, por el lugar primordial que ocupan en su obra las imágenes de las cimas, de los vientos, de las nubes, del aire puro. La imagen de Zaratustra

caminando enérgicamente en la montaña, en lucha contra el viento, adquiere una significación especial: con el pensamiento en el viento, el caminar es un combate. El aforismo “huye allá a lo alto donde sopla un viento rudo y fuerte”, le permite decir a Bachelard: “huye de la lucha contra los hombres para encontrar la *lucha pura*, la lucha contra los elementos”.

Estas expresiones son suficientes para poner en evidencia lo que puede entenderse por imaginación simbólica dentro de una perspectiva que, por una parte, constantemente está señalando que “el hombre es un drama de símbolos” y, por otra, que la actividad de la imaginación es por excelencia invención de vida nueva, de nuevos sentidos a partir de arquetipos oníricos. La meditación sobre la poesía de Michelet está precisamente inspirada en esa bipolaridad, por la cual el símbolo es “un ser de poesía dinámica” y también “una tensión de imágenes condensadas”. La simbólica presente en la imaginación de los elementos (el simbolismo de la llama: los símbolos verticalizantes, los símbolos del agua, del fuego, del árbol) nos aclara una vez más el proyecto de un psicoanálisis natural, psicoanálisis de las cosas, de la nieve, etc., ante el cual Sartre manifestó sus diferencias en las últimas páginas de *El ser y la nada*. Sin embargo, no vacila el filósofo M. Sérres en calificar a Bachelard como el último de los simbolistas y el último de los psicoanalistas que reemplazó el inconsciente-cuerpo por el inconsciente-naturaleza, el arquetipo-héroe por el arquetipo-elemento.

Desde la diferencia radical entre sueño nocturno y ensoñación a través de la conciencia, se le asigna a la ensoñación la posesión de un *cogito* y el carácter femenino, esto es, su pertenencia al *anima*. Para mejor comprender la tesis del *cogito* de la ensoñación, es preciso tener en cuenta el enunciado de *La poética de la ensoñación* “sueño el mundo, por lo tanto, el mundo existe como yo lo sueño” (34). No es por azar que se rompe la referencia a lo real en beneficio de un predominio de lo irreal sobre lo real en la imaginación y que la omnipotencia del sueño proclamada por Bretón encuentra eco en la expresión bachelardiana “el surrealismo, o la imaginación en acto”. La ensoñación creadora encuentra en la palabra el vehículo de creación hasta tal punto que Bachelard llega a comparar la imagen literaria con la experiencia de una creación de lenguaje y es siempre bajo el signo de

una “emergencia del lenguaje” como es concebido el lenguaje poético. La poesía “es uno de los destinos de la palabra” y como sistema signifiante siempre estará excediendo constantemente los significados y abriendo nuevos “espacios de lenguaje”. La palabra *vasto*, ese excedente en el vocabulario baudelaireano, se convierte en el signo del poder creador de las palabras minuciosamente expuesto en *La poética del espacio*.

Uno de los mejores logros de la poética de los elementos lo constituye sin duda el nexo de la imagen y la metáfora. Es a partir de ahí como se capta la importancia de las imágenes de la subida imaginaria en la terapia del sueño despierto. La técnica de Desoille consistía en provocar en el paciente un alivio mediante la sugestión por imágenes inductoras (cimas, árboles, pájaros): “las imágenes utilizadas en este psicoanálisis por la altura debían estar sistemáticamente muy altas para que se supiera con seguridad que el paciente, en plena vida metafórica, abandona los bajos fondos de su ser” (*La llama de una vela* 21). La diferencia entre imagen (relacionada con la imaginación, a la que le debe su ser) y metáfora (expresión efímera que nunca podrá ser objeto de la fenomenología) se presenta también como mutua implicación por cuanto la vida de la imaginación está marcada por el enriquecimiento metafórico.

Cuando se trata de precisar lo que Bachelard entiende por *metáfora*, se asiste más bien a la aplicación y explicación que al concepto mismo.

Es la *metáfora*, por ejemplo, la que en diferentes culturas ayuda a explicar la función de los mitos y es también la que, en el bestiario alquímico, proporciona las bases para una sicología de la agresión como se puede apreciar en el paralelismo sustancia-lobo devorador. Pero hay algo bien claro y es que el lenguaje metafórico expresa fundamentalmente “traslación de pensamientos”, superposiciones de sentido, pero nunca oposición entre un sentido propio y un sentido figurado ni tampoco entre lo verdadero y lo falso ya que toda metáfora es verdadera. Leemos en las metáforas de metáforas que “constituye además un fenómeno de la naturaleza, una proyección de la naturaleza humana sobre la naturaleza universal” (*El agua y los sueños* 275).

La *metáfora* oceánica del filósofo soñador que quiere colaborar a la solución de los ruidos en París ilustra suficientemente el rechazo del esquema de un sentido primitivo, esencial de una palabra en oposición al sentido figurado, secundario:

Cuando el insomnio, mal de los filósofos, aumenta con la nerviosidad debida a los ruidos de la ciudad, cuando en la plaza Maubert, ya tarde en la noche, los automóviles ronan, y el paso de los camiones me induce a maldecir mi destino ciudadano, encuentro paz viviendo las metáforas del océano. Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, se ha dicho muchas veces que París deja oír, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas... Hago una ensoñación abstracto-concreta. Mi diván es una barca perdida sobre las ondas; ese silbido súbito, es el viento entre las velas. . . Y me duermo arrullado por los ruidos de París. (*La poética del espacio* 59)

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La llama de una vela*. Señal que cabalgamos. n.º 75, Año 6, Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 9-10, 21.
- Bachelard, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*. Alianza, 1966.
- Bachelard, Gaston. *La formación del espíritu científico*. Siglo Veintiuno, 1987.
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti, 1978.
- Bachelard, Gaston. *Le droit de rêver*. Presses Universitaires de France, 2013.
- Dagognet, François. *Gaston Bachelard, sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*. Presses Universitaires de France, 1972.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, 1981.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu, 1971.
- Durand, Gilbert. *Psicología y alquimia. Obra completa II*. Trotta, 2015.
- Durand, Gilbert. *Transformaciones y símbolos de la libido*. Paidós, 1962.

Jung, Carl. *Simbología del espíritu*. 1998.

Pire, François. *L'imagination symbolique chez Gaston Bachelard*. José Corti, 1967.

Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Fondo de Cultura Económica, Taurus, 1962.

Albert Camus siete años después¹⁸

*“Hacer sufrir es la única manera de equivocarse”
“En el hombre hay más cosas dignas de admiración que de desprecio”.
(A. CAMUS)*

¿Quién es Albert Camus? Es un existencialista para unos, un filósofo buscador de la dicha, un idealista para otros y quizá un pesimista. Lo cierto es que el argelino es y sigue siendo un escritor esencial en la literatura contemporánea.

Nació el 7 de noviembre de 1913 en Mondovi, departamento de Constantina. Contaba apenas un año cuando murió su padre Lucien Camus en la batalla del Marne (1914); un recuerdo de él nos relata Albert en uno de sus *Ensayos* “en el Marne, el cráneo abierto... Ciego y agonizante durante una semana, él había muerto” (159).

18 Publicado en *Arco: Revista de actualidad para los países bolivarianos*, 9, n.º 76-77, febrero-marzo de 1967, pp. 149-151.

Madame Camus, de origen español, se establece luego en Argel en el barrio Belcourt. Allí creció Albert al rumor del mar, las diversiones, las idas a la playa. Habiendo entrado en la escuela comunal se destacó por sus dotes intelectuales que le hicieron poseedor luego de una beca en el Liceo, en donde mostró sus inclinaciones por el teatro y los deportes. Precisamente un domingo por la tarde estalla el primer drama de su vida: al regresar de un partido de fútbol Camus se resfría, y fue este el comienzo de una fuerte tuberculosis que lo llevó a la reclusión clínica. La trascendencia de esta enfermedad sobre la persona y obra de Camus no se puede negar: complemento de sus primeras reflexiones sobre el sufrimiento, la vida, llegando a la conclusión de que esta carece de sentido, y momento en que “el absurdo se instala en una vida que solo quería cantar”. *Calígula*, impresionante obra de teatro ha sido considerada como el producto de esta crisis. Por esos años, más tarde en su obra *El mito de Sísifo* dirá: “Se trataba anteriormente de si la vida debe tener un sentido para ser vivida. Vemos aquí, por el contrario, que será tanto mejor vivida cuanto menos sentido tenga” (76). Superada esta enfermedad Camus inicia estudios superiores en la Universidad de Argel alternando el estudio con diversos empleos para poder vivir.

En 1934 adhiere Camus al Partido Comunista realizando una notable campaña entre los árabes, pero por divergencias con la conducta del partido, su dimisión fue el año siguiente; por ese entonces, ya estaba terminando su tesis sobre las relaciones entre el helenismo y el cristianismo a través de las obras de Plotino y San Agustín.

En 1935 junto con otros compañeros fundó el grupo teatral, y con esa *troupe* de actores incipientes recorre los barrios y las aldeas de Argelia haciendo representaciones al aire libre de obras como *La Celestina*, el artículo 330. Colabora igualmente en la redacción colectiva de una pieza política: *La rebelión en Asturias*, que trata de la represión por parte de las autoridades a la sublevación de los mineros españoles en 1934.

Entre 1937 y 1938 aparecieron a la luz las obras que abrieron paso a la fama de Camus: *L'envers et l'endroit* (“Al revés y al derecho”) y *Noces* (“Nupcias”), en donde el autor contrasta las palabras juventud, mar, sol, con lo absurdo de la vida debiéndose vivir esta por consiguiente hasta lo máximo.

En 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial. Camus no se contentó con ser solamente un escritor; quiso también ser un combatiente. Por esto se presentó como voluntario en la armada francesa, pero fue rechazado por motivos de salud. Junto con Sartre y F. Mauriac ocupó su puesto como uno de los escritores de la Resistencia. Dirigió clandestinamente el periódico *Combat* durante la resistencia, pero en 1947 renuncia como director de *Combat* por el cambio de orientación política de ese diario.

En 1954 es la violenta guerra argelina en busca de la independencia. La actividad de Camus se reduce a escribir artículos polémicos en *L'Express* sobre el problema argelino. Ya por este tiempo famosas obras del argelino se habían publicado: *El extranjero*, *La peste*, *El mito de Sísifo*, y otras que habían aumentado la fama literaria. El 17 de octubre de 1957 la Academia Real de Estocolmo designó el Premio Nobel de literatura a Albert Camus, “por su importante obra literaria, que ilumina con clarividente seriedad los problemas de la conciencia humana de nuestro tiempo”. En Estocolmo el 10 de diciembre justamente recibió el Premio: ya era una figura de reconocimiento universal.

Tres años después, se eclipsaba para siempre esa brillante personalidad dejando malograda una actividad literaria que en realidad no debía interrumpirse. Su muerte accidental el 4 de enero de 1960 fue considerada como “absurda” por los periódicos que ese día publicaron la noticia.

Albert Camus ha escrito novelas, ensayos, teatro, artículos, prólogos. A través de sus obras la crítica contemporánea lo ha catalogado como existencialista. Es bien sabido que no se concibe el existencialismo sin la previa experiencia de la guerra con todas sus consecuencias, el clima de inseguridad y el estado de sitio en que ha vivido la humanidad. Reflejo de todo esto lo encontramos en las páginas camusianas que revelan una intensa preocupación por el hombre concreto: el dolor, la miseria, el sufrimiento, la injusticia.

Obras como *La peste* que, más que una novela, es ante todo una crónica en la cual se encarna el escandaloso problema del mal en el mundo. Tarrou y Rieux, médico son los héroes de la novela: ambos luchan contra la sinrazón, el absurdo del mundo sumándose a estos el Padre Panelou.

El extranjero, cuyo protagonista Meursault aparece como un “extraño” ante los funerales de su madre, “extraño” ante el amor, “extraño” ante su propia muerte. Ojalá tengamos muy pronto en nuestras salas de cine el *film* que está realizando Luchino Visconti en Argelia con base en esta novela de Camus.

Entre los ensayos filosóficos está *El mito de Sísifo*, donde la palabra “absurdo” se halla constantemente repetida, el absurdo en este ensayo resulta del conflicto del hombre y del mundo, de las exigencias racionales del hombre chocando continuamente contra la irracionalidad del mundo.

El hombre rebelde, obra antimarxista, explica el movimiento por el cual un hombre se dirige contra su condición y contra toda la creación.

Entre las obras de teatro se encuentran *Calígula* y *Los justos*. Calígula disponiendo de su poder absoluto quiere desterrar lo absurdo, lo imposible. En esta obra se mezclan varios temas: amor, desengaño, odio, huida de este mundo: “este mundo, tal como está hecho, es insostenible. Por eso tengo necesidad de la luna o de la dicha, de la inmortalidad, de algo descabellado quizá, pero que no sea de este mundo” (*Calígula* 110).

Los justos, pieza teatral en cinco actos, narra el lanzamiento de dos bombas. El drama de *Los justos* se basa en el asesinato del duque Sergio por las organizaciones revolucionarias rusas. Kaliyev y Dora son los protagonistas. Kaliyev lanza la bomba que ha de terminar con el tirano, siendo a la vez aprehendido y condenado a la horca. Dora y Kaliyev se aman apasionadamente; cuando Dora es informada de que Kaliyev ha muerto exclama: “un ruido terrible. Ha sido suficiente un ruido terrible. ¿Os acordábais de su risa? El reía sin razón a veces. Cuán joven era. Él debe reír ahora, él debe reír, el rostro (rostro) contra la tierra” (149).

Tanto en las obras de teatro, como en las novelas, ensayos, prefacios y artículos, Albert Camus nos ha legado un inmenso socavón literario que no se extingue; a través de sus obras, cuyas ediciones se repiten sin cesar, el argelino ha realizado plenamente aquella tarea encomendada al escritor: enseñar una vez más al hombre a que se conozca a sí mismo. Esa fue su misión, por eso en Suecia citó aquellas

palabras de Emerson: “La obediencia de un hombre a su propio genio es la fe por excelencia”.

Obras citadas

Camus, Albert. *Calígula: pieza en cuatro actos*. Alianza, 2000.

Camus, Albert. *Ensayos*. Aguilar, 1981.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Aguilar, 1981.

Camus, Albert. *El extranjero*. Alianza, 1986.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Losada, 1981.

Camus, Albert. *La peste*. Seix Barral, 1984.

Camus, Albert. *L'envers et l'endroit*. Gallimard, 1986.

Camus, Albert. *Los justos: pieza en cinco actos*. Losada, 1982.

