



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"MITO Y ANALOGÍA, METONIMIA Y RAZÓN EN ROBERTO CALASSO; EL CONCEPTO
DE *LITERATURA ABSOLUTA* COMO CRÍTICA AL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN"

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

SUSTENTA:
OMAR ARRIAGA GARCÉS

Director de tesis:
Dr. Carlos González Di Pierro

Lectores:
Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez
Dr. José Jaime Vieyra García

Morelia, Michoacán, Agosto de 2015

Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de maestría 2013-2015

Resumen

Una vez declarada la muerte de la metafísica, el conocimiento no cuenta ya con una distinción clara entre lo que sea un mundo verdadero o uno mundo aparente, pues dicha diferencia pertenecía al orden caído. Esa es, precisamente, la característica que no permitía a los románticos alemanes vislumbrar que la creación de una nueva mitología era imposible, pero que sí se volvía necesario replantear la literatura, toda vez que en la época del nihilismo y de la desvirtuación de las tradiciones, ella podría cumplir una tarea fundamental para el conocimiento. Para ello, era indispensable la rehabilitación de conceptos como mito y apariencia, la cual efectúa el escritor italiano Roberto Calasso a partir de la analogía, en lo que él denomina literatura absoluta, el tipo de literatura de una época de crisis que pone de manifiesto que Occidente debe mirar a sus tradiciones más antiguas y polémicas -sacrificio y mito- para salir del anquilosamiento en el que actualmente se encuentra.

Palabras clave: literatura absoluta, romanticismo, Roberto Calasso, mito, sacrificio, analogía, apariencia, metonimia

Abstract

After the death of metaphysics is declared, the knowledge has no longer a clear distinction between what is a real world or an apparent world. The reason? That difference belonged to the order that has fallen. This is precisely the main feature that did not allow the German Romantics realize the creation of a new mythology was not possible. However, they considered necessary to rethink the literature because, at the time of nihilism and the contravention of tradition, she could play a key task for knowledge and for the new world, in the process of shaping. To do this, the rehabilitation of concepts as myth and appearance was required, and the Italian writer Roberto Calasso takes that position from the analogy in what he calls absolute literature, the time of crisis' literature that shows that the West should look its oldest and controversial traditions -sacrifice and myth- to exit the stagnation in which it is.

Key words: absolute literature, romanticism, Roberto Calasso, myth, sacrifice, analogy, appearance, metonymy

Índice	Pág.
Introducción	6
Prólogo	7
Objetivo	15
Justificación	16
Hipótesis	19
Metodología y narrativa por capítulos	20
 1. El mito	 21
1.1 El mito y el símbolo	22
1.1.1 Mito y analogía	22
1.1.2 ¿Definición de mito?	23
1.1.3 El poder del símbolo	25
1.1.4 Símbolo y metáfora	27
1.1.5 Símbolo y mito en las ciencias humanas	28
1.2 El mito y la metáfora.....	31
1.2.1 La metáfora de la analogía	31
1.2.2 Reducción de la metáfora	35
1.2.3 La metáfora analógica, entre el símbolo y la razón	37
1.2.4 Perspectivismo de la metáfora analógica	41
1.3. Sacrificio y analogía.....	44
1.3.1 Vínculo entre metáfora y apariencia	44
1.3.2 Realidad y sacrificio	45
1.3.2.1 Sacrificio y orden	48
1.3.2.2 Elaboración de la culpa: la analogía	49
1.3.2.3 Analogía y jerarquización	51
1.3.2.4 Culpa como principio sacrificial	52
1.3.2.5 Olvido del sacrificio	53
1.3.2.6 Inversión de la realidad	54
1.3.3 Apariencia y realidad.....	55
1.4 El mito en Calasso.....	57
1.4.1 El mito es metamorfosis y no acepta definición	57
1.4.2 Entre el modelo de Platón y la transformación del mito	61
1.4.3 El mito es creador en su multiplicidad	65
 2. Conformación analógica	 70
2.1 El “método” Calasso	71
2.1.1 El “mitógrafo” <i>inventador</i>	71
2.1.2 Escritura como autotransformación	73
2.1.3 Hurto y testimonios en Calasso	75
2.1.4 El “método” Calasso	78

2.2 Historia y literatura.....	84
2.2.1 Pensar narrando, la construcción de una memoria artificial	84
2.2.2 La ordalía de la afinidad	86
2.2.3 Analogía como base a una prosa absoluta	88
2.2.4 <i>Literatura absoluta</i> como historia	90
2.2.5 Breves consideraciones de afinidad entre comprensión analógica y razón	92
2.3 La historia analógica y el tiempo.....	97
2.3.1 Otra posibilidad de conformación de la historia	97
2.3.1.1 Tiempo como imagen	98
2.3.1.2 Crítica del tiempo como progreso	99
2.3.2 Actualización del tiempo.....	100
2.3.2.1 ¿Vislumbre de eternidad?	100
2.3.2.2 Jetztzeit	102
2.3.2.3 Explosión del tiempo	103
2.3.3 Sueño y palabra, posibilidad del tiempo y el detalle	104
2.4 El pensamiento “con” las cosas.....	108
2.4.1 Alteridad de las imágenes	108
2.4.2 La analogía une la imagen de la mente con la imagen de lo real	110
2.4.3 Analogía y <i>pathos</i>	112
2.4.4 Posesión como doble mental	117
3. Moderna preeminencia de la metonimia.....	122
3.1 El mito en la modernidad	123
3.1.1 La <i>literatura absoluta</i> también se nutre de la fragmentación	124
3.1.2 Romanticismo como prejuicio	125
3.1.3 Metonimia y concepto	127
3.1.4 Pérdida de la experiencia	130
3.1.5 Romanticismo como Ilustración	131
3.2 Mito y metonimia	133
3.2.1 Analogía, metáfora y metonimia	134
3.2.2 Posibilidad de la metafísica	136
3.2.3 Metaforismo y analogía, concepción y metonimia	138
3.3 Mito y Romantik.....	143
3.3.1 El “inconsciente” romántico	144
3.3.2 Romantik como paradójica forma del progreso	148
3.3.3 Romantik y modernidad	151
3.4 ¿Regreso al pasado?.....	156
3.4.1 La irónica imposibilidad de retorno: el romanticismo	159
3.4.2 Posibilidad de lo clásico-romántico en la modernidad	161
3.4.3 Romanticismo como parodia del mito (una mitología de ideas)	165

3.5 Reproducción y producción; olvido y parodia.....	169
3.5.1 Parodia y olvido del mito.....	172
3.5.2 Muerte de dios y falsas absolutizaciones.....	175
3.5.3 <i>Doxa</i>	177
3.6 Inversión y epifanía.....	180
3.6.1 La literatura y los dioses.....	182
3.6.2 Monólogo y ditirambo.....	184
3.6.3 Literatura como ritual.....	189
3.6.4 Belleza y divina superfluidad.....	190
3.6.5 Corona como heraldo de lo sagrado.....	193
3.6.6 Belleza, gloria y esplendor.....	194
Conclusiones.....	200
Referencias.....	206

Introducción

Prólogo

Acaso el gran misterio del arte pueda encontrarse en lo mítico; acaso lo mítico no sea algo así como una etapa que el hombre ha dejado perdida en lontananza en su acelerada marcha por la Historia, sino más bien es una caudalosa corriente subterránea inherente a su ser y que como tal nunca lo ha abandonado. El arte (...) sería la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra ciencia mítica

“El arte o de la monstruosidad”, Edmundo O’Gorman

Para el escritor y editor Roberto Calasso¹ (Florencia, 1941) de poco más de 200 años a la fecha inicia un proceso inédito para la literatura², consistente en la anexión por parte de ésta de los territorios que una vez pertenecieron a la esfera litúrgica; más en específico, al mito y a su capacidad de dar cuenta de las primeras imágenes, las primeras historias y las primeras configuraciones del mundo, en lo que podría llamarse cosmogonías. Esto por una parte. Aunque más que anexión del mito por parte de la literatura, se trataría de un reingreso de la literatura en el cauce de un mito que, como un río subterráneo, no dejó de fluir nunca. Dicho proceso, que coincide con la parte final del Siglo de las Luces, inicia con el romanticismo alemán.

La literatura se autonomiza de sus vínculos sociales, políticos y religiosos, aunque de una manera paradójica: al margen de la sociedad y de espalda a ella, pero dentro de la sociedad misma, lo que pasado el primer romanticismo se hará cada vez más patente. Ello tiene lugar en el momento en que se anuncia “la muerte de dios”, cuando la sociedad pretende haber tomado el sitio del dios muerto, divinizándose. La literatura, como una práctica parasitaria dentro de este cuerpo social, se vuelve sobre sí misma y sobre sus propios procedimientos, se piensa a sí y critica su forma, sus alcances y capacidad creadora mediante el lenguaje —de imágenes, ya que es éste el principio del mito—, hasta alturas

¹ Cofundador de Adelphi, una de las casas editoriales de Italia de mayor envergadura, ha publicado en total doce libros propios entre ensayos y novelas, de los cuales destacan *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), *Ka* (1997) y *La letteratura e gli dèi* (2001); los dos primeros, compendios novelados sobre mitología griega y mitología hindú, respectivamente, así como un volumen de ocho ensayos donde el autor acuña el concepto de *literatura assoluta*, el cual trata de llevar a la práctica en su obra.

² Dicho proceso daría inicio, según Calasso, con la publicación de la revista *Athenaeum* a cargo de Schlegel y Novalis en 1798, mismo año del último manuscrito de Kant, “La razón pide las secularizaciones”, en Hans Blumenberg, *La legitimación de la Edad Moderna* (Madrid: Pre-textos, 2008), 28.

insospechadas; eso, sin embargo, no podría llevarse a cabo sin los instrumentos propios de la razón, de la que ahora está imbuida la literatura.

A esa literatura que tiene conciencia de sí misma y crea su propia teoría y sus propios discursos con respecto a su destino, que se emancipa de un uso social, político o religioso, dejando de servir a estos poderes, atenta sólo a la forma y a la belleza, que pretende abarcar no sólo cuanto abarca el lenguaje sino inclusive las imágenes previas al lenguaje (ya que aun camuflado éste será en mayor o menor medida su tema principal) y que por ello mismo se proclama heredera y administradora del mito, el cual narra las primeras historias y la configuración del mundo desde el principio de los tiempos, a esa literatura emparentada con el principio de la historia bajo la modalidad del sacrificio —previo al mito—, mas que reúne procedimientos de la razón dialéctica, Calasso la denomina *literatura absoluta*.

El rasgo definitorio de tal literatura es la reaparición de los dioses en la modernidad —o en el culmen de la modernidad—, indica el autor italiano, lo que sucede al par de que la crisis en que ha caído el pensamiento ilustrado se hace insostenible. La literatura frente a dicha crisis y algunas de sus aristas es el tema de nuestra tesis, pero habrá que remontarse a su conformación para tratar de abordarla.

Reaparición del mito como reacción a las luces

Grosso modo, el proyecto de la Ilustración consistiría en el desencantamiento del mundo y en el dominio de este mundo desencantado mediante la razón, lo que ha suscitado una fragmentación y erosión de los mundos tradicionales, por lo que en una sociedad desacralizada y fragmentada donde no habría culto alguno —o autosacralizada, consigo misma como único culto visible—, la reaparición del mito (cuyos personajes principales son los dioses) no podría tener sino atributos singulares, insólitos para el mundo que se habita y distintos con respecto a la antigüedad, puesto que no se trataría ya del mismo contexto.

Los autores del llamado romanticismo alemán, más precisamente los del grupo de Jena, fueron los primeros en referirse a un retorno a la naturaleza al tiempo que a la creación de una nueva mitología, característica determinante para la propuesta de Calasso. Imaginaban esa mitología como un pensamiento estético que diera cuerpo a las ideas abstractas de la razón, y que incluyera tanto poesía y mito como filosofía y ciencia, en el cual estuviera contenida la praxis como educación del ser humano, donde naturaleza y conocimiento racional pudieran conciliarse.

El espíritu presidiría dicha creación y encontraría, a la vez que su espejo, su forma más elevada, encarnándose en las obras. El arte sería la forma sensible y concreta de la Idea,

una creación casi divina, puesto que se trataba de un pensamiento que creía llegar a su perfección y tomar en cuenta todo ámbito humano, como una nueva creación del mundo. Sería por ello un movimiento absoluto, una conciencia absoluta que residía ya no en dios, sino en la mente del artista.

Aunque difícilmente podría haberse realizado el programa romántico tal como estaba concebido —nada menos y nada más que pensar y crear de nuevo el mundo a partir del fondo del que parte la propia Ilustración—, la *literatura absoluta* de Calasso reasume en buena medida sus intenciones, pero con la consciencia de que sólo es posible tratar de identificar aquello que pasa, ocurre y aparece, si bien no de controlar su creación: se piensa como un concepto que nace de la crítica a ese proyecto que desencantaría la naturaleza y emplearía la razón como instrumento de dominio, pero más como un concepto que busca mostrar que incluso el camino de la Romantik no era el más idóneo en su totalidad, por lo que postula a la literatura como una forma legítima de conocimiento. Sin embargo, Calasso no opone mito a *logos*, no reasume la premisa del romanticismo ni da por sentado que el mundo haya caído en una época de progreso ilimitado de la que no hay vuelta atrás, aunque ello no signifique que un retorno al pasado sea posible.

Podría pensarse en un primer momento que la *literatura absoluta* parte entonces del romanticismo, y tal vez así sea de inicio, mas no sería factible partir del romanticismo y elaborar las distinciones entre éste y el planteamiento de Calasso sin una breve revisión previa de lo que de él ha permanecido y de lo que se ha dejado de lado. Sobre todo, de dónde ha partido, pues el romanticismo efectúa un movimiento contradictorio: trata de conciliar poesía y filosofía, mito y ciencia, regresar al seno de la naturaleza; pero, como su apuesta es también crítica, intenta al mismo tiempo evidenciar el yerro que se comete al situar la razón como pensamiento único, aunque se mantiene en el terreno del proyecto ilustrado que critica. Es rebelde con el pasado, pero quiere regresar a él para concluirlo. Se queda, como diríamos, a mitad de camino entre ambas pretensiones y no termina de efectuar ninguna.

Denuncia la razón, pero utiliza los medios de la razón para hacer dicha denuncia; opera desde el campo de la razón y así la reconoce como aquello que está denunciando: pensamiento único, o si no pensamiento único sí, pensamiento hegemónico, medio ineludible por el que hay que pasar para llevar a término incluso la pretensión de denunciarle. Y quizá así fuera, como medio ineludible, puesto que se estaba demasiado cerca de lo que se pretendía denunciar o conciliar.

Gadamer capta este movimiento contradictorio (*Verdad y método*, 9) y afirma que el romanticismo elabora sus críticas desde el territorio que critica, por lo que sólo acaba por

legitimar la Ilustración y exacerbarla. Lacoue-Labarthe y Nancy (*El absoluto literario*, “Obertura”) señalan por su parte que, en efecto, el romanticismo se propone conciliar ambas mitades de la esfera, pero al minar la base de su pretensión (la razón) niega su propio intento de conciliar, el cual a su vez reenvía a la razón a una nueva tentativa por conciliarse con ella, lo que implica minar a su vez dicho intento, ya que se parte de la negación de la razón, y así sucesivamente, en un movimiento en espiral que no termina nunca.

Ese movimiento —ya no sólo de la literatura, pero sí heredado del romanticismo—, apuntan los autores, prolonga hasta nuestros días la muerte del idealismo, en una oscilación sin final que arrastra consigo cuanto toca: literatura, filosofía, historia, y las ciencias humanas en general, toda vez que el proyecto nihilista de la Romantik pretendía borrar las fronteras entre dichas disciplinas y ejercer como proyecto, creación y teoría de éstas. Curiosamente, la *literatura absoluta*, en la que sin duda hay parte de lo que Lacoue-Labarthe y Nancy analizan (por ejemplo, emplear el texto estético como si se tratara de una obra teórica, lo que confunde aun más el ámbito literario y el filosófico), deberá su origen no tanto a ese intento de conciliación de la filosofía y el mito por parte del romanticismo, sino a la crítica que la razón efectúa de sí. Cabría preguntarse entonces si se ha dejado de una vez por todas esa postura romántica, aun y cuando algunos de sus presupuestos ya parecen resultar insostenibles hoy día.

Al analizar la razón instrumental en la *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno llegan a la conclusión de que el dominio y la sujeción de la naturaleza estaban ya mucho antes de que la propia razón se consolidara, por lo que tal crítica acaba en un reenvío a la etapa anterior: la del mito —el cual habremos de analizar a lo largo del texto para fundamentar si es, en efecto, el mito la herramienta de sujeción de la modernidad bajo otro ropaje. La búsqueda, sin embargo, se circunscribe a la *Dialéctica*, puesto que es ésta la obra que marca un parteaguas en cuanto a la crítica a la razón destructiva en su relación con la mitología.

Ilustración como recaída

Es aquí, de la crítica a la Ilustración de Horkheimer y Adorno en relación al mito, y de la crítica radical de Nietzsche a la epistemología moderna, de donde partirá Calasso en *La ruina de Kasch* (*La rovina di Kasch*, Adelphi edizioni, 1983) para configurar más tarde el concepto

de *literatura absoluta* (*La letteratura e gli dèi*, Adelphi edizioni, 2001), del que hace ya mención en las páginas de *La ruina*³.

Los autores de la *Dialéctica* sitúan la tendencia al dominio y la reificación del mundo, su eventual “desencantamiento”, no en el capitalismo y en el modo de producción, sino en el olvido de la naturaleza, en el olvido de la razón de su “unidad originaria” con el mito⁴; un tipo de razón que pretende instaurar una totalidad que termina por ser falsa y lleva de regreso a la barbarie, a la sujeción del hombre a su propia naturaleza interna. De modo semejante al planteamiento de los autores, Calasso asume esta visión de la historia y encuentra ya en el mecanismo conformador de la dialéctica a la metonimia, tropo del pensamiento en que el intercambio sustitutorio está basado, en el cual finca su movimiento la razón destructiva. Aunque hay que puntualizar que ni Horkheimer ni Adorno usan en la *Dialéctica* el vocablo mitología para hacer encomio de la misma: todo lo contrario, recaer en el mito por parte de la Ilustración tiene el sentido de recaer en la barbarie, porque el mito es ya la primera forma de barbarie, puesto que del sacrificio se ha generado.

Cuando la razón ha dejado de ser instrumento de subversión y se vuelve instrumento de control, de dominio por el dominio, recae en mitología, según los autores alemanes; de tal manera, en el sacrificio estaría ya presente el engaño de la sustitución, lo que se apunta en el segundo capítulo del libro, que trata sobre la figura de Ulises en la *Odisea*, cuando a la sustitución de un regalo brindado por el héroe a los dioses corresponde a los dioses dejar ir al héroe sin daño alguno, hasta que paulatinamente tal práctica se instituye como una forma de cuidado de sí que sólo busca la sujeción de la naturaleza, así como la ventaja y el engaño sobre los propios dioses. Así, recaer en mitología no reviste para Horkheimer y Adorno un retorno a la naturaleza, tal y como los románticos del grupo de Jena llegaron a plantear.

En principio, este trabajo buscaba hacer un balance de la razón para ver si aún era posible rehabilitarla —con miras a una reconciliación entre razón y mimesis, razón y naturaleza, como era el propósito de la propia *Dialéctica*—, ya que renunciar a la razón implicaría renunciar a la Ilustración misma como proyecto; no obstante, al irnos acercando al final del análisis nos ha parecido que lo postulado por Calasso abre la posibilidad no sospechada de repensar la historia de Occidente —en relación ya con la historia en general— y buscar en la literatura, a través de ella, mediante ella, las conformaciones de donde poco a

³ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch* (Barcelona, Anagrama: 2001), 88.

⁴ Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno (Madrid, Editorial Trotta: 2009), 31.

poco deberá ir cobrando forma esta época innominable y sin jerarquizaciones claras en que habitamos.

Para hacer la crítica a la Ilustración, Adorno y Horkheimer realizarán su análisis aplicando la cosificación económica estudiada por Weber a la historia de la razón⁵, con lo que casi socavarán el terreno sobre el que se funda su crítica, lo que significaría romper con el marxismo. A un Calasso que ha leído antes de los veinte años todos los libros de Adorno (incluso los que aún no escribía el filósofo, como él mismo dirá a Elena Croce luego de platicar con el joven florentino⁶), los argumentos de la *Dialéctica* deben haberle calado hondamente: su obra dialoga con ese libro en los momentos más lúcidos y más delicados, aquellos que tratan de la imitación y el sacrificio, pero el ensayista italiano sí que socavará el suelo del proyecto desencantador del mundo.

Como Horkheimer⁷, Calasso considera —aunque en menor medida— que si bien la mimesis no es en sí la sustitución racional, omnipresente en el capitalismo y su valor de cambio, las dos tienen en común el mismo origen, siendo el mecanismo de la imitación desplazado en la modernidad por el intercambio, lo que ha sido una de las pérdidas más sensibles para el mundo contemporáneo, sobre la que —de hecho— se fundaría su orden moderno. Con todo, nosotros habremos de establecer algunas distinciones, puesto que no es dable inferir que el desarrollo desde el sacrificio haya desembocado *per se* en la sustitución racional y en metonimia.

Aún pese a compartir el postulado del olvido de la naturaleza (del mito) por la razón, Calasso ahonda en la noción de sacrificio dada en la *Dialéctica*: el engaño sustitutorio no se hallaba solamente en el sacrificio, estaba presente incluso en el lenguaje, concluye Calasso, pues en la palabra se esconde ya el asesinato de la cosa; sacrificio y palabra son sólo dos de las variantes de ese árbol de la sustitución, pero faltará ser más claros a ese respecto para saber si se trata en los dos casos del mismo orden que se propugna para jerarquizar las cosas, ya que la mimesis es algo más que sólo la copia de un modelo a partir de la analogía —como habremos de ver desde Benjamin y su concepto de reproductibilidad en las obras de arte—, y

⁵ Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 25.

⁶ La deuda del pensamiento de Calasso con el pensamiento de Adorno es bien reconocida, incluso desde la juventud del escritor, cuando en casa de Elena Croce —quien se carteaba con el filósofo— ésta lo presenta al ahora también editor, al que cuenta el contenido de las epístolas. Es conocida la anécdota de Adorno, cuando después de platicar con Calasso, refiere a Elena Croce: “È intelligentissimo, il ragazzo. Ha letto tutto quello che ho scritto e anche quello che non ho ancora avuto il tempo di scrivere”, en Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso* (Firenze: Cadmo, 2006), 10; de donde se colige el conocimiento que Calasso tenía de la obra de Adorno.

⁷ Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 13.

al menos tiene dos modalidades, una de las cuales se hace manifiesta a partir de la modernidad.

El sacrificio guarda una relación funcional más estrecha con la imagen de lo que en un primer término podría observarse, pues tanto el sacrificio como la analogía, uno de los principios que el autor italiano encuentra en los mitos, tienen a la correspondencia cosmogónica como su base. Calasso expresará que no es el sacrificio en sí mismo el engaño que lleve al desarrollo del concepto de razón instrumental, pero al olvidar el principio analógico del sacrificio —o de la correspondencia cosmogónica, ligada a lo divino— la Ilustración privilegiará una forma de conocimiento, como si fuera la única. Es ahí donde nos ubicaremos.

De tal manera, para el italiano es el olvido de la naturaleza —sí, y el del mito— una cuestión central, pero no menor es la del olvido del orden del sacrificio, el olvido del principio analógico implícito en él, es decir, el olvido de la correspondencia que una vez surgida la realidad trazó el mapa de lo que más tarde sería el mundo humano, la realidad profana. Dicho olvido, indica Calasso en diversos puntos de su obra, ha llevado a Occidente a tal desarrollo. “Toda reificación es un olvido”⁸, expresan los autores de la *Dialéctica*, en alusión al término con el que Weber⁹ interpreta a Marx.

¿Provocación estética?

Una de las críticas que se ha hecho a la *Dialéctica*, al ser “teoría crítica” social, es la de no realizar una “investigación empírica” sino analizar “documentos literarios, más que estrictamente históricos”¹⁰; esto, aunado a la peculiar concepción de la lectura que tenía Walter Benjamin¹¹, interpretando en sentido teológico los textos marxistas, será retomado por Calasso a la hora de escribir sus propios libros, con lo que cambiará el giro de dicha crítica en una de sus fortalezas.

Por otra parte, seguirá a Adorno en el sentido de que el concepto debe superarse con el concepto, la razón a través de la razón dentro de la historia de la metafísica, lo que Calasso planteará ya desde afuera —situado en la literatura—, yendo lejos en su exposición del sacrificio y la mimesis, al articular la *literatura absoluta*, trayendo al mundo de la literatura hechos y conceptos que interpreta a partir de la propia literatura, en su terreno, a causa de la

⁸ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 275.

⁹ Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 24.

¹⁰ Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 25.

¹¹ Roberto Calasso, *I quarantanove gradini* (Milan: Adelphi, 1991), 126; Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones* (Barcelona Anagrama: 1994), 101.

metamorfosis que ha sufrido el conocimiento tras el romanticismo. Quizá esta aceptación del postulado de la *Dialéctica* —en que se busca deducir la razón desde el sacrificio— sea uno de los más aventurados de Calasso y uno de sus puntos débiles, en una obra llena de planteamientos arriesgados; si bien, podrían justificarse si se acepta la necesidad de repensar el pensamiento mismo una vez que la metafísica ha caído. No son pocas las deudas de Calasso con la *Dialéctica*, ni abandonará el italiano a lo largo de su obra el diálogo con ella, encontrando caminos peculiares.

A más de 60 años de la publicación de esta obra, el balance que de ella hace el actual director de la Escuela de Frankfurt, Axel Honneth, resulta reveladora para darse cuenta de los vínculos con la obra de Calasso, sobre todo *La ruina de Kasch*, y considerar la dirección de la propia *literatura absoluta*. Honneth realiza varias críticas al libro de Horkheimer y Adorno, indicando que éste no va en el sentido de la teoría crítica sino de algo que él llama “crítica estético-provocativa”, en la cual se crea una imagen de la sociedad y se la usa para que tal imagen valga por sí misma. Como lo apunta el nombre, se trata de una especie de texto a mitad de la literatura y de la crítica social, en el que la exageración de la realidad advierte sobre la tendencia que los acontecimientos podrían tomar¹².

Con el argumento de carecer de posición política y de utilizar la paradoja como concepto, esgrimiendo la crítica no para cambiar a la sociedad sino para cambiar a la persona, Honneth manifiesta en su balance que una obra como la *Dialéctica* no puede continuarse y que en los últimos 70 años, que él sepa, sólo hay un libro de crítica estético-provocativa; a saber: *La crítica de la razón cínica*, de Sloterdijk. Sin querer comparar a Calasso con Sloterdijk, por supuesto, el uso de la imagen que vale por sí misma, la crítica de la realidad por medio de un texto literario en una prolongación hiperbólica —la parodia y la exageración son característica de la literatura hoy, indica Calasso—, la escritura para cambiar a la persona y no a la sociedad, la aparente carencia de posicionamiento político y la paradoja como concepto, que en términos racionales parece insuperable, pero en términos literarios, mediante la analogía, forma parte de la literatura misma, todos, en efecto, como Honneth señala, son rasgos que se encuentran en la *Dialéctica*, en los que Calasso ha debido reparar, ya que están presentes en sus libros. Aunque no me atrevería a llamar crítica estético-provocativa a su propuesta.

¹² Mario Basaure, “*Dialéctica de la Ilustración* entre filosofía y literatura. Axel Honneth en entrevista”, *Persona y sociedad*, Vol. XXII, No. 1, (2008 [citado el 19 de mayo de 2014] Universidad Alberto Hurtado), 67-74: disponible en biblioteca.uahurtado.cl/ujah/pys/docs/2008/abril/22_1_pp59_74.pdf

Objetivo

Una vez expuesto brevemente el contexto del que la *literatura absoluta* de Calasso ha partido, y a cuyas cuestiones buscaba responder en una primera etapa la obra del italiano, se tratará entonces de preguntarse si este concepto es una prolongación de la Romantik, al analizar si la *literatura absoluta* pretende una absolutización de la palabra o una estetización de la vida, tal como algunos de los románticos de Jena buscaban; para en un segundo momento establecer hasta qué punto Calasso prolongaría la tradición romántica o, vuelta sobre sí, si efectivamente, tal como Lacoue-Labarthe y Nancy subrayan, no se ha terminado de asimilar el romanticismo.

Igualmente, decir si se ha terminado de asimilar el romanticismo o no, equivale en este punto ya no sólo a responder a la crítica que Adorno y Horkheimer realizan a la Ilustración, toda vez que la tesis central para ellos era que el olvido de la naturaleza había suscitado tal desarrollo de la razón instrumental en Occidente, sino a responder a la tesis de Calasso que, contestando a los autores y prolongando su búsqueda, traslada la cuestión al olvido del sacrificio, al olvido de la analogía, al mito visto desde una óptica diferente, tornando la cuestión asimismo problema del lenguaje —y del simulacro en que se funda el lenguaje— en el que a su vez el *logos* racional se asienta, pero no a la manera en que se pensaría a partir de múltiples disciplinas en la actualidad, como por ejemplo: que el mundo se configure a partir del lenguaje, que sea sólo lenguaje.

Me parece que la *literatura absoluta* se halla estrechamente relacionada en este proceso y que puede jugar un papel cardinal al buscar interpretar una serie de obras que buscan ellas mismas ser su propia teoría —como en el romanticismo, el simbolismo o el arte por el arte—, por lo que responder a esta cuestión que no queda del todo clara aun y cuando han pasado más de 200 años, también es parte de buscar un piso al pensamiento actual y analizar si puede entonces este concepto literario ser algo más que una interpretación para obras para las que no se ha hallado una lectura idónea —si hacemos caso a Lacoue-Labarthe y Nancy—, ser una forma de conocimiento válido para dar cuenta del mundo y la cultura en que habitamos; si este concepto rinde algo para nosotros, si aporta algo al pensamiento en el horizonte de la cultura. Así, quiero probar que la *literatura absoluta* es un acercamiento epistemológico válido, que abarca más de lo que en un primer momento pudiera percibirse y que, por ello mismo, da cuenta de una circunstancia muy especial en la que vivimos: la del fin de la metafísica y el advenimiento del nihilismo, del que —además de formar parte de su horizonte— podría señalar hacia una posible salida.

Justificación

En su artículo “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, Yidy Páez Casadiegos¹³ se remonta a la filosofía presocrática para indagar en la etimología de estos tres términos que por lo común traducimos por “naturaleza”, “destreza” —o “técnica”— y “conocimiento”, respectivamente, en aras de llevar a cabo una reinterpretación de la medicina actual.

Refiere el autor colombiano que en el siglo VI a. C. se comenzó a ver que en el cosmos todas las cosas tenían algo en común de lo que el propio universo participaba, y que su realidad concreta podía estudiarse en relación con ese algo¹⁴: se trataba de la aparición de los fenómenos, de lo cual participaba lo humano, por supuesto. La palabra φύσις fue la que emplearon para referirse a eso que brota o surge desde sí mismo, que está presente por principio en todo cuanto es¹⁵.

Apoyándose en Heidegger, Páez Casadiegos señala que la *phýsis* no fue experimentada por los griegos en los procesos naturales, sino —a la inversa— gracias a ese algo en común que sale desde sí mismo: “Para designar el proceso por el cual el pensamiento del hombre podía manejar las ideas y las categorías que le daban un conocimiento de esa *phýsis* utilizaron la palabra τέχνη (*téchnē*)”¹⁶. *Téchnē* era “producir sapiente”, pero implicaba un conocimiento pleno de lo que trataba de hacerse, no se refería a la mera habilidad manual —aun cuando al elaborar manualmente algo se deba comprender paso a paso aquello que se hace. Así pues, era un conocimiento, una forma de saber hacer las cosas comprendiéndolas, una forma de saber comprender las cosas al grado de que se las sabía hacer, es decir, en cuyo momento de producir se comprende la forma en que estas cosas son hechas; una forma de saber que ya está dado por las cosas mismas en su brotar o surgir. “Por la etimología que da Platón en el *Crátilo*, *téchnē* deriva de la raíz del verbo ἔχω, échō (por deleción de la letra tau), que significa *saber, poseer*, y por la metátesis de χ (*ji*) por ξ (*xi*) sería ἔξιν νοῦ (*éxin-noû*, *saber-con*), que Sócrates define como «posesión de la mente»”¹⁷.

¹³ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, *Eidos* No. 20 (Enero-Junio 2014 [citado el 15 de julio de 2014] Universidad del Norte de Colombia), 38-52: disponible en rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/5906/pdf_106

¹⁴ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 39.

¹⁵ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 41.

¹⁶ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 42.

¹⁷ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 42.

Más adelante, citando el *Gorgias*, el autor señala que la *téchnē* es capaz de “dar explicaciones” e incluso apunta que “funciona como la mayoría de los objetos directos del verbo *epistasthai*, y es sinónima de *epistēmē*”¹⁸, con lo que damos un gran salto en relación a las traducciones canónicas que por lo general se hace de estos términos.

Asimismo, Páez apunta que “*epistasthai*, el cognado de *ístēmi*, lo usa Platón en *República X* con el sentido de *habilidad* y, a la vez, con el de lo que hoy podríamos llamar *comprensión*”¹⁹. Con ello, el autor afirma que el carácter fundante de la *phýsis* sufrió una pérdida de su sentido o un desgaste de su jerarquía, una hipertrofia de lo imaginario, causado por la traducción, lo que repercute en la acepción objetual que se otorga a la naturaleza. Esto es importante en buena medida porque de ahí ha tenido desarrollo la desvalorización de la *téchnē* como algo eminentemente técnico (que no contendría otro tipo de conocimiento) y la valoración unívoca de la *epistēmē* como una vía privilegiada hacia el saber, de corte científico instrumental²⁰. Ello repercute en una reificación de los ámbitos del conocimiento humano, lo cual es también una de las razones que fundamenta la búsqueda de otra razón en la obra de María Zambrano²¹:

Así, pues, el conocimiento que aquí se invoca, por el que se suspira, este conocimiento postula, pide, que la razón se haga poética sin dejar de ser razón, que acoja el “sentir originario” sin coacción, libre casi naturalmente, como una *fýsis* devuelta a su original condición. Así la Aurora se nos aparece como la *fýsis* misma de la razón poética.

Ahora bien, no es la de nosotros una búsqueda de una razón, así sea ésta poética, puesto que ello implica ya otro tipo de planteamiento que, al analizar la obra de Roberto Calasso brevemente, no estamos en condiciones de llevar a cabo. Con todo, la obra de Calasso apunta hacia ese sentir originario al que se refiere Zambrano, si bien la indagación del mundo del autor italiano se da a partir de un procedimiento que se ha considerado parte de la literatura, tal como es la analogía, la metáfora analógica.

En efecto, este análisis se encuentra en el contexto de esa aurora a que alude la escritora malagueña, toda vez que es el mito el que puede brindar un nuevo suelo al pensamiento, entendiendo la *fýsis* no en el sentido tradicional en que se viene entendiendo, con una implicación de objeto a ser desentrañado y administrado. Eso que describe Zambrano mediante los términos aurora, sentir originario o razón poética, puede no ser sino el contexto

¹⁸ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 43.

¹⁹ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 46.

²⁰ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 48.

²¹ Juan Fernando Ortega Muñoz, “Introducción”, en *Breve antología*, por María Zambrano (Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura: 2004), 6.

del mito y su formación de metáforas analógicas, de donde ha debido desplegarse toda otra razón o tipo de conocimiento humano.

De tal modo, suscribo la postura de Yidy Páez respecto a su reinterpretación de *phýsis*, *téchnē* y *epistēmē*, con lo que el acercamiento hermenéutico que realizaré a la *literatura absoluta* por medio de Gadamer y auxiliado por Walter Benjamin, María Zambrano y Friedrich Nietzsche, está dado desde la comprensión de esa *téchnē* como interpretación capaz de comprender y de “dar explicaciones”, sin salir de su propio terreno, teniendo en cuenta esa “posesión de la mente” a la que Sócrates alude en el *Crátilo*, con lo que nuestra tentativa queda más que justificada.

Hipótesis

Volviendo a la pregunta de la asimilación de los mecanismos del romanticismo, que es la pregunta de la razón instrumental que no ha perdido todavía sus efectos y hacia la que el concepto de *literatura absoluta* es una crítica radical de corte atípico —puesto que con la retórica romántica elabora un discurso que no podría denominarse crítica precisamente—, hay que expresar que en caso de que la respuesta sea afirmativa y no se haya asimilado aún el romanticismo, que tiene su suelo en la Ilustración, como expresó Gadamer, habría que analizar por qué ocurre esto, cómo es posible que a estas alturas aquel movimiento artístico y filosófico siga influyendo en nuestro escenario y qué significa para nosotros que así sea; mientras que en caso de que la respuesta sea negativa, habría que señalar desde qué momento se lo ha comenzado a comprender y cuáles son las consecuencias que tiene esto para nuestro contexto, no sólo para la literatura, como creemos.

Respondiendo anticipadamente a la cuestión, parece que el romanticismo como tal ha sido ya asimilado en cuanto cobramos conciencia de su relevancia; la propia pregunta de los autores de *El absoluto literario* es ya una respuesta; sin embargo, en su tentativa de reconciliación de razón y poesía ha enredado las cosas de una manera que ya no resulta desasimilable. Creo que las secuelas que ha dejado el romanticismo no han terminado de hacerse conscientes y son ellas las que enturbian en parte nuestra comprensión del contexto actual, tanto en la literatura como en la filosofía, tal como apuntan Lacoue-Labarthe y Nancy. Nos movemos impelidos por una animación que suscita sacudimientos más destructivos cada vez, pequeñas revoluciones que no por pequeñas resultan menos convulsivas.

Calasso se ha percatado de dicha herencia y su concepto de *literatura absoluta* es el nudo donde se reúnen todas las características de este proceso, al tiempo que rinde homenaje a una concepción del arte y de la vida que ahora somos nosotros capaces de llevar a cabo, no como los románticos habían previsto, aunque sí de modo irónico; no obstante, ese planteamiento también hace posible una reinterpretación del pensamiento hasta entonces desarrollado en Occidente, puesto que apunta hacia sus bases y parte de su crisis.

Metodología y narrativa por capítulos

Para tratar de responder a la cuestión planteada, analizaré —desde la hermenéutica gadameriana— las bases de la obra de Calasso a partir de la *literatura absoluta* en relación con otras obras y otros autores que abordan el mito, ya sea de manera directa o de manera tangencial, los que me ayudarán a comprender lo que hay en los textos del italiano; expondré en tres capítulos el desarrollo de las bases de que parte el concepto del autor florentino, apoyándome para su lectura en seis obras, principalmente: *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*, de Paul Ricoeur; *Dialéctica de la Ilustración*, de Horkheimer y Adorno; *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, de Nietzsche; *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, de Michael Löwy; *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, de Lacoue-Labarthe y Nancy; y *Verdad y método*, de Hans-Georg Gadamer, esta última fundamental junto a la comprensión poética que se halla en *Filosofía y poesía*, *El hombre y lo divino*, *El sueño creador* y una *Breve antología*, de María Zambrano.

En un primer momento aludiré al núcleo de la *literatura absoluta*, conformado por la concepción mítica del mundo, el sacrificio, la analogía, la metáfora y el regreso de los dioses; sin mencionar aún la parodia, que es la modalidad envuelta en el escepticismo y la racionalidad en que este regreso se cumple (aunque no me extenderé sobre las implicaciones de este último rasgo sino hasta la última parte del estudio).

A continuación, en un segundo capítulo, hablaré de la analogía en relación directa a la obra de Calasso y cómo gracias a esta conformación epistemológica —que es en sí misma una visión del mundo— es posible enarbolar un discurso y una comprensión diversa de la racional.

Finalmente, en un tercer capítulo, daré cuenta de la manera en que la literatura afrontó la racionalización durante los dos últimos siglos, lo que ésta repercutió en su conformación, e interpretaré el concepto de *literatura absoluta* de cara a dicho desarrollo, haciendo una propuesta de lectura del contexto actual en las conclusiones, frente al fin de la metafísica.

1. El mito

1.1 El mito y el símbolo

¿Y qué es toda bella mitología sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esta transfiguración de fantasía y amor?

Friedrich Schlegel, “Discurso sobre la mitología”

1.1.1 Mito y mitología

Existen innumerables definiciones de innumerables autores que se han ocupado del mito desde la antigüedad, las que algunos ponen en marcha volviendo a contar las historias míticas a la manera de Homero, o los que hacen el recuento de las mismas en voluminosas genealogías a la manera de Hesíodo, cuyo modelo daría más tarde forma a esos tratados en los que se encontrarían las recapitulaciones de los mitos, las denominadas mitologías, que para Adorno y Horkheimer serían ya doctrinas teleológicas, en tanto que los autores alemanes verían al mito como una escala en el camino hacia el dominio y el control sobre la naturaleza:

Los mitos, en efecto, querían “narrar, nombrar, contar el origen” y, por tanto, “explicar”, es decir, en definitiva, controlar y dominar, tal y como se hace explícito con el paso del mito a las mitologías, de la narración a la doctrina, de la contemplación a la racionalización²².

Acerca del mito ésta es —por supuesto— una postura que se debe poner en cuarentena, si bien hay que aceptar que, al partir del modelo de genealogía de Hesíodo, la mitología tiene —efectivamente— una finalidad teleológica, ya que la enumeración de los elementos y la tentativa por comprenderlos todos, no es un procedimiento ingenuo de ninguna forma, no exento de cierta propensión hacia el dominio, como señalan los escritores de la *Dialéctica*, algo que Calasso anotó en el texto “Monólogo fatal”, de *Los cuarenta y nueve escalones*: “el artificio de la enumeración no es una medida pacífica del intelecto: tiene un poder inmenso, el poder mismo que se ha desplegado en el pensamiento de la ciencia hasta hoy”²³.

Aunque no compartimos que el mito sea *per se* el germen de un instrumento de dominio, en las mitologías se halla presente ya ese anhelo de sistematización que después definirá las conquistas de la razón dialéctica, por lo que en este último punto —aunque no por

²² Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 12-13.

²³ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 29.

el mismo argumento— es aceptable reconocer que la mitología, como tal, puede desembocar en la racionalización, pero no por el mito, sino por el método que desde afuera se aplica a éste —y no porque desde él mismo este posicionamiento esté dado.

Apolodoro y Ovidio siguen sin duda estos dos modelos, que por momentos puede ser difícil distinguir con claridad el uno del otro. Sin embargo, el primero toma el mito a la manera de Hesíodo en su *Biblioteca* y el segundo a la manera de Homero en sus *Metamorfosis*; aunque hay que apuntar que son más numerosos los autores que compendian los mitos a la manera del primero, que los que vuelven a reescribirlos o a narrarlos a la manera del segundo. Se podrían efectuar paralelismos de esta índole entre otros autores de la Edad Media o el Renacimiento. Pico della Mirandola y Poliziano, por hablar de un par de autores, son buen ejemplo. Igualmente, podría decirse que ambos modelos continúan operando en la modernidad, entre quienes realizan recuentos de las narraciones míticas con fines eruditos (como Friedrich Creuzer, Rudolf Otto, Walter Otto, James Frazer, Claude Lévi-Strauss, Heinrich Zimmer, René Guénon, Georges Dumézil, Mircea Eliade, Joseph Campbell o Ángel María Garibay, en México) y quienes vuelven a contar los mitos (el joven Mallarmé, Robert Graves, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Cesare Pavese o Karl Kerényi), que son los menos.

En esta segunda línea de autores se halla Roberto Calasso, con tres libros en los que reinterpreta los mitos de Grecia (*Le nozze di Cadmo e Harmonia*, Adelphi, 1988) y la India (*Ka*, Adelphi, 1996; *L'ardore*, Adelphi, 2011), sin mencionar que casi invariablemente hay referencias al mito en el resto de su obra, siendo *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos* (Sexto Piso, 2004) un caso paradigmático.

1.1.2 ¿Definición del mito?

En lo referente a las definiciones o conceptualizaciones del mito, las hay de todas clases que distinguen entre relatos de la creación, rituales de paso, gestas de héroes y dioses, epifanías, hierofanías, sacrificios, ingesta de plantas, objetos mágicos, tabúes, guerreros apostados en torno a lagos (Virbio), fundaciones, viajes, maldiciones, ciclos de la luna, del sol, del agua, de la tierra, de los genios, de las estaciones del año y de un sinfín de asuntos, que dependen en mayor o menor grado del enfoque de la disciplina que los aborde.

No obstante, casi todas las definiciones concuerdan en que se trata de narraciones simbólicas, fantásticas, que tienen como personajes a seres sobrenaturales y guardan relación con el principio de los tiempos. En el habla común, mito se emplea más para describir hechos falsos, imaginarios o exagerados, y por lo general el término es usado como sinónimo de

mentira. En ese sentido, es sintomática la acepción con que Roland Barthes intitula a su libro de artículos sobre Einstein, la Coca-Cola, el futbol, el habla en la política u otras variedades como *Mitologías*, para significar la hipérbole de la realidad.

Por el contrario, desde la segunda mitad del siglo XX, al mito se le confiere un estatuto racional, un cierto grado de racionalidad como narrativa que busca “dar razones”, explicar los fenómenos que surgen, aparecen, salen. Ello se debe al auge que el estudio del mito ha cobrado desde hace más o menos 200 años, si bien desde el siglo XVII había quien lo tuviese en cuenta. Mas es idóneo establecer aquí que dicha suerte de racionalidad no va en la línea de la razón instrumental.

La literatura, por supuesto, se considera heredera del mito y en una obra como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, en México, son perceptibles elementos narrativos míticos que el relato posee, tales como el viaje del héroe, la búsqueda del padre y su incursión en el inframundo.

Tras el desarrollo en su estudio durante los dos últimos siglos, no sonarán tan extrañas las palabras que un autor como Enrique Dussel dedique al mito, como una narrativa racional:

Los mitos, narrativas simbólicas entonces, no son irracionales ni se refieren sólo a fenómenos singulares. Son enunciados simbólicos, y por ello de “doble sentido”, que exigen para su comprensión todo un proceso hermenéutico, *que descubre las razones*, y en este sentido son racionales, y contienen significados *universales* (por cuanto se refieren a situaciones repetibles en todas las circunstancias) y construida en base a *conceptos* (categorizaciones cerebrales de mapas de mapas cerebrales que incluyen a millones de grupos neuronales, por las que se unifican en su significado múltiples fenómenos empíricos y singulares que enfrenta el ser humano)²⁴.

Desde inicios del XIX se empieza a tomar el mito ya no sólo en su dimensión fantástica y se le analiza más sistemáticamente, a fin de observar si alguna verdad se esconde en sus historias. Winckelmann y Bachofen se convertirán en pioneros en ese sentido, pero no será sino hacia fines de siglo que Frazer publique su monumental obra de varios tomos, *La rama dorada*, que el asunto se vuelva de interés antropológico y, de este modo, ocupe un lugar más visible en la escena.

Para un etnólogo como Boas²⁵, el mito opera detrás de la formación de categorías epistemológicas y actividades humanas sin que muchas veces nos demos cuenta,

²⁴ Enrique Dussel, “Una nueva edad en la historia de la filosofía: el diálogo mundial entre tradiciones filosóficas”, *Educación superior, Cifras y hechos*, Año 7, núms. 43-44 (México: UNAM, Enero-Abril 2009), 46.

²⁵ F. Boas, “Introducción”, en *Handbook of American Indian Languages*, Número 40, 1a parte (Washington, Bureau of American Ethnology: 1911), citado por Pierre Maranda, “Los mitos: teología física y teórica”, en Teun van Dijk, *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios* (Madrid, Visor: 1999), 226.

manifestándose en nuestras creencias, conceptos e inclusive conocimientos científicos, además de ser una de las causas de que exista una variedad tal de opiniones sobre la realidad.

Pero hay que señalar la tentación de afirmar que en el mito (como narrativa de una cierta racionalidad, es decir, que “da razones”) se trate ya con *universales* o conceptos. Esto es factible apuntarlo si, como el filósofo mexicano, también insertamos nosotros el matiz para referirnos a concepto como una “categorización” cerebral de mapas de mapas de neuronas que se activan durante la lectura o escucha de un mito, o bien cuando enfrentándonos a múltiples fenómenos empíricos, el mito previamente percibido se pone en marcha en nuestro cerebro. Pero conviene ser aun más cautos en ese aspecto y no llevar al mito fuera de su propio terreno.

1.1.3 El poder del símbolo

Como enunciados simbólicos, de alcance universal, que no se refieren a hechos singulares y son repetibles en todas las circunstancias, cabe apuntar que los mitos hablan en un lenguaje que difícilmente puede ser traducido a otro lenguaje que no sea el de la narración mítica, o el de los enunciados simbólicos, para decirlo con Dussel.

Es cierto que en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche²⁶ expondrá que los conceptos filosóficos no son sino metáforas gastadas, monedas melladas por el uso, y que en la *Dialéctica* Horkheimer y Adorno²⁷ señalarán que las categorías con las que la filosofía de Occidente “definía” las verdades eternas del conocimiento eran los sitios que ocupaban los personajes míticos y dioses de la antigüedad, símbolos o metáforas de un otro orden.

Sin embargo, la metáfora no es aún el concepto; el símbolo, mucho menos. ¿Por qué traer a colación la metáfora? Paul Ricoeur²⁸, para el que la metáfora es una invención más o menos libre del discurso, al ser una versión racionalizada del símbolo y, por ello, ya localizable en el lenguaje del *logos*, explica que incluso con las metáforas que él llama de tensión (“porque crean su sentido”) no es posible hacer una traducción directa a causa de su originalidad, excepto parafraseándolas por medio de otras metáforas, en un movimiento inagotable (metamorfosis).

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (Madrid, Tecnos: 2010), 28.

²⁷ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 61.

²⁸ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido* (México, Siglo XXI: 2011), 65, 74).

Aun con las metáforas, que entonces provendrían del símbolo, no sería posible la inmediata racionalización, salvo cuando su contenido se hubiese ya asimilado —o conceptualizado—, con lo que puede decirse que entre más cercana esté una metáfora del símbolo menos racionalizable será su contenido, ya que su ambigüedad, ambivalencia, o para decirlo con Dussel, su doble sentido, estará mucho más vivo.

Como apuntábamos en la “Justificación” de este trabajo, la *phýsis* para aludir a aquello que brota o surge desde sí mismo no fue experimentada por los griegos bajo la forma de procesos naturales, sino a la inversa: como la consciencia, la comprensión de que algo común se daba en todos aquellos fenómenos, lo cual compartían el ser humano y el cosmos en el que se habitaba. Es una experiencia poética, expresa Yidy Páez Casadiegos, por lo que resulta válido indicar que se trata de una experiencia anterior a la concienciación de los fenómenos físicos o, al menos, paralela a su conformación, mas algo en lo que la constatación de estos fenómenos está ya comprendido.

“Comprender” eso que brota o surge desde sí mismo no era algo privativo de los procesos naturales, aunque sí más fácil de percibir en los mismos, como demuestra el hecho casi monotemático de que, cuando el mito se aborda, los dioses y otros seres sobrenaturales son considerados meras extrapolaciones de los fenómenos físicos, o sustituciones de estos por eventos climatológicos o episodios de la naturaleza, como puede ser un cambio estacional, reduciendo así la amplitud de su esfera de acción.

Muchos mitógrafos y estudiosos del mito trabajan bajo este presupuesto, intentando encontrar una afinidad esencial de tal personaje mítico o dios con tales o cuales fenómenos de la vida de los árboles en todas sus versiones, por ejemplo. El árbol de la luz, el árbol de la noche, el árbol del universo, el árbol debajo de la tierra, etcétera.

Pero lo que la mayoría de las veces actúa en estos casos, es una sustitución racionalizada y no otra cosa; mientras que si el símbolo es el que opera, gracias a la metáfora, es posible que el dios o personaje mítico abandone la figura de los árboles sin abandonar por ello su propia esfera de acción, y entonces el mito deje de ser de tipo arbóreo mas aún forme parte de las mismas variantes de dicha narración mítica, puesto que incluso el negarse la narración mítica a sí misma pertenece al árbol del mito y sus ramificaciones.

Las denominadas metáforas originales están íntimamente ligadas al símbolo, hallan su asiento en el símbolo²⁹ que, a su vez, está íntimamente ligado a la vida misma, a ese su aparecer, a su modo de presentarse, de surgir, a los mitos, a las primeras historias en las que

²⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 72, 74, 82.

los dioses simbolizan aquellas experiencias primordiales del salir, aparecer, devenir. Dice Ricoeur acerca de los símbolos: “Su ley es la ley de la correspondencia, correspondencia entre la creación *in illo tempore* y el orden actual de las apariencias naturales y actividades humanas. Es ésta la razón por la que, por ejemplo, un templo siempre esté en conformidad con algún modelo celestial”³⁰.

El templo simboliza de tal modo la experiencia del aparecer del mundo, en correspondencia con el cosmos, con el cielo y su movimiento; celebra la aparición del mundo, la casa en que habita el ser humano, como una forma que está en correspondencia con el cosmos, con el cielo del que emergió la creación. El templo es una metáfora de la estructura del cielo, por analogía o correspondencia con aquél; ciertamente, no es el cielo, pero como metáfora tiene algo en común con él y, asimismo, algo diferente. En el mito, el ritmo de la vida en la tierra se corresponde con el ritmo del cielo. Igualmente, la multiplicidad de la vida, del aparecer y el devenir, del surgir con el que sólo más tarde se identificaría a la *phýsis* como naturaleza, está vinculado inextricablemente al símbolo mediante el que el mito habla. Y el símbolo en el mito habla gracias a la metáfora.

1.1.4 Símbolo y metáfora

El símbolo no es conceptualizable como tal; Ricoeur afirma que la metáfora sí lo es y que, de hecho, ésta opera ya en el *logos discursivo*, pero aclara que incluso donde la metáfora se acerca al símbolo el *logos* no puede dar cuenta de su contenido. Ello plantea algunas cuestiones sobre los alcances y el propio funcionamiento de la metáfora.

Antes de tratar de darles respuesta (planteándolas primeramente, claro está), una cita de René Guénon puede arrojar un poco de luz sobre el asunto:

la palabra griega muthos, «mito», viene de la raíz mu, y ésta (que vuelve a encontrarse en el latín mutus, mudo) representa la boca cerrada, y por continuidad el silencio (...) Pero se dirá, si la palabra «mito» tiene tal origen, ¿cómo es que ha podido servir para designar un discurso de cierto género? Es que esta idea de silencio debe relacionarse aquí a cosas que, en razón de su misma naturaleza, son inexpresables, al menos directamente y por medio del lenguaje ordinario; una de las funciones del simbolismo es efectivamente sugerir lo inexpresable, de hacerlo presentir, o mejor asentar³¹.

En esta comprensión del mito, acudiendo a la etimología de la palabra, Guénon propone los términos para que se lleve a cabo la construcción de una metáfora: tenemos como primer término la acepción conocida por todos de que el mito es un discurso de cierto género, en este caso, una narración, pero de inmediato ese término se desdobra por su significado

³⁰ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 75.

³¹ René Guénon, *Apreciaciones sobre la iniciación* (Buenos Aires: CS Ediciones, 1993), 188.

etimológico y simboliza también una boca cerrada (segundo término), puesto que es indecible lo que esa narración quiere expresar (tercer término).

Como afirma el autor francés, se sugiere lo inexpresable, se lo hace presentir, asentir. Ahora bien, Guénon también nos ofrece una variante del segundo término (por continuidad, dice él, aunque se trataba de una relación por contigüidad) y, de este modo, vuelve posible la elaboración de un segundo enunciado: narración (primer término), silencio (segundo término), ¿cuál es el tercer término? Es una imagen mental sugerida por los dos primeros términos, dicha imagen mental, *eídolon*, simulacro, es fundamental en la comprensión del mito, pero habremos de analizarla más adelante mucho más a fondo.

Por lo pronto, hay que observar que el autor nos ofrece mediante el procedimiento por el que opera el mito una teorización sobre el propio mito. Es factible intentar una definición de él, pero tal vez sea una paráfrasis de esa metáfora empleada para dar cuenta del mito lo que a final de cuentas terminemos construyendo. Una metáfora sobre otra metáfora, tal como explicó Ricoeur respecto al símbolo que opera en el mito.

No es precisamente que las cosas tratadas en el mito sean inexpresables, pero sí que aludan al silencio como a su fondo último, como símbolo de lo que aparece, símbolo del origen y de la inaprensibilidad de lo que aparece; como subraya Guénon, es inexpresable por el lenguaje ordinario, toda vez que la abstracción que se manifiesta mediante el mito no es la abstracción del concepto racional. Podemos interpretar sin empacho ese lenguaje ordinario como el lenguaje del *logos*, un lenguaje más eficaz que tiene por meta facilitar el habla cotidiana, esquematizar la “comprensión” y hacerla asequible a la funcionalidad del discurso conceptual. Por ello, algunas tentativas de las ciencias humanas, al tratar de dar cuenta del contenido del símbolo mítico, han terminado por reducirlo.

1.1.5 Símbolo y mito en las ciencias humanas

Se habla del lenguaje del mito sobre todo en tres ámbitos del conocimiento durante la primera mitad del siglo XX: la psicología, el estructuralismo antropológico y la sociología, que reducen de modos distintos el símbolo mítico, descarnándolo, extrayéndolo de su propio terreno, ya bajo la presentación de un esquema de pensamiento —no sólo por el procedimiento de la enumeración al que hacíamos referencia. Así pues, con ayuda de Gilbert Durant y su libro *La imaginación simbólica*³², haré un bosquejo muy breve, reduciendo

³² Gilbert Durant, “Hermenéuticas reductivas” *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2007), 47-67.

también las teorías de estas tres disciplinas, pero tratando de centrarme en lo básico para nuestra exposición.

En psicología, Freud emplea un símbolo descontextualizado mediante el que busca dar cuenta de una pulsión oculta o una propensión inconsciente hacia cierta acción o pensamiento, cierta práctica. Atenea que sale de la cabeza de Zeus es entonces sin más el conocimiento; Edipo y Electra, el instinto amoroso de los hijos hacia sus respectivos padres, el malestar mismo de un deseo que no encuentra satisfacción hasta volverse consciente y ser aceptado por el sujeto, que entonces conducirá ese amor primordial a un nuevo objeto de deseo.

En sociología, Georges Dumézil busca por medio de la propia etimología del símbolo una explicación racional, una explicitación inmediata del significado del símbolo que, postulará, permanecía en estado latente, como una inteligencia no desarrollada conscientemente en el mito, pero que puede hacerlo al demostrar su acepción oculta —es la postura que tiene quien deduce el concepto de la metáfora o de la analogía. En tanto que Lévi-Strauss, en el estructuralismo, a través del empleo de núcleos de acción del relato mítico, denominados mitemas, convierte en un instrumento lógico la narración mítica. Desarrollándose en celdas, los mitemas son expuestos con palmaria nitidez, lo que, no obstante, no puede dar cuenta del propio mito ni de la propia “comprensión” del mundo que éste despliega.

En Freud y Dumézil el símbolo se reduce a un “episodio regional”, a una obscuridad del inconsciente; en tanto que en Lévi Strauss (pero también en Freud) se reduce el símbolo a signo, lo que es entendible cuando, al no poder vislumbrarse claramente el símbolo, se toma uno de los términos de la metáfora que funciona en su base como si fuera el símbolo mismo, con lo que la metáfora del símbolo se desmonta, porque el símbolo va en dos direcciones a un mismo tiempo, que proponen diversos sentidos.

Se la convierte así en otra figura retórica; a saber: la metonimia, que en este caso opera por sustitución y por continuidad, no por contigüidad³³. Aunque a primera vista parecería absorber para sí la extensión que se percibía en el símbolo, en realidad la metonimia trató de imitarlo y, en su tentativa, redujo de forma considerable los alcances de la metáfora que operaba en éste, al tomar uno de los posibles significados de uno de los términos de la misma, ya no como el propio término sino como la relación que se establecía entre los dos

³³ Contigüidad sacrificial, analógica, y continuidad sustitutiva, metonímica, son diferenciadas por Roberto Calasso, en *La ruina de Kasch*, 204.

términos³⁴, lo que también encierra a la figura y le impide seguir construyendo nuevos enunciados simbólicos.

Esto no impide a Lévi-Strauss brindarnos una definición harto ejemplar, que más valdría llamar categorización, con Dussel, o acercamiento al mito:

«Se podría definir al mito como el modo del discurso en que la fórmula *traduttore, traditore* tiende prácticamente a cero...». «El valor del mito persiste como mito a través de las peores traducciones», mientras que el valor filológico (...) de la palabra se evapora en una traducción. ¿Qué significa esto? Que el mito no se reduce *directamente* a un sentido funcional por medio de la contingencia de una lengua, como la palabra incluida en el léxico. Constituye un *lenguaje*, sí, pero un lenguaje *allende* el nivel habitual de la expresión lingüística³⁵.

³⁴ Cabría preguntarse entonces en cuántos de los casos en que la metáfora cercana al símbolo “se conceptualiza” no se está tomando uno de los términos de la misma como la relación total que se establece. Si esta conceptualización fuere factible, podría hablarse del análisis del grado de asimilación del contenido metafórico por parte del discurso racional, lo que no creemos que pueda llevarse a cabo, como veremos en la última parte de esta tesis —y por lo que ya hemos apuntado al referirnos al posicionamiento de Dumézil respecto al símbolo, es decir: que se deduce el concepto de la metáfora o de la analogía, así como Adorno y Horkheimer deducen el concepto desde el sacrificio; en *Dialéctica de la Ilustración*, 102.

³⁵ Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, citado por Gilbert Durant, “Hermenéuticas reductivas”, en *La imaginación simbólica*, 60.

1.2 La metáfora del mito

1.2.1 La metáfora de la analogía

Para no incurrir en interpretaciones reduccionistas del mito, tomándolo por una metáfora, o peor, por uno de sus términos —como la metonimia—, hay que hacer una precisión: aquellos enunciados simbólicos mediante los que el mito opera guardan la estructura, sí de la metáfora, por lo que es claro que algunos autores tiendan a identificar a ésta con el núcleo de la narración mítica, aunque por obra del símbolo los alcances de esta metáfora son distintos de los de aquellos que el *logos* discursivo afirma que posee. Aunque no es tan diferente como parece a primera vista; en realidad, se trata de una radical diferencia.

Ya sabemos que la metáfora es un tropo poético, y que en el lenguaje discursivo, racional, de conceptos, ésta aparece como una invención del lenguaje, más o menos libre, como indica Ricoeur. Cuando se estudia el mito, este planteamiento es traído a su terreno y desde ahí se lo trata; el resultado es la reducción que hemos señalado anteriormente. Sin embargo, lo que priva en el símbolo es esta relación con las primeras cosas, con el aparecer de la vida, de los fenómenos, sean cosmológicos o humanos, si bien, por ser humanos han tenido que ser previamente cosmológicos, puesto que forman parte del mismo inextricable tejido. Entonces, no puede simplemente afirmarse que los símbolos sean metáforas como tal y, en ese sentido, cabe seguir indagando por los atributos de lo que sería la propia metáfora, así como su zona de influencia.

Dicho de otro modo, mediante el procedimiento con que opera la metáfora vemos que se pone en juego el contenido del símbolo, que se encuentra en el centro del mito. ¿Pero se trata sólo de una metáfora? La forma bajo la que esta metáfora procede es analógica, se mimetiza con la correspondencia, que sigue un orden *físico* en el sentido de *phýsis* que se ha apuntado con anterioridad. Mas en la analogía lo que está en juego, a su vez, es la relación del todo con todo. Me explico.

La flor en la tierra participa de lo que se percibe de la estrella en el cielo, es como ella aunque no sea igual; por extensión, en el campo celeste pacen estrellas como flores hay en la campiña; por extensión, cuánto hay de luminoso en las constelaciones se halla también en los racimos de mirto que vemos en el jardín; el jardín es a su vez la imagen terrenal del cielo; el cielo es un jardín en el que hay flores de fuego.

Los términos podrían seguirse multiplicando en relaciones cada vez más grandes, que ocuparan más “espacio”. Cada cosa, cada fenómeno, el mundo mismo, pueden ponerse en relación entre sí en el mito, pero dicha relación no es arbitraria a la manera en que se cree que el lenguaje discursivo es arbitrario, convencional; al contrario, expone un vínculo fundamental mediante el que las primeras cosas fueron vistas, percibidas, sentidas. El lenguaje sigue siendo, en este caso, un arsenal de la experiencia.

La escritura china por ideogramas opera de la misma manera. El ideograma que alude al sol vinculado al ideograma de la luna puede ser empleado como “verbo, sustantivo y adjetivo”³⁶, lo que habla de que no ha perdido su capacidad analógica:

Así se escribe “el sol y la luna de la taza” para decir “el brillo de la taza”. Empleado como verbo, se diría “la taza sol y luna”; en sentido estricto “taza sol-luna”, o en una forma más débil: “la taza es como el sol”, es decir, brilla. “Taza sol-luna” es, claro está, una taza brillante. No hay confusión posible aunque un erudito torpe pase una semana tratando de decidir qué “parte de la oración” deba emplear para traducir un pensamiento tan sencillo y directo.

Por su movilidad, la metáfora que se halla en este terreno difícilmente puede ser conceptualizable. Es el símbolo del sol, nada más y nada menos, el que preside la relación que se engendra en este ejemplo. Ella sugiere una relación primaria, suscita una imagen mental, en este caso, el brillo del sol en los objetos cotidianos; o el brillo como cualidad en general.

Es una metáfora, un enunciado simbólico y una imagen; contiene los elementos de la narrativa, pero también los de la poesía. En el centro del mito hay un símbolo, ese símbolo se pone en movimiento mediante una metáfora; el símbolo es, por supuesto, una analogía en la que se hallan entrecruzados dos términos diversos, por ello necesita de la metáfora para ponerse en acción. Así, la analogía adopta la forma de la metáfora, de un enunciado simbólico, que al mismo tiempo sugiere una imagen mental, una relación vital. El enunciado simbólico contiene ya dos términos, es capaz de generar por la unión de estos un tercero, una imagen, pero, también, de manera simultánea, de generar una narrativa. Ese es todo el secreto de los mitos, de la literatura y de la poesía que surgen de él. Claro que para ser tan fructífero debe poder enlazar cuanto sea susceptible de venir al lenguaje —o incluso, de enlazar imágenes que aún no llegan al lenguaje escrito—, de asimilar, transformar y generar nuevas relaciones que, a su vez, son capaces de transformarse y generar otros nuevos vínculos.

La metáfora, de tal modo, no es simplemente un artificio lingüístico, un invento estatuido por convención, sino que desoculta una relación primordial y lo que es más: las

³⁶Ernest Fenollosa, Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético* (introducción y versión de Salvador Elizondo) (México, UAM: 1980), 35-36).

relaciones que se desocultan tienen lugar en ella, es en ella donde las relaciones pueden aparecer y presentarse —lo que además hacen en tanto que apariencias—, sin soslayar que la metáfora vincula a un nivel en el que puede llegar a llamar a otras metáforas de ese tejido que es el lenguaje. Esta metáfora analógica es vinculante de suyo, ésa parece ser su característica primera.

Como apariencias, simulacros, *eídola* (de ahí el desarrollo de los términos ídolo, imagen), ese lugar corresponde en la narración de los orígenes a los personajes míticos, particularmente a los dioses —si seguimos a Calasso a lo largo de su obra— que, de tal forma, son las metáforas, los símbolos, las analogías que aglutinan en su figura las relaciones metafóricas más extensas y variadas, en una gran cantidad de direcciones. La analogía (“ciencia de las correspondencias” según Octavio Paz³⁷) encuentra, a la manera en que lo hace la metáfora, la semejanza entre dos términos que pueden referirse a cosas, fenómenos o hasta mundos, incluso de orden muy distinto y, al desentrañar esta relación, al ponerla de manifiesto, crea un tercer término el cual contiene a los dos precedentes sin anular sus diferencias, pero transfiriendo las características respectivas entre sí, echando luz a su vez en uno y en otro, entre uno y otro, desde uno hacia el otro, gracias al vínculo establecido por ambos. Crea nuevas relaciones y arroja matices hasta entonces inadvertidos.

Se trata de una relación de afinidad pero también de diferencia en la que se descubren rasgos que permanecían ocultos en ambos términos, los que, vistos a la luz del otro, crean no sólo un nuevo término, sino una nueva manera de percibir las cosas a través de él. Mediante las características ajenas, en el intercambio de sus cualidades, en la diferencia que reside entre ambos, los términos son susceptibles de ser mirados desde otra luz, así como de hallar su identidad³⁸ que, paradójicamente, no se basa en ninguna clase de esencia que permanece inalterada. Por el contrario, es en el cambio, la diferenciación y la transferencia de los propios rasgos de ambos términos, de la unión de dichas características en un otro término, donde se verifica la identidad de cada uno, aquello que pertenece a uno y a otro, lo que los hace semejantes y diferentes a un tiempo.

La estrella no es la flor, pero hay una relación de semejanza que es susceptible de unirlos y, no obstante, aquello que los separaría, al ser términos de distintos planos, de distintos niveles, descubre una nueva red de relaciones; a saber, como habíamos mencionado en el ejemplo anterior, que el cielo es también un jardín o que puede ser visto como un jardín,

³⁷ Octavio Paz, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo* (México, Seix Barral: 1985).

³⁸ Luis Alberto Ayala Blanco, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso* (Tesis de maestría) (México, Facultad de Ciencias Políticas, UNAM: 1995).

que en el estanque del jardín hay un cielo y que la flor es una estrella, o puede ser vista como una estrella y vivenciada como estrella de la tierra. La metáfora analógica es no sólo creadora en el nivel del lenguaje, opera como una *téchnē* al modo en que lo hemos apuntado hacia el final de la introducción de este texto y, como tal, puede ser un método epistemológico capaz de desocultar eso que aparece, puesto que ella misma hace posible su surgimiento, su aparición, su apariencia, su simulacro, su identidad en la metamorfosis de un simulacro a otro. De hecho, ése ha sido siempre su papel en el mito y en la literatura.

Ahora bien, con el tercer término que mantiene los rasgos de los dos primeros sucede también un cambio, ya que se transforma en un término independiente de los anteriores, susceptible de encontrarse con otros términos para conformar uno nuevo, en relaciones metafóricas cada vez más extensas o precisas. Como dijimos, es de esta manera como funciona el lenguaje creador. Alan José³⁹ alcanza a percibirlo, si bien hay un prejuicio reductivo en la exposición que éste efectúa:

El mundo se forma por la interacción de estas fuerzas antagónicas. La figura del pensamiento occidental que más se le parece a este proceso es la dialéctica. En un mismo plano chocan contrarios y forman entidades superiores que los incluyen. La nueva entidad puede chocar con otra en el nuevo plano de conciencia o desagregarse en el todo. Mientras que el camino que sigue el pensamiento occidental es el de síntesis e individuación, el camino dialéctico que propone el pensamiento confucianista es de universalización e integración.

Pero hay que apuntar que el camino que sigue el pensamiento occidental es el de la dialéctica, en tanto que eso que José llama camino dialéctico del pensamiento confucianista, no es otra cosa que el funcionamiento de la metáfora analógica. Esto sirve para reforzar lo que habíamos indicado: síntesis e individuación por parte de la dialéctica, integración y universalización por parte de la metáfora. Es la misma percepción que tiene José Vasconcelos.

El filósofo mexicano habla de la existencia de una síntesis dialéctica y una síntesis superior, a las que corresponde un movimiento centrífugo de los conceptos y un movimiento centrípeto de la poesía, uno que se cierra sobre sí mismo y uno que se abre a nuevas configuraciones⁴⁰. Estos movimientos pueden corresponder, igualmente, al movimiento lineal que se experimenta en la modernidad en contraste con el movimiento cíclico que se experimentaba en las cosmogonías de la antigüedad, lo que veremos más adelante.

³⁹ Alan José, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción* (México, Ediciones Sin Nombre / CONACULTA: 2004), 85.

⁴⁰ José Vasconcelos, "Sobre el pitagorismo", *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos* (Estudio preliminar y edición de Christopher Domínguez Michael) (México, FCE-SEP: 2010).

1.2.2 Reducción de la metáfora

Sin embargo, al igual que Vasconcelos, Alan José no termina de abandonar el ámbito de la dialéctica y lleva la terminología y la concepción del *logos* a su exposición sobre la metáfora; habla de síntesis en referencia al pensamiento de Confucio, el cual tiene su base en la conformación de ideogramas que acabamos de ver, sin darse cuenta que es el metaforismo del lenguaje aquello a lo que se refiere. No obstante, la figura que más se le parece en el pensamiento occidental es para el escritor la dialéctica: trae el concepto al campo de la metáfora o, mejor dicho, lleva la metáfora al *logos* discursivo y, desde ahí, describe la escritura de formación de ideogramas del pensamiento confucianista.

Cuando los conceptos o ideas son llevados al terreno del símbolo mítico, ocurre que ingresan en el mismo movimiento de creación metafórica que acabamos de ver; por el contrario, cuando la metáfora parece ser forzada a ir hacia el concepto, ocurre que se la toma por uno de sus términos o, peor aun, por una acepción de dicho término. Parece que se la fuerza hacia un significado. Pero, ¿cómo es esto posible? Aunque su figura sea similar, la dialéctica tiene al menos tres características que reducen lo que —preliminarmente, a falta de un análisis más detallado— llamaremos ‘metaforicidad del mito’⁴¹. En primer lugar, opera negando, contradiciendo, simplificando los términos, esquematizándolos; en segunda, su negación “contiene una especie de diseño objetivo previo de lo que es verdad⁴²”.

Por último, la dialéctica desvincula los términos ya no sólo entre sí, sino entre ellos mismos, entre la propia palabra, término o imagen, y a lo que ésta alude. Éste es uno de los más graves dilemas del pensamiento racional. Sólo así puede la metáfora volverse concepto para decir con Nietzsche que los conceptos no son sino metáforas gastadas. Ahora bien, nos preguntábamos ¿cómo es esto posible? Por sustitución, tomando la metáfora por la metonimia. La metáfora, la forma en que se pone en operación el símbolo en torno al cual gira la narración mítica, nos señala hacia aquello por lo que ha sido articulada, por lo que se ha articulado.

Es decir, se la desvincula de la imagen, de los dos términos que la han suscitado y se toma una de las muchas acepciones que sugiere la imagen mental como si fuera ella misma; se dice entonces que se ha conceptualizado, que es un concepto, que las metáforas son conceptos, pero simplemente se toma uno de los múltiples sentidos que alberga y, con esta síntesis, se trueca uno de esos sentidos por un significado, que se llega a creer literal, objetivo, propio, verdadero.

⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca, Ediciones Sígueme: 1999), 519,

⁴² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 556.

Este es el centro del asunto: la metáfora hace operar el lenguaje como si éste fuera una lengua de imágenes, el concepto lo hace operar con base en ideas. La imagen es irreducible a las ideas. Ciertamente, la metáfora parece engendrar el concepto, pero no del modo en que usualmente se concibe, ya que este concepto es una versión pálida de la metáfora, no es ella. Más que descarnarla, efectivamente, se la parodia y, al parodiársela, se la reduce.

Gadamer⁴³ lo explica de la siguiente manera al hablar de la “formación natural de los conceptos” —la metaforicidad es inherente al lenguaje—, si bien, es preferible no llamar concepto a lo que pone en juego la metáfora ni significados lingüísticos a sus múltiples sentidos, tal como sí hace el filósofo alemán:

la esfera de los significados lingüísticos empieza a separarse de las cosas que se nos aparecen bajo la formación lingüística. La lógica estoica habla por primera vez de esos significados incorpóreos por medio de los cuales se realiza el hablar sobre las cosas (...) Y es muy significativo que estos significados se coloquen en el mismo nivel que el *topos*, el espacio. Igual que el espacio vacío se convierte en un dato del pensar sólo ahora, cuando se retiran del pensamiento las cosas ordenadas en él, también ahora por primera vez los “significados” se piensan por sí mismos como tales, y se acuña para ellos un concepto, apartando del pensamiento las cosas designadas a través del significado de las palabras.

Esto sugiere dos cosas, una sobre la metáfora y otra sobre los conceptos. En primer lugar, que en el mito hay, en efecto, una forma de pensar que, a través de Gadamer, podemos caracterizar como pensar “con” las cosas, con lo que podemos reconocer que el *topos* del lenguaje no está en una de las partes de los términos de la metáfora (el significado conceptual), sino en las relaciones —los múltiples sentidos— que se establecen entre distintas metáforas, así como en la red que forman, en el tejido que crean.

En segundo término, encontramos aquí el principio del desarrollo del lenguaje por sustitución, del lenguaje metonímico, lineal y convencional, una vez que las cosas se han retirado y los significados son lo único que queda, como parodias de los sentidos de la analogía, estableciendo comercio entre ellos sin necesidad de acudir al referente por el cual se formaron que, curiosamente, es polisémico y se transforma en otros sentidos. Ha tenido lugar el paso de la metáfora analógica al concepto, se ha terminado por reducir la metáfora a un signo, pero ¿en verdad se ha pasado del régimen de la metáfora analógica al del signo, o en realidad el signo ha parodiado a la metáfora y, con ello, se ha asumido que era ella?

De ese modo, podríamos sugerir con Nietzsche que los conceptos no son sólo metáforas gastadas por el uso, sino metáforas pálidas, y con Horkheimer y Adorno, que las categorías epistemológicas de la filosofía occidental se situaron encima de los sitios que

⁴³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 519.

ocupaban los dioses y los personajes míticos de la antigüedad, pero este parece también un resultado reduccionista, por lo que hay que mirar más de cerca el caso.

La *Dialéctica* es clara en lo tocante, argumento que con seguridad Roberto Calasso debió tomar en cuenta para su comprensión del mito en la separación entre la palabra y la cosa por medio del concepto dialéctico⁴⁴. No obstante, no hemos terminado ni con la metáfora ni con el mito. Y es importante continuar con la exposición de algunos de sus aspectos, puesto que sobre esta teoría del mito y la analogía (o metáfora analógica) girará el desarrollo de nuestro análisis del concepto del posicionamiento de Roberto Calasso.

1.2.3 La metáfora analógica, entre el símbolo y la razón

En su libro *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur hace algunas observaciones harto interesantes que complementan la exposición que estamos haciendo de la metáfora, las cuales habremos de llevar al campo de la analogía y el mito.

En primer término, el pensador francés confirma que, en efecto, las metáforas analógicas —cercanas al símbolo, las que ponen en operación el contenido del símbolo— tienen la capacidad de llamar a otras metáforas “al conservar su poder para evocar a toda la red (...) Los símbolos tienen raíces. Los símbolos nos hunden en la sombreada experiencia de lo que es poderoso. Las metáforas son sólo la superficie lingüística de los símbolos”⁴⁵. La vida de estas metáforas es más volátil que la del símbolo que, al aparecer, sólo se transforma a través del tiempo sin morir nunca. Con todo, la ductilidad de la metáfora en relación con el símbolo le permite llamar a otras metáforas y crear redes que pueden conformar, siguiendo a Ricoeur, desde enunciados aislados, poemas, mitos, redes de mitos, redes de metáforas en la poesía de Baudelaire, por ejemplo, hasta abarcar la red de un periodo histórico, de toda una comunidad lingüística, una cultura o “extenderse lo bastante lejos como para incluir grandes esferas culturales tales como la cristiandad”⁴⁶. Quizá más amplias todavía.

En segundo término, esto permite afirmar a Ricoeur junto con Wheelwright⁴⁷ que tales metáforas funcionan como “arquetipos” a la manera de los “paradigmas simbólicos” de Mircea Eliade⁴⁸, para llevarle en un segundo momento a plantear que la metáfora es capaz de operar como modelo epistemológico, a fin de facilitar la descripción y encontrar nuevas relaciones en las cosas por la transferencia del vocabulario de un ámbito al de otro. Esto es

⁴⁴ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 70.

⁴⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 77, 82.

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 78.

⁴⁷ Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality* (Bloomington, Indiana, Indiana Press: 1962).

⁴⁸ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 78.

semejante a lo que planteamos brevemente más arriba, al hablar de la configuración de la metáfora analógica como de una forma particular de *téchnē*, con la salvedad de que Ricoeur la piensa como un modelo epistemológico para las ciencias, lo cual menciona ya Colin Turbayne en *El mito de la metáfora*⁴⁹, libro contemporáneo al del pensador francés.

Ambos estudiosos apuntan que, en tal caso, la metáfora debe tomarse como una ficción, sin por ello suponer que lo que muestra el modelo es parte del objeto mismo. Turbayne, no obstante —además de añadir el campo de la filosofía a su exposición—, indica en los primeros capítulos de su obra que no sabe de un caso en que se haya mantenido hasta el final la conciencia de que al usar la metáfora como modelo se trataba de una ficción, puesto que todos los que la utilizaban con tal propósito terminaron percibiendo que las características adjudicadas a lo que describían empezaba a coincidir, en efecto, con el objeto de su análisis. El norteamericano pone como ejemplos a Platón, Descartes, Berkeley y Newton, los que, siempre de acuerdo a él, tomaron literalmente las metáforas de que se sirvieron para ayudarse en sus discursos, argumentando que, de hecho, la mayor parte de las veces, cuando la metáfora se emplea como ficción epistemológica ocurre que más tarde no se la puede separar del “objeto” analizado⁵⁰.

De esto saltan a la vista tres posibles lecturas: que en la elucidación de Turbayne se tome el modelo de manera literal porque el uso acaba por consagrar la metáfora que lo sostiene; que al ser una metáfora analógica la que se formó por la unión de dos términos el tercero sea, como hemos señalado, independiente y, en verdad, se trate de una creación autónoma, de modo que arrastre consigo al modelo al terreno de la metáfora; y que, tal como manifestó Ricoeur en un primer momento, dichas metáforas que pueden operar como modelos del conocimiento, efectivamente, sean en realidad analogías, que se trate de símbolos puestos en movimiento por este tipo particular de metáfora; arquetipos, como las llama Eliade.

En las tres lecturas que podemos realizar a partir del apunte de Colin Turbayne actúa como fondo esa *téchnē* que mencionábamos, como otra forma de *epistēmē* distinta de aquella de la argumentación lógica⁵¹; a saber: la que Gadamer llama formación natural de los conceptos, que no es otra que la formación de las analogías, el símbolo que se pone en movimiento por obra de la metáfora.

⁴⁹ Colin Murray Turbayne, *El mito de la metáfora* (México, FCE: 1974).

⁵⁰ Gadamer ofrece una pista respecto a Platón, cuando recuerda que “éste cultivaba muy particularmente la búsqueda de lo común (*hómoia*), y que en esto iba mucho más lejos de lo que se entiende por generalización en el sentido de la lógica de las especies, pues su método de investigación era la analogía, esto es, la correspondencia proporcional”, en *Verdad y método*, 516.

⁵¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 518.

Implícitamente, Ricoeur sostiene que una metáfora no es una mera invención del lenguaje, ya que nos dice algo más sobre la realidad⁵². Ahora bien, antes de pasar a lo que el mitógrafo rumano llama arquetipo, centrémonos en la tercera observación que sobre la metáfora hace el pensador francés, en lo tocante a la manera en que la metáfora dice algo más.

A diferencia de Gadamer, que habla de un metaforismo “natural” del lenguaje, si bien, también piensa este metaforismo en conceptos, Ricoeur⁵³ señala que al transferirse el vocabulario de un dominio al de otro, hay una desviación ficcional, y emplea esto para hablar de la redescipción de la realidad que es posible llevar a cabo al tomar la metáfora por la propia realidad, pero con la conciencia de que no es la realidad. Hemos planteado de forma provisoria con Turbayne lo que ocurre en estos casos: que se termina aceptando ese modelo a partir de la metáfora como la propia realidad.

Ricoeur subraya que al hacer esta ‘transferencia’ se apunta “hacia una realidad más real que la apariencia”, y unas líneas más abajo reafirma su aserto llegando a la conclusión de que estas metáforas organizan las cosas de la existencia en redes y niveles jerárquicos. En efecto, la metáfora no es una mera invención del lenguaje. Tales metáforas analógicas las califica Ricoeur como “recurrentes”. Con todo, el francés plantea una diferencia entre el modelo epistemológico que se funda en la metáfora, y la *téchnē* del mito, ya que mientras aquélla debe vigilar a conciencia no caer presa de la propia metáfora, “confundiéndola” con el objeto de su estudio, ésta realiza en un mismo movimiento la ficción y la redescipción de la realidad: “el lenguaje poético no nos dice cómo son las cosas literalmente, sino a que se aparecen”⁵⁴.

Las diferencias no se suprimen en la metáfora analógica, pero son susceptibles de sugerir una imagen, y ésta abarca las diferencias. Es decir, el tercer término de la metáfora analógica que se forma de la unión de los dos primeros, de dominios diversos, también es una metáfora, como habíamos anteriormente señalado, por lo que eso que Ricoeur llama “ficción” desde el *logos* discursivo, en el mito y en la poesía son en realidad el movimiento “natural” de formación de metáforas del lenguaje. Así pues, cabe poner en duda que lo que tanto Turbayne como el pensador francés afirman que es un modelo, no sea sino una metáfora, y que los atributos epistemológicos que le confieren no sean atributos de la razón dialéctica y de su método que se apoya a la sazón en la metáfora, sino que sean en realidad cualidades de

⁵² Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 66.

⁵³ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 80.

⁵⁴ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 81.

la propia metáfora, que ya estaban en ella, que pone en juego mediante su conformación y que la razón cree suyos.

De ahí que cuando el modelo epistemológico se vea arrastrado por la corriente metafórica, perciba que tiene la necesidad de escindir la “cosa” de su “significado”, para convertir de esta manera a la metáfora en una relación metonímica de sustitución, dejando atrás a la metáfora analógica; si bien la imagen no es sólo una cosa y los sentidos que lleva consigo no son un único significado, por lo que una reducción inevitable tiene lugar. Por ello, Turbayne observa preocupado cómo los modelos que trataron de ir hasta el final en su ficcionalización, terminaron por tomar la metáfora por la realidad, por lo que aparecía —la apariencia de aquello a que se apuntaba—, pues desde un inicio se basaba en una relación analógica, en un “arquetipo” en la terminología de Eliade, al tiempo que se pregunta si habrá algo más que las relaciones que las metáforas describen.

Apuntan Horkheimer y Adorno⁵⁵ que las categorías con las que la filosofía de Occidente “definía” las verdades eternas del conocimiento —los modelos en este caso— eran los sitios que ocupaban los personajes míticos y dioses de la antigüedad. El simulacro del dios Siva en la India tiene varios brazos, y en cada uno porta elementos de destrucción y creación, él es todos ellos y no uno solo de sus sentidos. Los modelos más enriquecedores no son sino los que se asientan sobre símbolos, sobre analogías, sobre arquetipos tales como el dios destructor por antonomasia.

Ahora bien, los modelos que son arrastrados por el metaforismo del lenguaje —metáforas recurrentes, para decirlo con Ricoeur, ya que organizan las cosas de la existencia— no son fundamentalmente distintos de las metáforas que operan el contenido del símbolo. Aunque suene a perogrullada, hay que decirlo, porque parecería que aquí hay una paradoja. Ricoeur expresa que esas metáforas recurrentes que organizan en redes y niveles jerárquicos las cosas de la existencia —y que por eso mismo las organizan— apuntan a una realidad más real que la apariencia, en tanto que el lenguaje mítico, el lenguaje poético, de la metáfora, del símbolo, de la analogía, no nos dicen cómo son las cosas literalmente, sino a qué se parecen.

¿Cómo a un mismo tiempo puede la metáfora que posibilita la organización de las cosas de la existencia y que apunta a una realidad más real que la apariencia no decir de las cosas sino a qué se parecen? Dicho de otro modo, ¿cómo puede ser ficción a la vez que redescritión de la realidad la metáfora analógica, aquello que fundamenta la jerarquía de las cosas de la existencia y señala hacia lo más real de la realidad, en tanto que por ficción o

⁵⁵ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 61.

apariencia somos forzados a leer una acepción peyorativa? ¿No será más bien que, como hemos dicho, lo que ocurre es que se despliega en dos órdenes epistemológicos distintos lo que parte de uno solo, es decir, lo que parte desde el orden de la metáfora analógica, del símbolo?

Y si, a su vez, las metáforas se forman en un movimiento “natural” a partir de otras metáforas, de términos que se unen con otros términos, configurando nuevas imágenes que también son enunciados simbólicos, ¿cómo pueden ciertas metáforas ser recurrentes —analógicas— y organizar las cosas de la existencia jerárquicamente, en tanto que otras son meras invenciones del lenguaje, meros artificios que cualquiera puede crear en un determinado momento por convención? ¿No será que también estas metáforas ocupan un lugar en las redes que se crean, así como en esos niveles jerárquicos de las cosas de la existencia, que no mantienen con las otras metáforas una diferencia sino de grado, que ellas también poseen un jerarquía, quizá más lejana de los símbolos primordiales de cuya *phýsis*, sin embargo, deben participar, puesto que se forman de la misma manera y proceden del mismo modo? Porque en tal caso, podríamos regresar por el camino que ya ha indagado la filosofía hasta el cansancio y que tuvo origen en Platón, y negarle al mito y a la creación poética cualquier estatuto ontológico, interpretando desde su posición los otros casos que parecen salir de su alcance. La metáfora es —en ese caso, y lo sabemos bien— interpretada racionalmente como ficción que es mentira y apariencia que es inesencial, en la acepción de que es accidental y no Idea.

1.2.4 Perspectivismo de la metáfora analógica

No sin razón, Colin Turbayne⁵⁶ se cuestiona en ese sentido, ya que visto desde la lógica del discurso racional, mediante la figura sintetizadora de la dialéctica, parecería que con la metáfora se cae en un relativismo radical y que, por el contrario, se niega toda jerarquía:

Si se permite que el término *metáfora* se aplique a todo tropo del lenguaje, a todo resultado de asociación de ideas y razonamiento analógico, a la arquitectura, la música, la pintura, la religión, y a todos los procesos sintéticos del arte, la ciencia y la filosofía, entonces indudablemente la metáfora será derrotada por la metáfora... y, entonces, ¿cómo podrá perdurar su significado?

Las metáforas más amplias, las más vinculantes, las más estrechamente ligadas al símbolo y al mito llaman en torno a sí, reúnen a su alrededor, en distintas direcciones, a otras tantas metáforas que se entrecruzan con ellas y conforman un tejido de relaciones diversas. Aquellas metáforas que presiden la jerarquía de las cosas de la existencia son los denominados por

⁵⁶ Colin Murray Turbayne, *El mito de la metáfora*, 25.

Eliade arquetipos, imágenes cosmológicas y feraces, cargadas de sentidos múltiples, que tratan cómo se organiza el ritmo de la vida. Por ende, constituyen formaciones ejemplares a las que llegan a seguir las demás de una u otra manera: ya sea cruzando su campo de acción, enlazando con ellas y llevando consigo parte de su carga simbólica, desarrollándola a su vez en términos independientes, o bien por imitación, por mimesis. Pero no se crea que los propios arquetipos son estáticos y permanecen invariablemente idénticos a sí mismos, como esencias.

Por el contrario, los términos de la metáfora se agregan y desagregan en constelaciones más o menos estables, gracias al símbolo, como señaló Ricoeur; pero, en un nivel superficial, se desvanecen, anexándose a otros términos o perdiéndose en el tejido. Asimismo, es en este nivel donde se empiezan a crear nuevas redes de metáforas, siempre enlazadas a aquéllas más amplias y vinculantes, como fuerzas en continua tensión que se encuentran. En este contexto, resulta idóneo señalar hacia ese “principio creador de afirmación múltiple” que es la *voluntad de poder* nietzscheana⁵⁷, ya que las metáforas operan de un modo semejante. Las más poderosas son las que reciben menos en las agregaciones y desagregaciones de términos, tendiendo al incremento de su fuerza, mientras que las menos poderosas admiten más cualidades.

El símbolo del sol del ejemplo de los ideogramas chinos brillará en la taza o en un cubierto o en el cabello de una persona, pero difícilmente la taza o el cubierto o el cabello de una persona —así sean tomados en su carácter simbólico— podrán agregar cualidades al sol que éste no tenga ya, al ser de mayor amplitud. De modo semejante, en la cultura hindú, el dios Siva será más fecundador que fecundado si choca con otros símbolos o figuras. De tal manera, cada metáfora, cada analogía, cada relación de identidad en la diferencia, es una forma de ver el mundo, de vivenciarlo, de exponer un modo primordial en que las cosas surgieron, aparecieron, salieron a la luz; una perspectiva distinta desde la que uno podría situarse (si es que fuera dado mirar desde la posición de cada una), a fin de vincular los términos de una nueva manera, hallando en ellos características hasta entonces pasadas por alto, valorando tanto las formaciones más amplias como aquéllas que permiten un posicionamiento singular, difícilmente experienciable desde cualquier otro punto de la red, a la manera en que Ricoeur hace con la metáfora como modelo.

No es pues un relativismo en el que cualquier término puede ahogar al anterior, sin ninguna especie de orden o jerarquía, ya que dicho orden, dicha jerarquía, obedecen a esa

⁵⁷ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro* (Murcia, Universidad de Murcia: 1999), 102.

phýsis mediante la que las cosas se muestran, a una fisiología particular que tiene que ver con su amplitud y poder, con su capacidad de crear nuevas conformaciones y de cuán vasto puede ser su alcance.

Desde otro lado, cabe señalar que las metáforas analógicas cuando se muestran nunca lo hacen solas, generalmente atraen a toda la red con ellas y la red viene al ser llamada. Sin embargo, sucede que no somos capaces de percibir todas las relaciones que están en juego. Por lo general, de ese flujo, de ese *continuum* metafórico, es una configuración la que puede ser percibida; pero una configuración es más incluso que el solo querer ver un significado. Se trataría de una especie de campo semántico en oposición a un signo aislado. Estamos todo el tiempo inmersos en este tipo de relaciones, por lo que abarcarlas es tanto como querer abarcar en ocasiones algo más amplio que la visión que tenemos desde el sitio que estamos ocupando.

Es así como operan las imágenes del mito. Los enunciados simbólicos más fecundos constituyen un caso paradigmático que termina por imponerse en la realidad, más allá de sus significados, pues estos enunciados simbólicos son generadores de múltiples sentidos, no sólo de significados, en distintos niveles. Vemos menos de lo que criticamos o somos capaces de analizar. Con ello, ya podemos responder a la cuestión de Turbayne, así sea una respuesta provisional: las metáforas operan jerárquicamente aunque su formación no pueda ser predicha —pues sus términos son mayores a nuestra propia perspectiva—, y las metáforas participan de un mismo principio generador que las atraviesa y las une a todas en vínculos que muestran mayor o menor evidencia, cuya diversidad radica sólo en el grado en que se manifiestan sus afinidades, por medio de la diferenciación, claro está.

Ahora bien, para reforzar lo hasta aquí expuesto en este apartado, podemos acudir al propio Eliade en la comprensión del mito, que es el que nos ha traído hasta aquí esta exposición⁵⁸:

el mito, cualquiera que sea su naturaleza, es siempre un *precedente* y un ejemplo, no sólo en relación con las acciones (...) del hombre, sino también con relación a su propia condición (...) un precedente para los modos de lo real en general (...) (Los mitos) revelan una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista.

Mas si incluso las metáforas que operan en el mito son susceptibles de agregarse o desagregarse en el tejido, ¿cuál es la cualidad que les permite ser ejemplo al tiempo que precedente de los modos de lo real en general? Para ello tendremos que entrar en otro tema, aunque sin dejar, por supuesto, el terreno en el que hemos ingresado.

⁵⁸ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (México, Era: 1996), 372.

1.3. El sacrificio y la analogía

1.3.1 Vínculo entre metáfora y apariencia

Hemos mencionado la fisiología que las metáforas analógicas ayudan a describir y, a la vez, descubrir, por esa formación de imágenes, la cual se ordena al modo en que se ordenan la aparición de la vida y su ritmo, lo que las hace formaciones ejemplares, tendientes a ser imitadas, algo que ampliaremos en este apartado. A esta cuestión se une otra pregunta: ¿cómo llega a ser precedente una metáfora de otra, cómo ha conseguido configurarse antes que otra metáfora, antes de ser precedente de los modos de lo real en general que —también sabemos con Ricoeur— están organizados por esas redes de metáforas?

Con esta cuestión, continuamos el análisis del problema que se había observado en la aparente contraposición que el autor francés realiza entre la metáfora que funciona como modelo de las ciencias y aquella otra que él denomina metáfora recurrente, las cuales, sostenemos, no son fundamentalmente distintas.

Por un lado, hemos dicho que el pensador francés afirma que, en el modelo, la metáfora ayuda a hallar una nueva perspectiva para ver la realidad y que, desentrañando nuevas relaciones entre los términos, ésta organiza dicha realidad en redes y jerarquías, apuntando a una “realidad más real que la apariencia”. Pero, por otra parte, al hablar sobre la metáfora que para nosotros entra en el mundo del mito, Ricoeur expresa que ésta habla de la apariencia de las cosas, puesto que sugiere a qué se parecen, sin que, no obstante, ello escinda —como en la dialéctica o la lectura conceptual que el autor propone— la redescrición de la realidad y su ficción llevada a cabo por parte de la misma, con lo que el pensador intenta obtener las ventajas de la conformación de la metáfora analógica, manteniéndose en el campo de la razón discursiva.

De hecho, también sobre la metáfora del mito —la metáfora que llama poética— el autor de *Teoría de la interpretación* señala que ésta apunta a una “realidad más real que la apariencia”, con idéntica fórmula, al decir a qué se parecen las cosas. Dos términos aparecen aquí, repetidos: realidad y apariencia. Mas subrayemos que en el mito, como da cuenta su carácter perspectivista, no existe algo así como un modelo —a la manera de las ideas platónicas— del que las apariencias sean copias. Aunque haya unas metáforas más vinculantes que otras, también éstas son susceptibles de desaparecer y, de hecho, cambian de

manera continua, están en constante oscilación, mas medianamente estables por el símbolo mítico que en ellas opera.

Tal como lo aborda Ricoeur, generalmente se mira la metáfora bajo la lógica de la dialéctica —que es una figura reductiva—, oponiendo ‘realidad’ a ‘apariencia’ y dejando del lado de la metáfora a la apariencia —y ésta no es la excepción—, como si por tomar los sentidos de la metáfora por lo que son, una ordenación de relaciones, algo en la realidad perdiera concreción, siendo que es la apariencia —la imagen de esa realidad— lo que posibilita eso que el autor llama una realidad “más real”, la cual es más totalizadora y con más posibilidades de sentido.

Me parece que el propio Nietzsche⁵⁹, a quien en gran medida se debe el cambio en la comprensión que en la actualidad tenemos de la metáfora y del lenguaje, continúa manteniendo una connotación negativa en su postura respecto al rendimiento del metaforismo del lenguaje, toda vez que pese a apreciar las bondades y el poder creativo de lo que llama ficción —lo cual ofrece nuevas perspectivas epistemológicas en la época del nihilismo y la muerte de la metafísica— lo considera algo falso y engañoso, que ordena la realidad pero que no debe atribuirse a ella, desvirtuando así la comprensión que brinda la metáfora. Aquello que falta para que quede más claro que la metáfora no es algo ornamental, relativo y que, a pesar de no ser predecible, resulta de suyo vinculante y ayuda a comprender, revelar y hacer salir los fenómenos desde sí mismos, es tratar de buscar la relación metafórica que liga la realidad a la apariencia y explicarnos por qué la apariencia es capaz de suscitar —valga la redundancia— una realidad más real que la apariencia; paradójicamente, una realidad más real que sí misma —aquí apariencia continúa, por motivos de nuestra exposición, manteniendo el signo de su acepción negativa como engaño o, mejor, como una comprensión ordenadora efectiva mas que no debe atribuirse a la realidad, como una forma superlativa y, a la vez, superflua de ir hacia el conocimiento.

1.3.2 Realidad y sacrificio

Esa relación vital que la metáfora parece mantener con la apariencia —y que fundamenta su forma de conocimiento— se remonta lejos en el tiempo, y traspone la cuestión a otro plano: el de lo sagrado, ese momento en que la realidad se muestra, aparece —de apariencia—, surge. Para explicitar esa fundamentación, se debe ver de qué modo la relación de apariencia y metáfora participan del vínculo más primordial entre la realidad y lo sagrado, que es este

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, 106-107.

último el que concede estatuto a la realidad, que no sino como apariencia se muestra, mediante el mecanismo de la metáfora analógica. En ese sentido, bien podría afirmarse que para la analogía y el mito la condena de la apariencia —que tiene lugar en la razón dialéctica— es inaplicable. Leemos en María Zambrano⁶⁰:

la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos “sagrado” (...) La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga. Lo demás le pertenece.

Este fondo último del que el mito emana, al que se refiere siempre y cuya historia cuenta — una y otra vez de modos semejantes y diversos en las más diferentes culturas— la historia del principio de los tiempos, está ligada a la *phýsis* en el sentido en que venimos hablando de ella, y ésta a la *téchnē* que la ayudó a aparecer: la metáfora analógica, un tipo especial de conocimiento. Con todo, en este punto la realidad toda es lo sagrado; no existen distinciones. Lo sagrado lo abarca todo y no es posible poner la vida en movimiento. Lo sagrado es lo único, pero hay una relación entre él y aquél que se separa finalmente de la matriz de lo sagrado para que más tarde la vida pueda ser.

Es el momento inmóvil en el que no existe la muerte y un dios debe inventarla, el sol no gira y —para que la vida también sea— un dios debe arrojar a la hoguera y tomar el sitio del sol. Es el momento en el que Dionisos es despedazado y, de su cuerpo, brotan el tiempo y el espacio; es el mito primordial, el mito en el que Set mata a Osiris y dispersa los miembros del dios por los confines del mundo, que Isis debe reconfigurar para que el cosmos se articule. Es el dios chino Pangu a cuya muerte se forma el universo. Es, en el mito de la India, el Progenitor o Ka, que nace de un huevo que aparece en el océano primordial y de cuyo cuerpo emerge el resto de los dioses, los que vivirán en el universo como en el cuerpo de un dios que decide asesinar a sí mismo para que la vida sea.

Esta es la primera historia, el mito por antonomasia, la analogía que se pone en movimiento en las antiguas culturas, la metáfora que cuenta cómo el dios fue sacrificado; término en el que, como una tautología, se fundamenta la palabra sagrado: “consagrar, dedicar a un dios, volver sagrado, ser sagrado”⁶¹. El primer sacrificio es un acto que la divinidad se dedica a sí misma, mas con el fin de diferenciarse y romper la totalidad cerrada y compacta de lo sacro. El cuerpo del dios es como el universo, totalizante, absoluto, pues ocupa casi todo el ámbito de lo sagrado, de donde se ha desprendido, pero es también diverso y diferente de sí; de hecho, el acto del sacrificio es el que posibilita que el dios primordial

⁶⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino* (México, FCE: 2001), 32-33.

⁶¹ Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (México, FCE: 2006), 620.

establezca la primera de las diferenciaciones al separar una de sus partes de sí mismo: “El sacrificio es la muerte de sí para ser otro”⁶².

El dios convierte el espacio y el tiempo en lo otro, al separar una parte suya y dejar que ésta sea independiente y viva por sí misma —hasta un cierto punto, ya que todo ha brotado del mismo lugar y existe un vínculo que le ata a él desde siempre. La primera metáfora, la primera analogía —la cual está dedicada al dios, paradójicamente viniendo desde él y yendo hacia él (como en el “Soneto alegórico de sí mismo”, de Mallarmé), puesto que todo lo simboliza—, el primer gesto del dios y la consiguiente ejemplaridad que revestirá para el ser humano, es el sacrificio.

De tal modo, ésta es la primera acción por la que lo sagrado accede a separarse de sí y a permitir que haya un espacio, donde después aparecerá también el tiempo, que paulatinamente se hará habitable. En la articulación de tiempo y espacio puede existir la realidad profana, lo demás es sagrado y, como tal, resulta una realidad superior, real, mas invivible. Así pues, el sacrificio es la repetición del gesto primordial del suicidio por el que el dios configuró el espacio y el tiempo, ese ritual específico es una forma de re-producir el gesto primero del dios, que también es su muerte, un ritual que trata de escenificar la analogía a la que todo está ligado y que, no obstante, también puede desvanecerse. Para reafirmar la creación o para iniciar una creación distinta, es por lo que el sacrificio tiene que volver a celebrarse; siendo el sacrificio la repetición del principio del mundo, en el que lo sagrado dio a luz a lo divino y a partir de la que de lo divino emergió el espacio profano.

El ritmo de la analogía, el ritmo de los fenómenos, cuyo desarrollo se creía ligado al cielo, es el que marca el momento en el que la creación debe volver a fundarse para que el nuevo ciclo pueda emerger y la vida no se estanque. Ese era el sentido ritual que se confería al día y la noche, a las estaciones, al fin del año y el comienzo del nuevo año, sobre el que nuestros propios calendarios están organizados.

A partir del sacrificio puede emerger una nueva realidad, ya que el sacrificio vuelve a diferenciar el espacio entre sagrado y profano, así como a iniciar una nueva cuenta del tiempo y su fluir, siendo el espacio sagrado aquél en el que la violencia ocurre, para dejar el espacio profano intocado, a fin de que la vida cotidiana pueda desarrollarse en un tiempo y un espacio propios.

⁶² Luis Alberto Ayala Blanco, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, 72.

1.3.2.1 Sacrificio y orden

Celebrar esa creación que une analógicamente este mundo y el de lo divino, parece ser el sentido que hay en el suplicio *Leng T'ché* o de los *Cien pedazos* captado por el viajante y fotógrafo francés Louis Carpeux en la plaza de Beijing, el 10 de abril de 1905, que se practica sobre la persona de Fu-Tchu-Li, asesino del príncipe Ao-Han-Ovan, heredero al trono de China⁶³.

Como el nombre del sacrificio lo indica, Fu-Tchu-Li es despedazado vivo mediante cien cortes. Al parecer, quienes concibieron esta forma de sacrificio lo han practicado infinidad de veces hasta perfeccionar la técnica, ya que la víctima no muere sino hasta el centésimo corte. Con toda seguridad, cien es un número en el que los chinos —o mejor dicho, quienes concibieron el sacrificio— piensan que el mundo está articulado, el cual debe ser metáfora —analogía, correspondencia— de la totalidad de la creación. Las partes del supliciado deben entonces simbolizar las cien partes del mundo que aparecieron cuando el primer dios murió, las cien partes a su vez deben ser aquéllas en las que está dividido el mundo, y ése ha de ser su orden.

El sacrificio es una forma de reinyectar energía en la conformación del mundo y, al mismo tiempo, de estar en contacto con la divinidad, con lo que el espacio profano puede estar en calma, libre de cualquier otro tipo de violencia, toda vez que el sacrificio en ese sentido es una acción ejemplar. Ahora bien, el sacrificio repite la situación del principio, cuando había un exceso de poder, de absoluto, que debía destruirse y delinearse para que la vida pudiera ser, comenzar, aparecer. En este caso, no es no sólo la vida humana la que se hace surgir mediante dicho acto, sino la vida en general cuyo comienzo se cuenta en el mito. Zambrano⁶⁴ continúa explicando la aparición de la realidad:

Cuando los dioses aparecen, esta conformación de la realidad se precisa. Más bien, es cuando tiene lugar. La aparición de los dioses, el hecho de que haya dioses, configura la realidad, dibuja una primera especificación que más tarde, cuando la lógica haya sido descubierta, serán los géneros y las especies. La presencia de los dioses pone una cierta claridad en la diversidad de la realidad ya existente desde el mundo sagrado más primitivo y paradójicamente permite que vaya surgiendo el mundo profano.

Es como si lo sagrado, ese todo compacto y cerrado sobre sí mismo, se dividiese y diera a luz a un dios, o como si lo sagrado mismo tomara la forma de ese primer dios y se diera muerte para que los demás dioses aparecieran y, con ellos, el mundo. La analogía que está en la base del sacrificio opera sobre el cuerpo de la víctima como si éste fuera ese todo cerrado de lo

⁶³ Georges Bataille reproduce las fotografías con un breve texto de descripción, en su libro *Las lágrimas de Eros* (Barcelona, Tusquets: 2002).

⁶⁴ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 42.

sagrado, que ha de dividirse para que la realidad se manifieste; el sacrificio de la víctima es una re-producción del sacrificio del dios.

Todas las cosas son reales en un punto al comienzo, todas participan del ámbito de lo sagrado. No obstante, cuando aparecen los dioses lo sagrado se divide y el resplandor que estos emanan y en ellos reside, lo divino, deja una zona descubierta, fuera de la luz, en la que el hombre puede morar y vivir. Esa zona franca es lo profano, contigua al espacio del sacrificio que se construye ritualmente, es decir, que se construye por un acto de repetición del gesto ejemplar, cuya operación es también la de una analogía entre un acto y un gesto que crea un tercer término, que es un mundo habitable, un nuevo contexto, otra realidad. En el sacrificio se opera mediante la analogía.

Quien practica el sacrificio busca reiniciar la creación del mundo, recuperar el contacto con lo divino para que dicho mundo no caiga en la pura indistinción y pueda hallarse un centro, a partir del cual erigir la fundación de la ciudad humana. El sacrificio es una metáfora del asesinato primordial, que se liga con él. Es, asimismo, metáfora, analogía sobre todo de la conciencia que los hombres entregan a los dioses del hecho de no poder vivir sin, a su vez, sacrificar ellos mismos a otros seres vivos para seguir existiendo, siempre alimentándose. Aquí se dibuja lo irreductible de la vida: que para existir debe morir, pero que muere y el ciclo de vidas y muertes vuelve a comenzar, o mejor dicho, que ese ciclo no termina y se repite constantemente, porque si no se detendría el propio mundo.

1.3.2.2 Elaboración de la culpa: la analogía

La analogía es la forma en que una configuración se une a otra y se transforma, tal como la vida se agrega y se desagrega, aumentando o desapareciendo; no obstante, el asesinato primordial, el sacrificio del dios que se repite, cuya estructura a su vez repite esta forma del lenguaje de imágenes —la analogía—, permite ver que esa conciencia de la culpa de tener que matar para vivir, se da, por supuesto, no sin violencia y que hace desaparecer —con la comprensión de que esa desaparición es también una forma de conformar un tercer término, por el que por un instante se accede a lo divino. Es innegable que la propia analogía ejerce una cierta violencia al conformarse, que existe una tensión de fuerzas, por eso explica Roberto Calasso que “el sacrificio no sirve para expiar la culpa”, sino que él mismo “es la culpa”⁶⁵:

Lo que los dioses exigen es la consciencia de la culpa, y ésta sólo se alcanza a través del sacrificio. La ley, por sí sola, puede servir para castigar la culpa, pero no para crear la

⁶⁵ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch* (Barcelona, Anagrama: 2001), 137.

conciencia de ella, que es algo mucho más importante. El sacrificio es la máquina cósmica que eleva la vida culpable a la consciencia⁶⁶.

Que los hombres puedan ganar una cierta independencia dependió de que los dioses aparecieran; y los dioses aparecieron sólo por el sacrificio, dice María Zambrano⁶⁷. Asimismo, en el acto sacrificial se establece una relación por analogía entre el dios y el sacrificado. El exceso de poder del mundo es simbolizado por la víctima pero, al equiparse al dios, al subir a su estadio, absoluto, debe ser destruida, mejor dicho, vuelve al todo del que ha salido por vía de la refracción; el espejo de lo divino se rompe y, al aceptarse su destrucción, se reconcilia con el dios que ha pretendido imitar, al intentar imponer su orden sobre la naturaleza, la cual siente que no le pertenecía desde un comienzo por lo que el precio que debe pagar por tal tentativa, es la culpa, la consciencia de la culpa. Y es la imitación la fuente de esa culpa, y es la imitación el mecanismo por el que se busca resarcir la culpa: “Quella colpa alludeva a un'altra colpa, più radicale, di cui il sacrificio sarebbe stato una conseguenza: la *colpa dell'imitazione*, di quella scelta remota che aveva spinto una specie di esseri predati ad appropriarsi di comportamenti tipici dei loro nemici predatori”⁶⁸.

Por analogía, se imita la desaparición —el asesinato— que tiene lugar en la naturaleza; por analogía, se hace desaparecer una parte de lo que se asesina —o de sí mismo— para ofrecerlo y resarcir el daño. La analogía guarda en sí misma la forma en que se realizó el primer asesinato y despliega en su conformación una tentativa por resarcir la violación de un orden que no era el humano, mas que lo apabullaba. El sacrificio —una analogía— es la elaboración de la culpa que se engendra por imitar el asesinato, por la imitación del actuar de los predadores para invertir el orden de las cosas —lo que causa la culpa. La imitación puede volver a producirse, re-producirse en diversos casos y con diversas apariencias, pero una vez que la imitación es imitada, que se diluyen sus términos y no se restituyen el tomar y el entregar, sino solamente se imita el tomar —o sólo el entregar—, ocurre que no se trata ya de una analogía. La desaparición de uno de los términos implica la desaparición de la consciencia de la culpa. En tanto que el sacrificio es la asunción de la culpa y la comunicación con una instancia superior a la que el sacrificante accede por un momento, cuya poderosa aparición se verá saciada por la parte que se ofrece, si es que el sacrificante no quiere terminar por ofrecerse a sí mismo, como el primer dios hace en el mito primordial.

⁶⁶ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (Barcelona, Anagrama: 2006), 283.

⁶⁷ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 41.

⁶⁸ Roberto Calasso, *L'ardore* (Milano, Adelphi Edizioni: 2010), 74.

1.3.2.3 Analogía y jerarquización

Desde el momento en que lo mortal accede al absoluto, es el exceso mismo, como Aquiles que es en cierto sentido la divinidad encarnada pero sigue siendo mortal; de tal modo la vida se consume como fósforo en sólo un segundo. Así, el sitio en el cual se ha consumido el fósforo, en el que ha tenido lugar el sacrificio, el punto en el que apareció o se manifestó lo divino, es el punto que se elige como centro para la conformación del templo, el altar o la ciudad.

Ello lo aborda Eliade⁶⁹ en *Lo sagrado y lo profano*, al expresar que para que el mundo sea habitable debe ser fundado, y fundarlo equivale a establecer un “punto fijo”, un centro en el que lo sagrado ya se ha manifestado con tal fuerza como la “realidad absoluta”, que todo lo que no es esta realidad absoluta resulta entonces una “no-realidad”, una realidad profana. Como hemos visto, dicha realidad se funda a partir del asesinato del dios y de la repetición simbólica de su muerte, de la celebración del sacrificio mediante la que el hombre se pone en contacto con lo divino, a fin de pedir que se le deje tomar la parte más grande del mundo, dando a los dioses el exceso, la parte que será destruida para que la realidad, a su vez, se deshaga de ese poder suyo que la sobrecarga; parte de la que proviene la culpa y sobre la cual se funda la cultura.

Lo sagrado es el caos y en cualquier instante está dispuesto a expandir su presencia sobre el mundo; tan pronto como el exceso no se destruya, el caos va almacenándose y empieza a cubrirlo todo. Así pues, el mitógrafo rumano señala que es esta realidad, la sagrada, la que funda el mundo jerárquicamente, toda vez que al ser humano no le es dable habitar “en el «caos» de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano”⁷⁰, mucho menos en el caos de la violencia del exceso, en el absoluto sagrado que corta la respiración.

Es por ello que la analogía —presente en el mito que narra las primeras historias— opera como un precedente de lo real en general; así es como el primer gesto del dios es repetido por el hombre. Sobre esta primera metáfora analógica que es el sacrificio —y que equipara al hombre con dios por un instante— van tejiéndose otras metáforas y, más tarde, se tejen las redes de la metáfora que se reactualizarán con cada acrecentamiento o disminución del campo del mito.

Aunque Ricoeur no lo estudie, en el pensamiento mítico este gesto, el gesto fundador, será el símbolo, la analogía que ligue el mundo de lo sagrado al de lo profano, la metáfora del

⁶⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid, Labor: 1992), 26.

⁷⁰ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 26.

comienzo al que todas las redes de metáforas-imágenes-simulacros se vinculen. En los mitos esta imagen, este ritual por antonomasia, es el acto del poder mismo que hace que los dioses aparezcan y delimiten el espacio entre lo sagrado y lo profano. Por aproximación o por alejamiento, las metáforas se organizan jerárquicamente gracias al acto del sacrificio, que también se pone en acción como una metáfora, es decir, por analogía. Las metáforas participan en mayor o menor grado de la realidad que el sacrificio delimita.

1.3.2.4 Culpa como principio sacrificial

El hecho al que apunta la analogía es la acción en y sobre el mundo, pero esa acción no está completa sin la consciencia de la culpa, y su omisión sólo puede tener como consecuencia la pérdida del orden y una eventual destrucción. Los mitos cuentan que al principio de los tiempos la palabra no estaba escindida del acto, la mente era el acto, si bien esa palabra no era humana, pues tal texto era el sacrificio. El mito trata de resarcir el daño creando la consciencia de la culpa.

La palabra fundadora será analogía de esa palabra divina, y se le supondrá igualmente una acción configuradora, capaz de desvelar la realidad, aunque no de manera literal; por ello, la analogía, cuyo paradigma es el sacrificio y que crea el sacrificio —siendo a su vez manifestado por él—, une un espacio que no es humano con lo humano y, mediante la imagen que se forma, es capaz de apuntar a lo real, lo real como manifestación primera, como re-producción de lo sagrado.

La escritura, a su vez, se realizará en el momento en el que la palabra ya se ha separado de la cosa, en el que sólo se imita —groseramente, sin consciencia— la forma externa de la imitación, cuando se ha olvidado cuál era la importancia de imitarla, con lo que se abre el abanico del proceso dialéctico; mas este signo escindido desde la analogía no es por supuesto la analogía. La analogía es la metáfora del asesinato, el sacrificio es la reconstrucción de la analogía mediante la cual el sentido de la parte asesinada se delimita para hacer aparecer a los dioses.

Lo que se ofrenda es la culpa, la conciencia de que hay un tomar y un entregar, de que sólo se vive por asesinar y por ser asesinado, con lo que la vida resulta posible sólo en tanto se tiene consciencia y se acepta de manera voluntaria que uno es quien ofrenda y uno es lo ofrendado: “Acto sacrificial: cualquier acto donde el actor se contempla a sí mismo

mientras actúa. La víctima y la oferta son quienes actúan. El sacrificante es el ojo que lo contempla. Por ese motivo, cualquier acto puede ser un sacrificio”⁷¹.

1.3.2.5 Olvido del sacrificio

La primera evidencia de aquello que se muestra mediante el sacrificio será el propio cuerpo del dios, que se divide para que la realidad exista; a continuación, los hombres imitarán su gesto y la imagen de ese gesto quedará articulada. Pero el dios no muere, porque no es mortal. El sacrificado sí que muere. No muere tampoco la realidad en su conjunto, aunque la vida en particular tenga que morir una y otra vez, como el sacrificado. El sacrificio pone así de manifiesto la continuidad de la vida. Algo nuevo se crea pero algo debe morir.

Las analogías aparecen y desaparecen, y crean nuevas relaciones, mas también se desagregan de la red de analogías. La analogía, que trataba de ser una elaboración del lenguaje sagrado mediante el que se había configurado lo real, es una metáfora de la estructura de lo sagrado que no logra nunca del todo su cometido, puesto que en el sacrificio del comienzo el dios no muere, pero el sacrificado sí que lo hace. Con todo, sería imposible imitar a la perfección la estructura de lo sagrado, porque entonces la vida tendría que ser absoluta:

Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales» (...) incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella⁷².

El lenguaje de la analogía busca dar cuenta de manera directa de aquello que aparece y que es común a todo cuanto existe (*phýsis*); no es una realidad natural en sí, pero participa del mismo principio que se sustenta en lo sagrado que, a su vez, sustenta lo real. En ese entendido, podemos decir que se trata de un pensar “con” las cosas, puesto que la analogía trata de dar cuenta de la estructura bajo la que se manifiestan. Se trataría entonces de un pensar en imágenes y términos narrativos.

Sólo por un error de interpretación, una reducción de su sentido, el término *phýsis* es traducido como “naturaleza”. Es en ese sentido entendible que los dioses se tomen por sustituciones de fenómenos naturales, cuando no se considera en toda su dimensión el impacto y los alcances de la analogía y el sacrificio; olvidar el sacrificio implica el olvido de la culpa, la puesta en duda de la apariencia, el uso del intercambio sin condiciones y la parodia de la analogía. Pero la analogía, decíamos, es una metáfora de la estructura de la

⁷¹ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 140.

⁷² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 18.

realidad sagrada, que no puede ser transcrita —ni por su totalidad ni por su intensidad—, aunque eso no impida que se la imite. Con todo, el lenguaje ordinario —que es imitación de la conformación de la analogía— se sustenta en el signo, que ya propende al orden dialéctico y conceptual y, en cuya imitación, no tiene en cuenta los rasgos más importantes de la analogía, como su relación con el sacrificio —el sacrificio primordial— y la culpa.

Igualmente, en las transferencias de poder analógicas —y en las imitaciones de la analogía— se pierde algo de la fuerza del principio. El lenguaje se hace más pálido con respecto a la fuente de la realidad primera puesto que se aleja cada vez más de la fuente, además de que el lenguaje cotidiano busca hacerlo más maleable para los fines prácticos.

Ahora bien, aquello que hunde sus raíces en el poder, en la realidad por excelencia como la llama Eliade —lo sagrado— será considerado en un primer momento lo verdadero, lo existente; por el contrario, la realidad profana, en la que es experimentada cotidianamente la vida como una discontinuidad de momentos, será tomada como una realidad falsa, o al menos una realidad pálida en contraste con aquella que en primer término dio el ser al mundo mismo.

1.3.2.6 Inversión de la realidad

Con todo, y hay que repetirlo, no se trata de que las cosas sean una copia del gesto del dios, ni que el dios sea el modelo inalterado, su esencia, pues de hecho el dios también cambia y se presenta a sí mismo como una imagen, como un simulacro⁷³ que se transforma en otros simulacros y que, de tan real, ciega o deforma el resto de la realidad, con lo que su presencia instantánea, que es como un sueño y desaparece repentinamente, es tenida, cuando ya existen las categorías racionales, por algo fantástico o misterioso, de lo que, sin embargo, no se puede dar cuenta, salvo la propia evidencia con que se manifiesta a sí misma.

Ocurre entonces una inversión: el ámbito sagrado, del que ha emanado la realidad, como una instancia difícilmente alcanzable e imposible de experimentar de modo consciente, deviene sueño, se la deja de considerar desde el momento en que es irreductible y no parece ceder a los deseos de un ser humano que busca seguridad, control y estabilidad. Igualmente, la realidad profana, la única de la que puede tenerse cierta certeza, en el sentido de que no cambia tan repentinamente ni con tanta intensidad como la realidad divina, comienza a ser vista como la única realidad. De este modo, los términos que se mueven en su terreno se consideran más verdaderos que aquellas apariencias que guardan comercio con esas

⁷³ Dice Luis Alberto Ayala Blanco: “simulacro, *eidolon*, debe entenderse en su significado originario: como *aquello* que aparece, que se presenta, no como remedo de otra cosa”, *El silencio de los dioses* (México, Sexto Piso: 2004), 40.

metáforas-imágenes-simulacros que hunden sus raíces en el símbolo, en el sacrificio del comienzo. La vía de la analogía queda desestimada, pues el símbolo, para manifestar su sentido, lo hace a través de imágenes, de metáforas analógicas que son imágenes, a través de enunciados simbólicos que son imágenes, de imágenes que se transforman en otras imágenes.

Así, el plano de la realidad profana y el plano del que brotan estas imágenes se invierte. Sólo en esa línea se puede explicar el que un conocimiento que está en relación con el origen de la realidad misma sea superlativo y superfluo a la vez; el ser humano busca ante todo la seguridad y la certidumbre, en un mundo donde nada es fijo y donde todo pasa rápidamente. No obstante, las relaciones, las correspondencias y las analogías que se crean mediante la metáfora son capaces de resistir el paso del tiempo al conformar redes que también se desgastan, pero que no desaparecen de golpe. Desaparecen y se desagregan algunas conformaciones de forma aislada.

1.3.3 Apariencia y realidad

El dilema que se nos plantea cuando Ricoeur hace una comparación entre la metáfora que funciona como modelo y la metáfora de la poesía y el mito, nos muestra que esa apariencia —esa aparición de las cosas por medio de la metáfora, que al investigador francés le parece “más real”—, apunta a su propio principio incluso cuando se le quiere utilizar con otros fines, pues se ha configurado bajo el principio de conformación de la analogía. En ese sentido, dichas metáforas ponen en juego toda la red de metáforas y nos permiten percibir que, en efecto, tal metáfora participa del mismo principio del que participan también las metáforas más cercanas al símbolo; algo que ya veníamos afirmando.

Con altas probabilidades, las otras metáforas que no operan como modelos están también ligadas a otras redes de metáforas y participan del mismo principio de formación. Una metáfora que no está tan cercana a la fuente de lo real-sagrado no puede, por supuesto, confundirse con otra que sí lo está, o borrarla, o derrotarla, como inquiere Turbayne.

En ese sentido, que es el que mencionan diversos autores, como el propio Eliade, Bachelard o Campbell, puede hablarse de metáforas o imágenes más cercanas al origen pero no por ello menos reales, si bien las más cercanas a la fuente de lo sagrado conectarían de forma más inmediata al ser humano con las cosas reales, porque, de hecho, no es casual que las imágenes del mito o de la poesía sean capaces de producir o de inducir ciertos estados de ánimo. Ése es el punto: que al concretar en una imagen lo real, que por naturaleza es fugitivo, los mitos y la poesía nos ponen en contacto con nosotros mismos y nos dicen algo más sobre el mundo que habitamos, así como de nuestra relación en este mundo.

Así pues, son las metáforas que sirven para desentrañar ámbitos de la realidad y ver la realidad de un modo más real, las que hacen patente lo que queríamos señalar aquí: la apariencia, en este caso, aquello que aparece, que Ricoeur menciona como el atributo de la metáfora diciendo “a qué se parecen” las cosas, es una forma de conocimiento que viene a nosotros en esa su aparición, que permite que veamos las cosas desde otra luz, con otro enfoque; una manera de replantearse nuestra visión del mundo. En ese sentido, los términos realidad y apariencia no se oponen, pues la imagen que forma la metáfora analógica al unir dos términos distintos, tan grandes como mundos, posibilita la aparición de la propia realidad, en menor grado en que lo hace el sacrificio, por supuesto, que es el acto que funda la propia realidad; si bien el sacrificio *per se* es analogía, metáfora analógica.

Debemos dar un paso hacia adelante para encontrar la realidad profana en la que ya no se toma en cuenta el origen de la propia realidad para hallar la apariencia separada de su poder de vinculación y capacidad para hacer que la realidad misma se manifieste como ella misma y como otra.

Tras haber aventurado de modo muy veloz y esquemático la comprensión de algunos temas que abarcan bibliotecas enteras, si bien, no se trata aquí de hacer un tratado del mito, la metáfora y el sacrificio, pasaré a analizar de forma muy breve cómo se presenta en particular el mito en la obra de Calasso y cuáles son los presupuestos bajo los que opera. Para ello me serviré del texto “El terror de las fábulas”⁷⁴, incluido en *Los cuarenta y nueve escalones*.

⁷⁴ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 396-405.

1.4 El mito en Roberto Calasso

1.4.1 El mito es metamorfosis y no acepta definición

El mito, la analogía y el sacrificio cruzan la obra de Calasso de principio a fin, igual que en el caso del concepto de *literatura absoluta*, que es el que en primer término llamó la atención sobre el mito y la metáfora. Asimismo, algunos de los presupuestos que acabamos de presentar sobre la metáfora y el mito operan como fondo de sus planteamientos. Pero, aunque difícilmente el autor querría que se les viera frente al ámbito de las ciencias o el de la filosofía, me parece conveniente destacar su potencia epistemológica.

De hecho, como el propio Calasso⁷⁵ apunta en “El terror de las fábulas” —texto sobre el cual haremos nuestros comentarios respecto al tema en este apartado—, el mito es una “teoría omnicomprensiva y autosuficiente”, un tipo de conocimiento donde se puede decir “*a* se transforma en *b*”, a diferencia del conocimiento racional, donde se afirma “*a* es *b*”, “una cadena de enunciados, de signos vinculados por el verbo ser”. Con ello se critica la pretensión de fundar una forma de conocimiento estable e idéntica siempre a sí misma, de la que también participaría —por haberle dado inicio, claro está— la filosofía platónica; la valoración negativa de Calasso al modelo epistemológico que sigue preponderante en la actualidad está implícita en ese planteamiento suyo.

Ese segundo tipo de conocimiento es el de la identidad, el de las identidades, el del algoritmo, el de la dialéctica, en el que la conciencia tiene un lugar privilegiado; en tanto que el primer tipo de conocimiento es el que acabamos de explicar en los apartados previos, el que se da de forma indicativa por la anexión o la disgregación de nuevos términos a partir de la analogía, que opera bajo el procedimiento de la metáfora.

A ese transformarse de una metáfora al unirse a otra, formando a su vez una tercera que las incluye a las dos pero que ya es independiente, y que es un enunciado simbólico, mas al mismo tiempo una imagen, un simulacro, de características narrativas y poéticas (*poièin*), susceptible a su vez de encontrarse con otra imagen para volver a conformar una nueva, Calasso le llama *metamorfosis*, en clara alusión al libro de Ovidio, del que el autor italiano tomará nota para su comprensión del mito.

Metamorfosis no sólo porque los términos cambien y se transformen creando nuevas imágenes, sino porque la propia comprensión que esta *téchnē*, que esta *epistēmē* capaz de dar

⁷⁵ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 399-400.

explicaciones aporta, lleva a la transformación del *cognoscente*, que no puede permanecer igual a sí mismo luego de haber percibido a través de la narración mítica. De la comprensión particular que el italiano tiene de los mitos es importante señalar al menos tres aspectos que no se mencionan en lo que hemos explicado, pues el autor prefiere no dar una definición directa del mito, y aquellas definiciones que podemos encontrar a lo largo de su obra son siempre metáforas que se refieren a otras metáforas —analogías—, las cuales incluso se contradicen entre sí, como muchas veces ocurre con las versiones del mito.

Calasso está de acuerdo con nosotros al tratar el término y observa que hay dos acepciones comúnmente empleadas: una que utiliza dicha palabra como sinónimo de exageración, bajo el signo de la hipérbole; como para expresar: el mítico director de cine, o el hablar de un teléfono celular como un mito tecnológico; es decir, que no hay nada por encima de ellos, que tienen un desempeño superlativo en sus respectivas áreas. La segunda acepción es la que ya hemos señalado: mito como falsedad, como mentira, como apariencia en la que no hay ninguna clase de comprensión, útil sólo en el ámbito de la poesía, como descripción sentimental.

Ahora bien, para no incurrir en equívocos, el autor propone poner en cuarentena la palabra mito y emplearla sólo en el caso de que se hable de “las historias de los dioses y de los héroes que los antiguos definían así”⁷⁶. Con ello, me parece que Calasso busca fundamentar su propio planteamiento para, como hemos visto, reclamar que las cosas de la existencia de las que trata el mito, en el cual se basa la literatura, sean puestas siempre en relación directa con su origen en la palabra analógica, de modo que la realidad bajo la forma de la apariencia cobre validez. Busca restituir con su postura la palabra “apariencia”, puesto que la primera analogía, con la que las demás se entrecruzan, es la del nacimiento del mundo y la de los propios dioses, cuya imagen utiliza el italiano como símbolo de esa realidad totalizante que nada puede abarcar, expresando que a final de cuentas los propios dioses son imágenes.

Hay dos razones para que Calasso haga ese movimiento, y ambas están por supuesto ligadas al mismo motivo: la validez del conocimiento mítico, sustentada en una preeminencia jerárquica de carácter temporal y espacial, pero también operativa. Por un lado, el escritor recuerda que la primera forma de conocimiento no fue racional, sino analógica o metamórfica, como él la llama, la que de esa manera está conectada más inmediatamente con los orígenes, pues la aparición de la realidad es simultánea a ella. Así lo manifiesta en una

⁷⁶ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 397.

entrevista⁷⁷ al periódico español *El País*: “En mi libro intento recoger algunos cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo la noción misma de literatura, cambios que han sido radicales, y tratar de fijar la relación que existe desde el principio entre la literatura y estos seres llamados dioses”.

Calasso señala así que desde el principio los dioses están unidos al destino de la literatura y que pueden cambiar de forma, pero nunca abandonarla; la literatura, al ser heredera del mito, sería concebida por él como el cúmulo de gestos y metáforas bajo los que se presentan los propios dioses. Dios sería la analogía para lo absoluto que se ha puesto en marcha, en transformación, en devenir. Esto se halla vinculado a la segunda razón: si los dioses están en el mito desde el principio y son símbolo de la aparición y el surgimiento de las cosas, quiere decir que ellos mismos son *phýsis*, origen y manifestación de la *phýsis*; no en el sentido aristotélico, por supuesto.

De ahí el que la analogía trate de ser una transcripción de la estructura de ese aparecer de los fenómenos y que los hombres sigan la ejemplaridad de los mitos en que aparecen los dioses; su figura —la serie de analogías que ellos mismos encarnan— no es sino lo absoluto en devenir, lo absoluto que deja de serlo para ponerse en movimiento, pero aun así la fuente más próxima a lo sagrado, la metáfora en su máxima expresión. Ese es el motivo por el que la poesía imita, por el que la mimesis sustenta el relato mítico.

Además de que, por acción de esa ejemplaridad del aparecer, el conocimiento mítico es el que más abarca: “I would never say they (los dioses) are a cultural phenomenon. They are there more than we are”⁷⁸. Si los dioses son el símbolo de lo más abarcante y vinculante —el símbolo puesto en marcha por obra de la metáfora analógica—, nada puede abarcarlos a ellos, lo que quiere decir que el mito envuelve, pero no es envuelto por nada exterior. También en ese sentido, Calasso arguye que “no hay civilización que no incluya en sí algún conocimiento de este tipo”, en tanto señala que el conocimiento de la forma *a* es *b* “aparece muy tarde, y solamente en escasos lugares, uno de los cuales es la Grecia arcaica”⁷⁹.

Refiere incluso que un bosquimano del desierto del Kalahari, que sólo sabe contar hasta tres⁸⁰, es capaz de acudir al mito para comprender el mundo, con lo que está señalando que la forma en que opera el conocimiento mítico es, en efecto —aunque no tan distinta—

⁷⁷ Lola Galán, “En la literatura hay un acto de insubordinación. Entrevista: Roberto Calasso | Una lección de literatura”, *El País* (4 de abril de 2003 [consultado el 11 de enero de 2014]) disponible en t.co/Spq7Kb6lyw

⁷⁸ Lila Azam Zanganeh, “Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217”, *Paris Review*, No. 202 (Fall 2012 [consultado el 12 de enero de 2014]), disponible en t.co/wdvRrEaQaz

⁷⁹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 399.

⁸⁰ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 401.

radicalmente diversa de la forma racional en sus alcances, mucho más universal que esta última.

Ahora bien, hay una tercera razón que aparece para que el autor italiano quiera restringir el uso de la palabra mito a las historias de héroes y dioses. El mundo es irreductible y, en última instancia, no se le puede condicionar ni predecir, ya que lo que hace que las cosas aparezcan no es susceptible de ser sistematizado —abarca pero no es envuelto por nada exterior—. A fin de cuentas, aceptar el conocimiento del mito es aceptar que el mundo todo tiene una multiplicidad de sentido, pero que tales sentido no se pueden explicitar de forma íntegra hasta que el fenómeno o la vivencia que aparecen mediante él ya han pasado. Es decir, el mundo según el mito tiene una serie de sentidos bien reconocible, pero esa serie no se puede predecir, puesto que lo irreductible forma parte del mundo, lo que es característica de —la apariencia— lo que aparece; aceptar el conocimiento del mito es aceptar lo inesperado, la alteridad y lo aleatorio, aprender a vivir en ello, fuera de la conciencia de que el mundo pueda ser controlable o administrado, dominado, como pretende el proyecto de la Ilustración. Así, Calasso⁸¹ explica que “ese antiguo terror que las fábulas siguen provocando” no es diferente

del primero de todos los terrores: el terror del mundo, el terror frente a su mudo, engañoso y dominante carácter enigmático. Terror frente a este lugar de la metamorfosis perenne, de la epifanía, que abarca fundamentalmente nuestra mente, en la que asistimos incesantemente a la contienda de los simulacros.

Hay en esta cita un eco de la *Dialéctica*, cuando, tras plantear que la Ilustración ha recaído en el mito, los autores alemanes expresan que el concepto de la dialéctica —que busca ser uno solo idéntico a sí mismo y sin posibilidad de dejar que ingrese la alteridad, lo que resulta incontrolable— “sigue siendo impotente en la medida en que se desarrolla a partir del grito de terror, que es la duplicación, la tautología del terror mismo (...) El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe lo desconocido (...) La Ilustración es el temor mítico hecho radical”⁸².

Para la dialéctica no debe haber nada exterior, indican Horkheimer y Adorno, pero ella recae nuevamente en mitología cuando se reconoce que el propio concepto es cifra de lo exterior, mejor dicho, de una reacción ante el exterior, que ha surgido a partir del miedo a lo desconocido; de ahí el curso que la Ilustración ha tomado como proyecto desencantador del mundo. El miedo al exterior, a lo desconocido, es el miedo a las apariencias; y al ser el mito

⁸¹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 404.

⁸² Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 70.

el conocimiento de la apariencia a través de otras apariencias⁸³, que es lo que la Ilustración busca controlar, como sugeriría este texto de Roberto Calasso, se vuelve comprensible la condena de la apariencia, de la imagen. Esto nos lleva a otro de los aspectos de la comprensión del mito en el italiano, el cual se complementa con lo que hemos señalado al final de la “Justificación” mediante el artículo “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, de Yidy Páez. Nos referimos al pensamiento “con” las cosas.

1.4.2 Entre el modelo de Platón y la transformación del mito

Yidy Páez hace una lectura etimológica del término *téchnē* en el *Crátilo* de Platón, y expresa algo bien interesante: que el término viene de la raíz ἔχω, échō, que significa “saber” o “poseer”, “saber-con”, que en el diálogo “Sócrates define como «posesión de la mente»⁸⁴.

Esta definición que Sócrates da en el *Crátilo* sobre la *téchnē* alude a la imitación de la realidad, como postura que quien está en disposición de comprender debe tomar ante ella, a fin de que la cosa que aparece penetre en la mente; por ello Calasso habla de la mente en las líneas arriba citadas y se refiere al conocimiento mítico como a la transformación de uno en aquello que aparece. La Ilustración, aparte de reducir el contacto con lo exterior, buscaría en la conciencia la fuente de ese conocimiento, inquiriéndose a sí misma, cerrándose sobre sí.

La transformación de uno en aquello que aparece es asequible de ejemplificar en el terreno de la ética o de la política. Por ejemplo, así como Aristóteles habla del justo y de su relación con la justicia, es factible decir que no se puede comprender la bondad sin practicarla o sin que al estudiarla la bondad cambie al sujeto que está estudiándola. De modo semejante, en *La ruina de Kasch*⁸⁵, Calasso indica que los acontecimientos no se pueden suscitar a placer o atajar, y sugiere por tanto que el político, el gran político, sólo puede “olfatear”⁸⁶ el rumbo de los tiempos y seguirlo, mimetizándose con él, pero en ningún momento tratar de controlarlo, además de que el control sería imposible⁸⁷.

Uno conoce junto con la bondad, la bondad penetra en la mente y, al entrar y, en cierto sentido, colmarla, se posesiona de su sentido; sólo se puede comprender lo que es la bondad en la medida en que se entra en ella y ella ingresa en la mente de uno; la posesión es ambivalente y sucede en ambas direcciones; no hay objeto ni sujeto, hay un acontecimiento, una comprensión.

⁸³ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 398.

⁸⁴ Yidy Páez Casadiegos, “Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica”, 42.

⁸⁵ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 51.

⁸⁶ Luis Alberto Ayala Blanco, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, 60.

⁸⁷ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 61.

La metamorfosis no tiene que ver sólo con los simulacros y las imágenes que forman las metáforas, tiene que ver con la unión de los mismos (de las apariencias que hay en el mundo) con la mente del que contempla y, en ese sentido, éste actúa al par que vivencia la realidad. El proceso de la analogía es mucho más complejo de lo que parece en primer lugar, pues a una imagen que se contempla es posible que se añada una imagen mental y dé a luz un tercer término; o bien, que a una imagen en la mente se agregue una imagen que surge ante nuestros ojos y conforme una nueva. Hay un movimiento de apropiación por parte del cognoscente y un movimiento de apropiación del cognoscente por parte de lo cognoscible, por decirlo de alguna manera; de ahí que en esta clase de comprensión la clásica división de la epistemología moderna entre sujeto y objeto, interior y exterior, resulte inaplicable.

En cuanto a la política, se trata de saber leer una serie de sucesos que son siempre cambiantes para actuar sobre ellos o, al menos, para atenuar sus consecuencias. Para tal fin, la persona ha de comprender dichos sucesos a la vez que deja que entren en su mente. Dichos sucesos deben cambiarle y ampliar su visión. Con seguridad, deberá comprender que los fenómenos no pueden controlarse, sino sólo ser “acompañados”. Así pues, no se puede prometer lo que no es posible, sino “encargarse de aquello que puede ser”⁸⁸, pero sin la comprensión de los sucesos que aparecen no hay oportunidad, ya no de lograrlo, sino ni siquiera de plantearse la propia posibilidad, toda vez que no se distinguiría entre lo posible y lo que no lo es.

A este tipo de saber-con, de posesión de la mente, Platón lo destaca en el libro X de la *República* como el peligroso arte de la *mímesis*, imitación; en tanto que a quien lleva a cabo dicha práctica no lo designa particularmente como poeta, sino como *góēs*, “hombre capaz de transformarse sapientemente en todo”⁸⁹. Siguiendo la interpretación calassiana⁹⁰, es éste el fondo de la disputa entre Platón y Homero, una condena de la imagen, de la apariencia, por parte del filósofo, que es en realidad la tentativa para dar preponderancia al tipo de conocimiento *a* es *b*, por sobre el de *a* se transforma en *b*, es decir, por sobre el de la analogía. Platón busca retirar del pensamiento las cosas jerárquicamente ordenadas, convertirlas en ideas y tomar esos significados *per se*, acuñando conceptos para ellos⁹¹ que, no obstante, tienen un modelo perfecto y divino que se halla en un ámbito superior; las

⁸⁸ Luis Alberto Ayala Blanco, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, 63.

⁸⁹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 399.

⁹⁰ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 400.

⁹¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 556.

jerarquías dependen entonces ya no del presentarse y aparecer de las cosas, sino de lo que las fundamenta, lo que está en otro ámbito: la esencia.

En ese orden, la disposición de la realidad —decíamos— no está entonces dada por las cosas mismas y su aparición, sino por la Idea, por el modelo. Ésta es la distancia entre ambas formas de conocimiento; el dios de Platón (o la diosa) nada tiene que ver con los dioses de Homero. Uno alude a un punto único en el cielo de los significados y otro a la incesante metamorfosis de una forma a otra, que no está en ninguna parte en específico, sino en todo el proceso, en toda la tela que se conforma con toda la red de metáforas-imágenes que aparecen y desaparecen.

Nosotros hemos dicho al hablar de la metáfora que el mundo debe estar jerárquicamente ordenado entre aquellas apariciones más fundamentalmente vinculadas a lo fundante del sacrificio, entre unas imágenes más originarias que otras. Sin embargo, y es esta otra diferencia en la manera en que Calasso comprende el mito en relación a las explicaciones que hemos dado de él, no existe para el italiano ninguna distinción entre un simulacro y otro, entre una apariencia y cualquier otra, incluidas las de los propios dioses. A pesar de que los dioses son los que delimitan con su presencia las zonas sagrada y profana, entre las que se desarrolla el comercio entre la divinidad y los hombres, no se distinguen de cualquier otra imagen, algo por lo que ya Platón había condenado a Homero.

El conocimiento, si ha de llamarse tal según la razón, debe ser capaz de ordenar las cosas y no sólo de mostrarlas en una ambigüedad última de la que poco se sabe hasta que ya han pasado los hechos que las contienen y son contenidos por ellas. El conocimiento de Platón busca saber adónde van las cosas, de dónde vienen y cómo es que funcionan, y no sólo acompañarlas e imitarlas para asemejarse a ellas; pero tal conocimiento es, en los hechos, imposible de alcanzar, ya que saber de dónde han venido las cosas, cómo funcionan y adónde van, qué pasa con ellas en cuanto las perdemos de vista, equivale a haberlas creado. Y esa tesis no es mía, sino de María Zambrano⁹².

El otro tipo de conocimiento, al ser incesante su transformación, no es capaz de hallar un punto primero y un punto último. Acudimos a la visión del mundo, a su encuentro, a su aparición, cuando las cosas ya han sido creadas y cuando la realidad ya está en marcha. El conocimiento por medio de la analogía parecería entonces un conocimiento bajo la forma de la interpretación infinita, sin término, sin principio ni fin, como el flujo de la vida misma,

⁹² María Zambrano, *Filosofía y poesía* (Morelia, Publicaciones de la Universidad Michoacana: 1939), 96.

inatajable; pero por eso mismo fugitivo, peligroso, inestable, precario y, por más experiencia y comprensión que se lograra, siempre provisional. Al menos eso parecería desde aquí.

Epistemológicamente, lo que es y aparece se debate entonces entre lo inalterable y eterno, lo que confiere el ser a todo cuanto existe, *valor* supremo del que todo participa y al que todo vuelve; se debate decíamos, entre el mundo de la Idea y el mundo del cambio perenne, de lo que siempre es otro y que para seguir siendo otro tiene que cambiar, encontrando su propia identidad en el devenir, más que en la eternidad idéntica e igual a sí misma. Lo que es como escalera infinita e inmutable, y lo que es como rueda incontenible de imágenes.

Si las imágenes proliferan, con suma rapidez sumergen al mundo en un estado de desorden, ya que incluso los propios dioses se insertan en ese flujo de imágenes como puntos que delatan el origen, mas se pierden en la corriente. ¿Cuál es el principio y cómo estar seguro de él si el punto que pudiera explicar a los demás está perdido entre todos y es susceptible de acontecer a cada instante? Esa era la razón por la que los antiguos celebraban periódicamente el sacrificio, para delimitar de nueva cuenta las distintas zonas y apuntar al origen; para volver a fundar el mundo y para establecer otro orden. Su comprensión del mundo, sin embargo, era indicativa, mediante evidencia, señalaba pero no podía comprobar ni decir cuál era el comienzo y cuál el fin. Saber indicativo de un lado y conocimiento que buscar ser comprobable del otro.

A lo sumo, los antiguos podrían expresar cómo un estado de cosas había llegado a ser tal, es decir, cómo mediante el procedimiento de la analogía las cosas del mundo seguían mutando de forma y cambiando, el cual era el presupuesto del sacrificio y de las propias apariencias que experienciaban en su vida cotidiana. Ahora bien, es hasta evidente desde la razón que este conocimiento haya sido rápidamente puesto en duda por Platón y otros filósofos. No obstante, como Horkheimer y Adorno señalan en la *Dialéctica*, las bases del mismo hunden sus propias raíces en la comprensión del mundo bajo el procedimiento del mito.

La dialéctica cae así en una contradicción que se vuelve casi insalvable cuando la Ilustración, que pretendía haber terminado con el mito, toma consciencia de que nunca se ha alejado del mismo punto, y que sigue sin tener un primer y un último términos⁹³, pese a haber supuesto durante el siglo XIX que ya los había encontrado, y que a partir de entonces el mundo sería progreso indetenible y rectilíneo, como las leyes de Newton.

⁹³ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 28.

La razón se apoya en el mito como puede apoyarse un árbol sobre el suelo, o una hoja de la rama del árbol. El hecho de que lo definamos como una especie de *phýsis* no significa sino que se trata de la primera forma bajo la que el ser humano pudo dar cuenta del mundo. No podría haber sido un discurso racional porque ese grado de racionalidad surge después, sólo gracias a la visibilización de la realidad, sino más bien un conocimiento aproximativo que trataba de descifrar lo que aparecía, y lo que aparecía era, como indican los autores de la *Dialéctica*⁹⁴, un mundo que sorprendía y avasallaba.

El concepto de *phýsis* al que estamos atendiendo, junto a Páez Casadiegos, señala en la dirección de una comprensión más primordial que la del conocimiento por medio de la razón, una comprensión ligada a la experiencia en la que algo aparece. Que el propio esquema de la dialéctica no sea capaz de asimilar los símbolos y ciertas metáforas, así como de conceptualizarlas, sino más bien de negar algunos de sus términos para poder hacerlo, reduciéndoles, es algo que se entiende, porque el mito se mueve sobre un terreno en última instancia irreductible y más amplio, vinculado a esa primera impresión que el ser humano tuvo del espacio y del tiempo como realidad más allá de lo real, pero por ello mismo fundamento en cuanto tal. Si se le reduce, no se trata de mito entonces.

En ese sentido, hoy le queda a la razón repensar su propio origen y sus límites, si no es capaz de llegar hasta aquel umbral adonde el mito apunta; le queda ahondar en el mito, del que ha debido surgir, no para dominarlo ni para que éste le domine, sino para pensar “con” las cosas y, desde ahí, ver si otro planteamiento para pensar es posible. No pretendemos por supuesto llevar a cabo tan noble y amplia labor, ni tenemos el conocimiento ni las fuerzas para ello. Pero es necesario ahondar en el tema del mito nuevamente para tratar de entender qué es aquello de su comprensión que no puede ser irreductible aún para nosotros y desde dónde quizá deban plantearse otras preguntas.

1.4.3 El mito es creador en su multiplicidad

El mito no es asunto de creer o no creer en algo más. Los dioses son las analogías más amplias de las que se pueda dar cuenta, pero el mito es una realidad tangible que nos toca aunque no lo sepamos y que todo el tiempo se pone en acción.

Cuando el ser humano ambiciona un cierto estado de dicha y de estabilidad, alguna empresa que debe llevar a cabo, un proyecto en el que va en juego algo de sí mismo, no puede pensar ni desear nada más grande que lo que se ha pensado y deseado en el mito. Y como generalmente ocurre que aquello que se obtiene es una versión pálida de lo que se ha

⁹⁴ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 70.

deseado, el hecho de que no se tome el mito en consideración implica perder no sólo un precedente que funciona como arquetipo para pensar que las cosas pueden cambiar y ser mejores, sino un arsenal de experiencia de que este modo queda descartado sin más. Asimismo, implica perder una posibilidad de ver nuestro horizonte de una manera más amplia y vinculante, con lo que con alta probabilidad nuestros deseos se empequeñecen y nuestra manera de comprender la realidad pierde cualidades y consistencia, que luego transmitimos a la misma realidad, por lo que no se logra ver otras alternativas.

Como siempre se ha sabido, quizá el espacio de la utopía no se encuentre adelante, sino en el pasado; en un origen que se cuenta de muchas maneras y que se vuelve presente y reactualiza sus potencias en nosotros. Y quizá utopía —que pertenece al horizonte del proyecto ilustrado— no sea el término propicio para designar eso que busca alcanzarse en distintas épocas, y no sólo a partir de la Ilustración. Tal como señala Mircea Eliade, muchos marineros salían a navegar porque tuvieron en mente el anhelo de descubrir el paraíso, que era parte de un mito de la *Biblia*, y de otras culturas por supuesto, pero en este caso en su versión hebrea. Y su proyecto les llevó a descubrir otras tierras, otros mares, otras vías para viajar y para comerciar, otras culturas y otros modos de ver el mundo. No encontraron el paraíso, ciertamente no fue lo que desearon por principio de cuenta, pero establecieron relación con otros mundos hasta ese momento inimaginables. Eliade⁹⁵ se remonta a ese tiempo de los descubrimientos marítimos y señala, además, que sólo los descubrimientos vía el mito tienen la capacidad de fijarse en la mente del ser humano y, de tal modo, ser absorbidos por la realidad:

Esos descubrimientos fueron los únicos que adquirieron un sentido espiritual, que fueron creadores de cultura (...) el hombre, aun cuando escapase a todo lo demás, está irreductiblemente preso en sus intuiciones arquetípicas, creadas en el momento en que tomó conciencia de su situación en el cosmos.

Se puede estar de acuerdo o no con el contexto que rodea dicho ámbito: su violencia e inmediatez, que resultan a veces lejanas, incomprensibles, crueles a nuestros ojos habituados a una supuesta suavidad; pero su relevancia al día de hoy no puede ser despachada así como así, ni dejarse de estudiar el mito por unos prejuicios que, en este caso, no son fecundos ni se sostienen luego de un examen más detallado. El uso del mito por parte de instituciones eclesiásticas con el fin de alcanzar el poder y postular una sola verdad desde la cual medir el resto de lo real —su cristalización en mitología—, su alianza con el poder aristocrático y más tarde con la burguesía, su consiguiente cristalización en dogmas e ideologías, en imposiciones, son características que pertenecen más al monoteísmo cristiano y a la propia

⁹⁵ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 388-389.

racionalidad platónica que a la estructura y configuración del mito en sí mismo, que por su propio proceso de conformación no acepta la inmovilidad.

El mito crea nuevas formaciones que se unen o se disgregan, pero quedarse con una de estas formaciones, por grande que sea, es pedir la estaticidad, detener el proceso mismo de su conformación que, según hemos visto, es analogía de la aparición de las cosas, tal como se le manifestaban al ser humano. De ahí que Calasso opte por no jerarquizar las imágenes para no correr el riesgo de una eventual hipóstasis de alguna de estas conformaciones.

Hecho este paréntesis y cerrando la línea de nuestra argumentación, el que en Calasso no hallemos diferencia en los mitos entre unas apariencias más originarias que otras (aunque es de esperar que así sea, puesto que como Eliade indica, el ser humano no puede vivir en la homogeneidad profana, pero tampoco en la homogeneidad sagrada y violenta, como hemos apuntado) es algo que ya encontramos en Homero, tal como el italiano apunta:

Entre Homero y todas las teologías sucesivas, incluida la de Hesíodo, subsiste una diferencia radical, que provoca escándalo. Homero, como ha insinuado Plutarco, se niega a distinguir entre dioses y *daímones*: “parece usar ambos nombres indiferenciadamente, y a veces llama a los dioses *daímones*”. Esto impide descargar sobre los *daímones* las acciones tenebrosas de los dioses e impide cualquier concepción de una escala del ser donde, a través de purificaciones sucesivas, se pueda ascender a lo divino o lo divino pueda ordenadamente descender al hombre. Dicha concepción, que es el fundamento iniciático de todos los platonismos, ya había sido facilitada por la subdivisión realizada por Hesíodo de los seres en cuatro categorías: hombres, héroes, *daímones*, dioses⁹⁶.

Son razones teológicas, que se miran con los ojos del mito para no perder su contexto, pero en dichos argumentos de raíz ya metafísica se juega la aceptación o el rechazo de una u otra forma del conocimiento en la Grecia clásica. Como sabemos, el conocimiento del tipo racional es el que ha terminado por imponerse y, con él, la ciencia, cuyo desarrollo y aplicación es ahora uno de nuestros orgullos, al tiempo que una de las causas de la crisis de valores y de significación por la que atraviesa el Occidente.

El pasaje de Calasso que acabamos de citar deja entrever un tercer aspecto en la comprensión particular del mito en el italiano. A saber: que las clasificaciones de los mitos, tal como hacen los mitógrafos desde la antigüedad, son ajenas al propio mito, arbitrarias. Dichas clasificaciones extraen el mito de su propio ámbito y lo reducen a un incidente aislado, por el énfasis que emplean en una de sus características al tratar de ordenarlo.

De tal modo, una distinción que Calasso opera con los mitos en su obra, es la de separar el término mito de *mitología*, pero también del término mitógrafo. Mitografía, de cierto palabra más extraña al vocabulario del mito, no se halla en ninguno de sus libros.

⁹⁶ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 248.

Leemos: “Ningún mitógrafo ha conseguido imponer su propia materia en una secuencia coherente, aunque todos se hayan propuesto poner orden”⁹⁷, porque ese orden es externo y ajeno al mito. Mitografía es el vocablo propicio para subrayar en Calasso una concepción donde se trata de sistematizar el mito, o bien de clasificárselo por tema o tratamiento, ya que en la antigüedad no podemos hablar de sistema como tal. El italiano subraya en especial al mitógrafo que se establece en la práctica como un coleccionista de imágenes:

el último e imponente intento de sistematización del mito, el de Lévi-Strauss, se nos echa encima como la obra de un Linneo de las imágenes, preocupado fundamentalmente por pensar lo que el mito *no* podía pensar, a no ser inconscientemente: esto es, innumerables variantes de la oposición cultura/naturaleza, pensamiento que, con mucha mayor fidelidad, habría que atribuir al propio Lévi-Strauss y a toda nuestra época, dominada por la fe supersticiosa de la sociedad en sí misma.

De tal modo, con lo que hemos hasta aquí expuesto brevemente del mito en el escritor italiano, podemos afirmar que se trata de una red que diríamos autosuficiente en su operación, y que Calasso busca postular como una forma de conocimiento anterior a la racional y tan vasta y rica como ella.

Así pues, casi para concluir este apartado, podemos añadir que cuando el mito se vuelve a narrar, quien lo expresa está ya imprimiéndole su propia interpretación al relato. El mito ha engendrado ya en el cognoscente un nuevo término que éste se apresta a incluir en el mito como si el propio mito relatara dicha variante, pero no sabe el cognoscente si ha mezclado ya a la imagen del mito alguna imagen entrevista frente a sí o en su mente. El mito ha modificado la forma de ver las cosas del cognoscente y le ha abierto a una nueva comprensión interpretativa del mundo que es aplicada por éste para dar cuenta de los sucesos de la realidad y que, además, le sirve para articular nuevos términos, nuevas imágenes o relatos. Por ello, tal como señala Italo Calvino⁹⁸, uno debe andarse con tiento a la hora de querer interpretar, definir o sistematizar el mito:

toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga: con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito reside en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde fuera.

Un mito, por su propio origen, no puede inventarse de la nada. El mito puede ser encontrado, pero no inventado. Por ello, aquellos autores que señalan que hay que inventar mitos o que hay que plantear nuevos mitos, a fin de cohesionar a un grupo social o con el motivo de ir en busca de una identidad antediluviana, incurren en un error de percepción que no es fructífero,

⁹⁷ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 253-254.

⁹⁸ Italo Calvino, *Seis propuestas para el nuevo milenio* (Madrid, Siruela: 1998), 20.

ya que los símbolos, tal como los mitos, no se crean y, aunque parezca mofa, tampoco se destruyen, sólo se transforman; se hallan, se les da forma o se les deja, pero no hay forma de hacerlos surgir.

A pesar de cerrar este apartado y de haber indicado tres aspectos que no hallamos en nuestra propia comprensión del mito y que aparecen en Calasso, no hemos señalado aún la más importante de las consideraciones del autor con respecto a la analogía: la apariencia y su relación con el mito. Ello, por la simple razón de que es un tema en torno al cual la red de metáforas atrae más términos de los que podríamos tratar de una sola vez.

Sin embargo, el término mitografía y la crítica que hace un investigador estadounidense a Calasso, al expresar que se trata de un mitógrafo moderno, toca un punto muy importante para nuestra por exposición, que no podemos dejar de lado. Por tal razón, antes de hablar del mito y la apariencia en Calasso —tema que se enlaza con el romanticismo—, así como de la particular interpretación que el escritor italiano hace de la analogía —lo que, como se verá, está más que relacionado con lo que hasta aquí se ha dicho—, daremos conclusión al tema de la mitografía y veremos de qué manera nos ayuda a comprender el modo en que la obra del italiano se articula, el modo en que ésta opera.

2. Conformación analógica en Calasso

2.1 El “método” Calasso

¿Existen acaso otras formas del conocimiento? Ciertamente, no para Baudelaire. Para él la analogía es una ciencia (...) De aquí el sentimiento de incomodidad, de intolerancia, de rechazo cuando alguien usa una *falsa analogía*. Es como asistir a un cálculo fundado sobre un error evidente, que repercute en el conjunto, pero es tolerado porque la mayoría considera que la analogía es algo ornamental o no vinculante

La folie Baudelaire, Roberto Calasso

2.1.1 El “mitógrafo” *inventador*

Pese a señalar brevemente antes de cerrar el capítulo anterior la diferencia entre el mito y la mitografía tal como los encontramos en Calasso, Robert Shorrock⁹⁹ asevera que (en la tradición de Homero, Apolodoro o Hesíodo, sin distinguir entre ellos) Calasso es un mitógrafo y no un escritor. La cuestión, que no parecería tener una incidencia mayor, apunta, sin embargo, en otra dirección, a la propia configuración de la obra del italiano y toca un punto fundamental: la de dónde situar y cómo comprender dicha obra.

Omitir citas y datos a propósito que en una investigación sistemática deberían incluirse, es uno de los argumentos de Shorrock para colocar a Calasso entre los mitógrafos; por el contrario, explica, si Calasso fuese un académico se le podrían imputar tales omisiones como flagrantes. Si fuera un novelista o un literato a secas, estaría plagiando por casi transcribir un pasaje entero de un autor de la antigüedad (Nono de Panópolis y sus *Dionisiacas*): la primera página de *Las bodas de Cadmo y Harmonía* para ser más exactos, en que Zeus rapta a Europa. Pero siendo un mitógrafo, puede hurtar e inventar, y por eso lo hace. Tales son los argumentos generales de Shorrock.

Estas apreciaciones invitan a discutir la obra de Calasso desde otro punto de vista y nos apremian a situarla con más precisión, lo que trataremos de hacer aunque de manera lacónica. No obstante, habrá que considerar algunos de sus rasgos en apartados posteriores, al colocarla frente a las obras del romanticismo.

En primer lugar, Shorrock comenta que *Las bodas*, un texto que vuelve a narrar los mitos de Grecia, es un trabajo de exégesis y una aventura estética¹⁰⁰, de un mitógrafo

⁹⁹ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer: Roberto Calasso and «The Marriage of Cadmus and Harmony»”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 11, No. 2 (Fall 2003 [consultado el 12 de enero de 2014]), 83-99, disponible en t.co/3uU5fYY6I2

¹⁰⁰ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 83.

moderno como Homero, pero amateur, un *fictionador*¹⁰¹. Con todo, como mitógrafo, Calasso debería ser considerado un “fraude”, pues obscurece sus fuentes y copia a Nono, además de inventar en el caso de Harmonía, el personaje, una joya que ésta porta, la que en el mito no aparece¹⁰²; sin mencionar que se habla en *Las bodas* de vías privilegiadas hacia el conocimiento y el poder¹⁰³.

Luego de analizar más a detalle el libro, Shorrock determina que al situarse en el ámbito mítico un mitógrafo no tendría por qué actuar como lo haría un escritor moderno o un académico¹⁰⁴, por lo que más tarde señala que Calasso no es “deshonesto” como mitógrafo¹⁰⁵. Sin embargo, tras haber considerado la “perfección” a la que Calasso alude en un pasaje de *Las bodas*¹⁰⁶, refiriéndose a ella como a un resultado que no se logra sin cierto grado de ocultamiento¹⁰⁷, el cual está presente en la naturaleza y debe estar presente en el arte, Shorrock cita al propio Calasso cuando habla de Giovan Battista Marino, escritor italiano del siglo XVII que rehacía y copiaba pasajes de Nono, exponiendo que Calasso hace lo mismo con el autor de Panópolis¹⁰⁸.

De tal modo, Shorrock termina interpretando que la perfección y ocultamiento de que habla Calasso en el pasaje remiten al plagio y a la invención, motivo por el que lo llama un “artful mytographer”, algo así como un mitógrafo “inventivo” —o mentiroso, ocurrente, *inventador* más que inventor. Dice el texto de *Las bodas* al que se refiere Shorrock: “Marino reservó varias veces a Nono el gesto supremo de homenaje, que un escritor puede tributar a otro: el hurto. Y, por otra parte, el hurto más dulce, el que queda como una secreta complicidad entre los dos autores”¹⁰⁹. Sin querer justificar tales palabras sobre plagio, robo o hurto, ya que en cualquier caso es injustificable, señalaré que en *La folie Baudelaire*¹¹⁰ Calasso hace una precisión más al explicar que hay robos que se cometen por falta de talento o por pereza:

Toda la historia de la literatura (...) puede ser vista como una sinuosa guirnalda de plagios. Entendiendo no aquellos funcionales, debidos a la prisa o la pereza, como los obrados por Stendhal sobre Lanzi; sino los otros, fundados en la admiración y en un proceso de asimilación fisiológica (...) Los dos pasajes que Baudelaire sustrae a Stendhal están perfectamente entonados con su prosa e intervienen en un momento crucial de la

¹⁰¹ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 84.

¹⁰² Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 89.

¹⁰³ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 92.

¹⁰⁴ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 94.

¹⁰⁵ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 96.

¹⁰⁶ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 93.

¹⁰⁷ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 254.

¹⁰⁸ Robert Shorrock, “The Artful Mytographer”, 96.

¹⁰⁹ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 299.

¹¹⁰ Roberto Calasso, *La folie Baudelaire* (Barcelona, Anagrama: 2012), 16-17.

argumentación. Escribir es aquello que, como el eros, hace oscilar y vuelve porosos los límites del yo.

Asimilación fisiológica al leer y eliminación del yo subjetivo al escribir, a diferencia de usar las palabras de otro texto como propias con el fin de terminar con celeridad una tarea para llenar un espacio, tales son los contrastes entre una y otra posturas frente al plagio; con la analogía como fondo: las palabras de otro que se vuelven propias y construyen nuevos sentidos. Por el otro lado: el uso que por continuidad se le da a palabras ajenas para lograr una significación con el menor esfuerzo posible. Analogía y metonimia —que se perfilan tras estas dos posiciones— tienen sentidos diferentes, y los analizaremos a profundidad en un momento posterior.

2.1.2 Escritura como autotransformación

De la misma manera, en “Escritos”¹¹¹, de Roberto Calasso, puede leerse que la literatura es para el autor italiano una “ciencia de la autotransformación”; es decir, escribir implica ser parte de ese mismo proceso de cambio, de ese conocimiento del tipo *a* se transforma en *b*. *A*, escribir, la literatura, transforma *B*, el autor, transforma al autor en alguien más. El yo no existe puesto que está en constante cambio; existiría sólo como uno de los muchos puntos de ese movimiento, como una de las conformaciones de los términos, como una de las transformaciones en el devenir; no obstante, es sólo un momento y la identidad es ilusoria: la identidad es el transcurrir de los distintos puntos, conformaciones y transformaciones, no un solo estado sino el proceso. Por ello Calasso dice a partir de Nietzsche que la identidad propia es una “necesidad ficticia”¹¹².

Se colige con facilidad entonces que por la comprensión que Calasso tiene de la escritura, el plagio no es precisamente algo deseable, pues quien plagia no hace entrar en sí conocimiento alguno y, por tanto, no debería considerarse escritor, puesto que lo suyo no es escribir sino tratar de abarcar un espacio con otro motivo distinto al de la propia escritura, que en este caso sería la autotransformación. Cuando habla de prisa o pereza, Calasso puede referirse a no buscar una fuente adicional o a dar un tratamiento más acabado a un cierto texto (*La folie Baudelaire* en su versión original es de 2008 y el estudio de Shorrock de 2003, por lo que es lógico que esta distinción no se cite en el caso del artículo de este último), pero la distinción es mucho más sutil.

¹¹¹ Roberto Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto* (Milano, Adelphi: 2003), 153.

¹¹² Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 49.

Podría afirmarse que no sería pereza por parte de Baudelaire, leeríamos en Calasso, al que pone como ejemplo por tomar de un libro de viajes de Stendhal una frase sobre una pintura que trataba de comprender en ese momento, a la que, luego de darle vueltas durante algún tiempo, habría copiado, al no encontrar una mejor manera de decir lo que el cuadro le transmitía, puesto que no habría encontrado una metáfora más precisa, ni una analogía más fundante. Pero, ¿es este el proceso por el que un lector se apropia de un texto mediante el acto de lectura, y por el cual tiempo después hace suyas las palabras de ese texto y las imita? No lo parece.

Shorrock pasa por alto que el ámbito de la escritura no es el de la academia, donde se tiene que lograr cierto número de publicaciones para mantener un nivel y que, por el contrario, hurtar es algo *naïf* y hasta vergonzoso cuando en literatura uno mismo no es capaz de escribir aquello que quiere transmitir, porque lo transmitido es precisamente lo que se era y se ha dejado de ser; pero aquí Calasso no está hablando de plagio propiamente. Un error muy común en literatura es tratar de hacer una lectura de manera literal, letra por letra. En términos literarios, Calasso está refiriéndose aquí a otra de las nociones que impregna toda su obra de corte analógico: la de que no hay creación literaria que se precie de ser llamada tal que no acuda a un precedente anterior, según lo cual no habría textos por completo nuevos ya que todos están inmersos en una tradición¹¹³, y es evidente y natural que se apele a esos precedentes.

Aquí también Calasso parece aludir a una metáfora “a” más una metáfora “b” se transforma en una metáfora “c”. Eso es el texto literario y así se da también la lectura, analógicamente; por ello es que expresa que el gesto supremo de homenaje de un escritor a otro es el hurto, es decir, reconocer que ha dicho algo de una manera insuperable, porque se ha dicho de una cierta manera en primera instancia y el gesto ha quedado, como cuando afirma en el caso de la *Ilíada* que la “perfección del primer paso hace risible cualquier pretensión de ascensión progresiva”¹¹⁴, criticando implícitamente el conocimiento platónico y dando a comprender que, en efecto, hay una —no aceptada del todo— preeminencia en el origen.

El mito es ese gesto, como hemos señalado antes, el precedente al que la postura de Calasso remite a la literatura. Y el gesto del hurto retrataría al autor que ha acuñado en primer término el gesto que se imita, puesto que —como precedente— se estaría acudiendo a él, lo que implicaría que si se quiere volver a narrar o a describir dicho gesto se tiene que recurrir

¹¹³ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 157.

¹¹⁴ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 99.

precisamente a ése y no a otro. Claro que en cualquier caso tomar algo de otro autor con la conciencia de lo que se está haciendo equivale a tener que cumplir con llenar un espacio por algún motivo distinto al de la escritura, según se la plantea aquí; algo extremo que no compartimos de ningún modo. Pero, ya habrá tiempo de analizar hacia el término de nuestro trabajo la apropiación “literaria” que hace Lautréamont en *Poesías* tras hablar del romanticismo alemán.

2.1.3 Hurto y testimonios en Calasso

Tras haber visto las consideraciones previas sobre la breve distinción entre mitografía y mito en Calasso, que Shorrock no opera al inscribir en un mismo contexto a autores como Homero, Hesíodo o Apolodoro, no es justificable expresar que Calasso sea un mitógrafo. Calasso no parte de una clasificación de los relatos míticos; en todo caso, los vuelve a contar como poeta o escritor, si bien su obra no se circunscribe a recontar mitos (o al menos no de una manera convencional).

Asimismo, hay que apuntar que los autores de la antigüedad no se inventaban las historias ni las hurtaban, puesto que era la gente la que hacía suyos los mitos y volvía a contarlos, ya con variantes, a la manera en que hemos dicho; se recurría al gesto precedente y a partir de él se elaboraba de nuevo la trama. Cuando uno trata de narrar una historia mítica, las más de las veces inserta elementos que no aparecían en versiones previas, sin que por eso se crea que se las está alterando o que se roba la historia de un anónimo autor, o en todo caso de Higino, Apuleyo o Plutarco, por ponerles nombre.

En ese sentido, los autores de la antigüedad recogían las variantes de las historias que circulaban ya de boca en boca entre la gente, los gestos precedentes circulaban como si de arquetipos se tratara; no es que les hubiera dado por ponerse a inventar, a la manera en que hacen los novelistas o los guionistas de televisión de hoy día, un desenlace distinto para la historia porque no les gustaba cómo iba. ¿Cómo podría decirse entonces cuál era la versión original? El mito es todas esas variantes, es el precedente, el primer gesto, pero también es las versiones que cuentan de una manera una historia y las que la cuentan desde otro lado, e inclusive las que contradicen a esas primeras variantes y cuentan otras. El mito es todo el tejido.

Igualmente, los autores de la antigüedad no hurtaban, porque los mitos pertenecían a la comunidad en general, el gesto precedente no pertenecía a nadie, pues eran las propias

historias de los dioses, de la fundación; eran un patrimonio compartido. Leemos en *Las bodas*.¹¹⁵

Los mitos griegos eran historias transmitidas con variantes. El escritor —fuera Píndaro u Ovidio— las recomponía, de manera diferente, en cada ocasión, omitiendo o añadiendo. Pero las nuevas variantes debían ser raras y poco visibles. Así cada escritor incrementaba y afinaba el cuerpo de las historias. Así siguió respirando el mito en la literatura.

No obstante, las variantes sobre las que trabajaban dichos escritores y que se añadían a la literatura eran las que ya circulaban de boca en boca. Los escritores aumentaban el cuerpo de las historias, pero a partir de lo que habían escuchado y de las variantes que ya se conocían, del gesto que precedía y sus versiones, aunque se trataba de encontrar las variantes menos visibles. Por supuesto que dichas consideraciones no se aplican hoy de la misma manera, pues no existe una comunidad que cuente aquellas historias ni las modifique por obra de su propia dinámica. Si un autor toma algo que ha escuchado en la calle o de una historia que le han contado, no hay problema; en ese sentido, puede decirse que se guarda cierta semejanza con la antigüedad, si bien el término para designar dicho fenómeno, *doxa*, señala hoy en una dirección distinta; pero si un autor toma una frase literal de otro sin señalizarla, así sea sobre los mitos, eso se llama plagio. En este otro sentido, no hay excusas, y tanto en el mundo académico como literario se han documentado muchos casos.

Sin embargo, la forma en que nos contamos las historias o los sucesos tiene las más de las veces esa estructura analógica que tenían aquellos mitos, como hemos indicado, partiendo de un precedente. El mito pervive aún hoy, en ocasiones bajo otras formas, por entero diferentes, pero sigue actuando, puesto que todo remite a un gesto precedente.

Ahora bien, regresando a nuestro tema, aunque como escritor Calasso no tendría por qué incluir fuentes bibliográficas en libros que se suponen novelas u obras de creación literaria, el autor nos da en cada obra, no sólo de mitos, sino también en aquellos otros donde menciona obras y vidas de escritores, filósofos, pintores y otros artistas y estudiosos, relaciones completas de referencias donde indica de qué libro, documento, inscripción en un templo, en una piedra o en una vasija tomó cual frase o recogió tal variante de una historia. Mas como en todo lo que concierne a la propia obra de Calasso, la respuesta está en sus textos. En un artículo intitulado “Confesiones bibliográficas”¹¹⁶, el autor explica los motivos para incluir referencias en sus libros y para citarlas de esa peculiar manera, entrecomillando aquello que no le pertenece, sin pies de página pero señalizando en la sección “Fuentes” y

¹¹⁵ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 254.

¹¹⁶ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos* (México, Sexto Piso: 2004).

“Elenco de la imágenes”, al final, el número de página y el número de renglón de su libro en relación a la fuente de donde se toma cada nota y cada imagen.

Cierto que uno descubre que alguna frase o cita no se encuentra a veces entre las fuentes que consigna Calasso. No de modo directo, pues tras leer alguno de los libros o documentos que aparecen en dicha bibliografía, resulta que la frase que no está señalizada pertenece a una obra de la que ya se ha mencionado el título o algún pasaje. Expresa en “Confesiones bibliográficas”¹¹⁷:

Canetti tenía una veneración por las *fuentes*. Hubiera sido inconcebible para él no precisar dónde, en qué páginas de qué libros, las historias, los episodios, los mitos le habían aparecido. Así, en la sección *Notas* encontramos puntualmente las referencias a los libros en los que Canetti se basó. Pero nunca hay la preocupación de indicar, según el uso académico, las distintas obras importantes sobre el tema. Siempre se trata de una sola aparición, donde la historia narrada está *físicamente* presente. Este modo de hacer anotaciones en un libro era inusual en 1960, cuando apareció *Masa y poder*.

La manera en que Calasso cita es semejante a la de *Masa y poder*, distinta del uso académico, pero inconcebible que no aparezca de dónde se ha tomado la historia, episodio o mito que se narra —o imagen. Y, al igual que Elias Canetti, Calasso no privilegia un libro por sobre ningún otro, ya que todos tienen el mismo estatuto y la misma importancia. Tal concepción de los libros es similar a la de los simulacros, entre los que no hay imagen (o metáfora o analogía) que sea más relevante que otra, puesto que la capacidad de los mitos y de los distintos términos está en la red, en el tejido como un todo, y si pudiera ser el caso de que faltara uno el proceso entero podría detenerse o perder su forma de operar —sólo especulativamente, pues cuando un término analógico se desagrega de la red otro lo sustituye, sin que dicha substitución ofrezca la misma serie de conformaciones posteriormente, claro está.

Ahora bien, para los antiguos los términos podrían agregarse o desagregarse en relaciones de mayor o menor intensidad, pero el que uno de ellos desapareciera dejando un vacío entre los términos, ese proceso disolvente habría sido algo insólito para ellos; mas no parece extraño a este tiempo en que se imita la analogía, parodiándosela.

¿Por qué Calasso arroja esas citas entrecomilladas sin autor? Mi interpretación a partir del texto sobre Canetti es que la obra de Calasso reta al lector a poner atención en las fuentes y encontrar leyendo en esos libros señalizados el pasaje del que se ha extraído la frase citada. Son detalles por los que Calasso delata que si uno quiere estar en posesión de todas las fuentes, debe buscar —de modo semejante a como él mismo hizo con Canetti— cada obra de

¹¹⁷ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 78.

la bibliografía. Algo que, por supuesto, no ha hecho Shorrock con Calasso al escribir su artículo. La cita está, pero está escondida, “oculta”. He ahí su pequeña perfección.

Así por ejemplo, en *La ruina* Calasso anota que Quintiliano no distingue entre historia y literatura, y que hablaba de ellas como “Carmen solutum”¹¹⁸. En “Fuentes” no se incluye referencia alguna de la página 182, donde debiera venir. Uno debe ir a buscar en qué libro de Quintiliano y en qué parte se encuentra dicho pasaje¹¹⁹.

“Confesiones bibliográficas” y “Confessioni di un lettore. Il codice Canetti”¹²⁰ son, ambos, textos publicados en 1996 en periódicos italianos; mientras que “The artful mytographer” de Shorrock es de 2003. Los motivos para obscurecer las fuentes están ahí, la razón que plantea Calasso está en esos dos artículos¹²¹:

Ante todo: el libro (*Masa y poder*) no presenta superíndices. Nada interrumpe el proceder de la exposición, que es a la vez un narrar y un pensar. Entrelazados de tal manera que son inseparables. Los superíndices son un fastidioso obstáculo en particular para la narración: su flujo no acepta la intrusión de elementos externos. Ya esto indica cuál es el elemento irrenunciable en el libro: las historias.

Una exposición que es a la vez un pensar y un narrar, entrelazados de tal manera que son inseparables; en tanto el elemento irrenunciable del libro son las historias. He aquí un punto clave sobre la comprensión mediante la analogía, que posibilita la narración al tiempo que se va conformando mediante la unión de términos que en principio son imágenes. Sobre este punto volveremos más adelante todavía.

2.1.4 El “método” Calasso

Ahora bien, otros de los apuntes de Shorrock sobre el ocultamiento como perfección presente en el arte y la naturaleza, así como el que haya referencias a vías privilegiadas de conocimiento y poder en los textos de Calasso, me parece que forman parte de un mismo tópico. La parte del libro de que habla Shorrock, dice:

¹¹⁸ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 182.

¹¹⁹ “La historia puede también dar alguna substancia a la oración con su jugo suave y gustoso. Pero de tal manera se ha de leer ésta, que no se nos olvide que las más de sus virtudes las debe evitar un orador. Porque se acerca mucho a los poetas, y es en cierta manera *verso suelto* (“Carmen solutum”); y se escribe para referir sucesos, no para dar pruebas de ellos, y que es una obra que se compone no para lo actual de lo sucedido y para la pelea que se propone como una cosa presente, sino para la memoria de la posteridad y para la fama del ingenio. Y por esta causa hace que sea menos fastidiosa la narración con las expresiones sueltas y figuras extrañas”, Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias* (traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier) (Madrid, Librería de la Viudad de Hernando y Cía.: 1887), X, I, versión digital disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>

¹²⁰ Lara Fiorani, *Roberto Calasso – Deconstructing mythology, a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia* (Tesis de doctorado), (Londres, University College London: 2009), 352, versión digital disponible en el dominio <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf>

¹²¹ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 77-78.

¿cómo puede la naturaleza, que “ama ocultarse”, aceptar la pesada evidencia de la máquina retórica? ¿Cómo escapar a la ostentación de la *téchnē*? El *chassé-croisé* entre Naturaleza y Arte, que suscitaba glosas durante veinte siglos y se fijaría en mayúsculas del siglo XVII, fue inmediatamente resuelto, en plena decadencia clásica, con una frase: “Así que, de hecho, el arte es perfecto, cuando parece ser naturaleza, mientras la naturaleza da en el blanco cuando oculta en sí el arte” (...) La perfección, cualquier tipo de perfección, exige siempre algún ocultamiento¹²².

Con lo que hemos expresado hasta aquí es claro que este pasaje no remite a plagios literarios o a invenciones en los mitos, sino más bien a la *phýsis* y a la *téchnē* en el sentido en que hemos expuesto junto a Páez Casadiegos (ya que la presencia del gesto precedente es algo que sostiene con su evidencia el discurso de Calasso); *téchnē* como forma de comprensión de aquello que brota o surge desde sí mismo, *phýsis*. Calasso utiliza los términos arte y naturaleza en sus acepciones tradicionales, si bien, la frase del autor de *Acerca de lo sublime* que el italiano cita es una analogía donde se ve a la naturaleza bajo la óptica del arte y al arte bajo la de la naturaleza; la perfección es el tercer término sugerido por la relación de los dos primeros. Que la *téchnē* es perfecta cuando parece *phýsis* y la *phýsis* da en el blanco cuando oculta en sí a la *téchnē*, puede comprenderse también en el sentido en que venimos tratando estos términos. En la frase se insinúa ya la unión de *phýsis* y *téchnē* al experimentar e interpretar los fenómenos que “aparecen”. En el primer caso para imitarlos (su apariencia); en el segundo, porque esa apariencia de los fenómenos contiene ya la comprensión mediante la analogía (como opera el mito).

En ese sentido, bajo la comprensión de los mitos de Calasso, no considero que se esté hablando de alguna vía privilegiada hacia el poder o el conocimiento, sino que se hace referencia a ese tipo de comprensión donde *a* se transforma en *b*, es decir, al modo de conformación de los mitos y a su operación por medio de la analogía. Y Calasso lo da a entender por medio de un lenguaje que se construye también sobre la analogía y hace uso de ella: hablando con analogías sobre la analogía, señalando la relación fundamental entre *phýsis* y *téchnē*, y el punto en el que se encuentran.

Con todo, la intuición de Shorrock es acertada en el punto más importante; si bien, no ha planteado bien la pregunta: ¿qué es lo que hay en la obra de Calasso que, por sus características, participa de la práctica del que narra mitos (que no del mitógrafo), del “académico” (en el sentido de su preocupación por las referencias, aunque a veces las oculta) y del escritor? La pregunta parecería poderla resolver el romanticismo, con el nuevo tipo de

¹²² Autor anónimo, *Acerca de lo sublime*, 22, 1; citado por Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 254.

obra que sea crea a partir de entonces, pero tratemos de no acudir a él para continuar nuestra exposición.

Queda claro por su propio artículo que Shorrock no comparte la comprensión de que los mitos no sean inventados, se desoculten y se transformen en otros mitos, y den origen a otros mitos; puesto que indica que Calasso inventa como “hacían” los mitógrafos de la antigüedad, y da por sentado que el mitógrafo de la antigüedad podía inventar a su antojo. Que Calasso no es un académico, es claro también. Pero el “método” tan particular de este escritor plantea ciertas dudas a primera vista.

Las referencias que coloca al final de los libros indicarían que se trata de ensayos; luego, en algunos casos, dichas referencias no están completas. Mas aunque algunas partes de los libros hagan pensar que, en efecto, son ensayos, la narrativa ocupa el sitio preponderante. Se trata de contar y contar. ¿Cuál es el tema? No parece haber un tema definido en las obras, igual hay mitos y discursos sobre los mitos y sobre su importancia para el arte y detalles de la vida cotidiana, pero además de haber alusiones a obras de arte, poesía y literatura, de la antigüedad y la modernidad sobre todo (aunque también de algunos autores de la Edad Media, el Renacimiento o los siglos que van de él hasta el periodo de la Ilustración), hay también citas de obras de antropología, historia, economía, psicología, política, sociología, religión, filosofía, incluso ciencia. Uno no sabe a bien cómo definir lo que ha leído.

Aun así, puede decirse de qué trata cada uno de sus libros, señalarse el discurso que los agrupa —reconocer una innegable coherencia— o que se crea mediante la unión de los temas antedichos: uno es sobre la esquizofrenia y el delirio, el primer libro; el segundo, sobre el paso a la modernidad y la crisis de sentido en que se vive; el tercero, sobre la mitología de la Grecia clásica, que realiza una crítica implícita también a la modernidad y a sus modos de entender lo humano; por mencionar los tres primeros. Y aunque lo más evidente es que se trata de textos literarios y que algunos de los mejores momentos de la obra del italiano son aquellos donde se teorizan y se relatan los mitos de Grecia y de la India, cabe destacar que no hay en Calasso una forma de invención arbitraria, por convención, como en las obras literarias, aunque esto suene extraño en un primer momento.

Todas las voces que intervienen en sus libros, las de los escritores y demás estudiosos de diversos campos del conocimiento, incluso las de los personajes de los mitos, los dioses y héroes y toda suerte de seres intermedios entre lo humano y lo divino, están enraizados en lo real. Sus “testimonios”, sus “voces”, remiten siempre a una conformación analógica —una fuente— fijada por la escritura y por la imagen, a partir de la cual el escritor reconstruye las historias y los episodios. Se trata de una dictadura del texto —del tejido—, el texto entendido

como fijación por la imagen, puesto que la propia escritura es concebida como trasladadora de imágenes, como vía para el flujo de las imágenes, Analogía es el lenguaje de las imágenes.

Dicho texto es leído y releído una y otra vez, a la manera exegética en que Walter Benjamin concebía el acto de lectura¹²³, lo que tiene un influjo evidente en Calasso de forma decisiva (es uno de sus gestos precedentes), quien lee y relee las obras palabra por palabra, frase por frase, párrafo por párrafo, capítulo por capítulo, libro por libro, e interpreta del mismo modo, sin escindirlos del todo, por supuesto.

Ahora bien, esos testimonios fijados por la escritura y la imagen son empleados por Calasso para volver a contar algún episodio o historia sobre el tema que está tratando. Puede ser que se refiera a unas notas de Baudelaire, cuando el poeta acudía al museo y anotaba, antes de escribir una obra en especial, un sueño que tuvo; puede ser también lo que le dijo Varuna a Ka en la mitología de la India para que le dejara acompañarlo y aprender de él. O bien, la influencia que Stirner tuvo en Marx y en Nietzsche, conocida por textos que ambos autores no llegaron a publicar en vida; o las diferentes versiones de un mito griego, citando incluso para ello el epitafio de la tumba de una sibila del templo de Apolo, Herófila, que se halla enterrada en la Tróade.

De lo que se trata en todo caso es de emplear el método analógico desde un texto existente, no a partir de opiniones propias o de considerar, a la manera en que hace la semiótica narrativa, que los fenómenos sociales puedan considerarse un texto en sí, porque si bien pueden serlo es necesario primero trasladar de materia de un registro a otro, para lo cual Calasso acude al mito, y pone esa materia en imágenes, en analogías. Los dioses son las metáforas que fijan el punto original de arranque en cuestión, cuyas redes de metáforas (cuyas imágenes) permiten valorar las conformaciones que van siendo creadas.

El no partir de fenómenos sino de textos (o partir de fenómenos que aparecen y cuya aparición es percibida porque se la ha descrito y fijado como imagen que es analogía), nos habla ya de algunos de los límites del método de Calasso, pero ayuda también a no estimar que la realidad en su totalidad pueda ser considerada un texto *per se*, lo que eludiría por principio aquella vieja aspiración romántica de convertir todo en arte, o de considerar *solipsísticamente* que la realidad no exist en sí, sino la percepción que de ella nos hacemos.

Este es el presupuesto de Calasso, o al menos el modo en el que opera, pero es importante recalcar que, si bien, no es el texto lo que importa en sí, sino el lenguaje de imágenes que trae consigo, aunque no existiera un texto de por medio dicho método podría

¹²³ Lara Fiorani, *Roberto Calasso – Deconstructing mythology, a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia*, 53; Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 101.

aplicarse. No obstante, Calasso no lo aplica de esa forma; lo hace siempre a partir de un texto, de una imagen, o mejor dicho: su punto de partida es la vida que ha sido transformada, vertida a un canon de símbolos que Eliade llama arquetipos y que el escritor italiano vincula a una serie de gestos que van en busca de su precedente.

Si no trabajara de ese modo, seguramente lo de menos no sería que perdiera su rigor y eficacia al ampliar sus reglas de operación a opiniones, sino que abandonaría el terreno de los símbolos que se ponen en movimiento vía la metáfora analógica, lo que terminaría por sumirlo no sólo en un proceso de interpretación sin fin entre términos inconexos que no mantienen ninguna relación jerárquica o vínculo entre sí —la metonimia fungiendo como metáfora— sino también en un agotamiento de los significados, puesto que estaríamos en la parodia del terreno de la sustitución lineal, metonímica. El método parte de lo fijado por escrito, si bien, se refiere a lo real, al gesto precedente:

A Baudelaire no le interesaba inventar desde la nada. Sentía la necesidad de elaborar un material preexistente, un fantasma entrevisto en una galería o en un libro o por la calle, como si la escritura fuese ante todo una obra de transposición de las formas de un registro a otro¹²⁴.

Esas formas están, por supuesto, contenidas en imágenes; esas formas son, claro, los llamados arquetipos en Eliade —los precedentes—, y el procedimiento que el francés emplea no es otro que el de la imitación por medio de la analogía. Ahora bien, esto ocurre en el caso de la escritura de un poeta, que parte de la apariencia de las cosas para preparar el material de su escritura; sin embargo, en el caso específico del escritor italiano, éste utiliza como material preexistente la escritura de otros, puesto que la suya no es la escritura de un poema, sino que analiza otros aspectos de la realidad a partir de los registros con que cuenta.

Calasso no puede, como sí podían los escritores de la antigüedad, oír de viva voz las variantes de los historias, pero opera bajo el presupuesto de que el mito no ha desaparecido y que sigue ejerciendo su poder bajo otras apariencias, si bien siempre como imagen, como término analógico; así, acude a documentos de toda índole, incluso al acta de defunción de la pintora Berthe Morisot para reconstruir la vida de Édouard Manet, y más que la del pintor francés, la del propio Baudelaire. No crea desde la nada, no escribe desde la nada, lo que quizá suene otra vez a perogrullada, puesto que nada en la cultura se crea sin tener un precedente.

Así, pues, los personajes que aparecen en los libros de Calasso tienen (mejor dicho, han tenido) existencia propia, han habitado este mundo y lo han atravesado —y el italiano lo hace evidente—, así sea en los relatos de las antiguas culturas, que no son simples discursos

¹²⁴ Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, 19.

ficticios, si por ficticio entendemos que son inventados como se inventan las historias de las novelas o los guiones de televisión; por prisa, pereza o capricho, por llenar un espacio. Ciertamente que hay algo real en toda palabra y que a “la palabra siempre corresponde una realidad”¹²⁵, pero los mitos y los personajes que aparecen en los mitos son más reales que los personajes de cualquier literatura posterior, puesto que están en relación directa con el origen. Por ello es que el autor pone en cuarentena el término mito para referirse sólo a las historias de héroes y dioses que los antiguos definían así: “Estas cosas no ocurrieron jamás, pero son siempre”¹²⁶, cita de Salustio que brinda una aproximación de lo que el mito implica para lo real.

Tales personajes pertenecen pues a la tradición, a ese tejido que forma el continuo y que se denomina tradición, forman parte de la memoria de un pueblo y apuntan a su conformación; están situados en el aparecer de lo real y en los modos de ser de lo real en general, en cuyo origen está la imagen, el *eídolon*, si atendemos a su etimología como aquello que aparece, que se presenta. Leemos en Gadamer: “Las costumbres se adoptan libremente, pero ni se crean por libre determinación ni su validez se fundamenta en ésta. Precisamente es esto lo que llamamos tradición: el fundamento de su validez”¹²⁷. El mito no se crea por libre determinación, hay que apuntarlo.

¹²⁵ María Zambrano, *El sueño creador* (Xalapa, Universidad Veracruzana: 2010), 77.

¹²⁶ Salustio, *De los dioses y del mundo*; citado por Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 7.

¹²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 348.

2.2 Historia y literatura

2.2.1 Pensar narrando, la construcción de una memoria artificial

Los personajes del mito son igual de determinantes en la conformación del mundo que los personajes que han sido de carne y hueso, se percibe en la obra de Calasso. Si bien, entre los personajes de carne y hueso que Calasso cita se hallan escritores, pintores, científicos, estadistas, economistas, filósofos: toda suerte de seres humanos cuya existencia ha estado ligada de forma creadora a la tradición; creadora, en el sentido de que parte de la percepción que se tiene del lugar en el que vivimos está vinculada a lo que hicieron.

No hay personajes ficticios en la obra de Calasso, si por ello entendemos que hayan sido inventados. En el caso de la antigüedad, hay un cierto momento histórico —a partir de Homero— en que puede citarse el nombre de los autores; no obstante, yendo más atrás, los autores de los mitos son anónimos, o bien, puede considerarse que se trata de una creación colectiva. Esto no impide que el personaje mítico sea referido en su propio contexto y que se le brinde la importancia que tiene en la conformación de lo que serán los géneros y las especies, una vez que la realidad profana haya sido puesta de manifiesto. Escribe Zambrano sobre los personajes de la tragedia griega:

cuando han apurado en una u otra forma su pasión, se asimilan a un cierto elemento o suceso natural y humano unidamente. Orestes, al viento y los remordimientos. Edipo al fuego que llora, al llanto del fuego. En Antígona hay el llanto de la virginidad que fecunda sin haber sido fecundada. La virginidad que se asimila al alba; una metáfora y una categoría del ser que sólo pasando a través de su no-ser se da. Mediadora entre la naturaleza y la historia, hace que en la historia se cumpla una acción del ser en la naturaleza, como si algo de lo divino de la naturaleza debiera encarnar en la humana historia¹²⁸.

Esta comprensión de Zambrano apunta también en la dirección en la que ya hemos señalado como comprensión en el mito por medio de la analogía (o de la metáfora analógica) de aquello que surge o brota desde sí mismo, de aquello que aparece, que se presenta; Zambrano habla, por su parte, del sentido originario, de devolver la fysis a su condición originaria.

La forma, el “método” con que Calasso aborda sus tópicos mediante el discurso narrativo y los va organizando, obedece también al principio de la analogía, donde los enunciados simbólicos se unen uno a otro para configurar el discurso. Pensar narrando, narrar pensando: narrar y pensar forman un nudo inextricable en el método de Calasso, ya que porque su concepción de la analogía es también la de un enunciado simbólico que está en

¹²⁸ María Zambrano, *El sueño creador*, 108.

movimiento, razón por la cual es posible vincular a otros términos para que una narrativa vaya tomando cuerpo. Las historias son lo irrenunciable en Calasso (de Canetti tomará esa comprensión); por supuesto, la analogía también es irrenunciable (un tropo que se creía poético esencialmente), pues es la que establece la continuidad entre las historias y dentro de cada historia particular.

Las historias son las que aglutinan en cada caso el sentido del proyecto preestablecido que cobra forma con la propia escritura, mientras que la conformación de los términos en modo singular va imponiendo el rumbo preciso que el estudio toma siempre en base a una historia. A veces un tema no se encadena a otro por continuidad o de acuerdo al objetivo de agotarlo exhaustivamente, sino al hallar semejanzas entre un autor y otro, afinidades que parecen por momentos lejanas, no visibles inmediatamente, pero que sirven para configurar un nuevo término que continúe la historia: las nuevas variantes debían aportar al cuerpo del mito, parafraseando a Calasso¹²⁹.

En los libros del italiano esto ayuda, a su vez, a conformar nuevos términos que, al tiempo que se narra la historia, arrojan luz en ambos autores y en la comprensión del campo sobre el que se trata, al trasladar el vocabulario de uno a la obra del otro. Se llenan vacíos, se construyen puentes, la historia aparece. Calasso opera del mismo modo con los temas de la literatura que con los de la historia —como disciplina—, donde en cierto sentido hay una afinidad fundamental como veremos ahora; no obstante, opera igual en el caso de la filosofía o la economía, o incluso con las matemáticas. En su forma de absorber los temas considera a todos como “testimonios” y los traslada al campo de la analogía, construye con ellos un material que le sirve para vincular los términos. Sitúa las obras de estas disciplinas, o cierto pasaje, frase o postulado, en el terreno de la imagen, con lo cual ya puede ser narrada en los términos de la analogía, para que “aparezca” un tercer término que pueda abonar a la comprensión de los textos.

A la relación fundamental entre historia y literatura, cuyo elemento irreductible es la narración de historias, así como a bosquejar su propio procedimiento, apunta en este pasaje Calasso:

La historia no tiene ninguna razón esencial para distinguirse de la literatura, “Carmen solutum”¹³⁰, ya la llamaba Quintiliano. Sin coacción métrica, sin preordenada jaula formal, la

¹²⁹ *Las bodas*, 254.

¹³⁰ “Carmen solutum”, “verso suelto”, podría traducirse también como “encantamiento” suelto, o mejor dicho, como “encantamiento independiente”, “encantamiento autónomo”, un “solo encantamiento”, “mismo encantamiento”, si atendemos a la traducción que en “El terror de las fábulas” da Calasso del término “carmen” al hablar de Ovidio (*Los cuarenta y nueve escalones*, 403); esto en el sentido de que historia y literatura forman un tándem, un mismo “verso”, “un mismo encantamiento”, un “poema” independiente, un “poema autónomo”,

investigación histórica es la construcción gradual de una memoria artificial (...) La historia llega a sí misma cuando decide hacer hablar únicamente a las fuentes, y entiende que las fuentes son *cualquier cosa*¹³¹.

La literatura vista como historia, como determinación a construir una memoria artificial; la historia, la construcción de esa memoria artificial, planteada con los elementos de la literatura; Calasso ahonda un poco más en su método con estas palabras. Y las fuentes —los testimonios—, se nos especifica, son cualquier cosa, en el sentido de que pueden provenir de cualquier disciplina, pero también de cualquier documento que ayude a construir esa memoria artificial. En ese sentido me parece que el italiano cita a Richard Cobb¹³²:

Hemos intentado reconstruir pensamientos y sensaciones que no podían expresarse con palabras. El historiador tiene una tarea que en buena medida coincide con la de Proust, pero no tiene la ventaja de disponer de la buena memoria de Proust; el historiador, entonces, debe construir, y finalmente saquear, la memoria de los demás.

2.2.2 La ordalía de la afinidad

La ordalía de la afinidad¹³³ que se establece aquí entre Calasso y Cobb pasa, con claridad, por su reconocimiento a Proust; es necesario discriminar unos materiales de otros, decidir cuáles serán los “testimonios” que conformarán las historias. No es propiamente el gusto el que priva, sino tal como indica el epígrafe de esta sección, el percibir que se hacen bien las analogías, pues no se trata de un mero tropo del lenguaje ornamental que no es vinculante¹³⁴: “Hacer bien las metáforas es percibir bien las relaciones de semejanza”¹³⁵. Y en esta decisión ya está presente un elemento interpretativo, comprensivo, sobre cuáles son los textos de que se precisa y por qué no otros. Es una comprensión capaz de dar explicaciones, de postular un conocimiento sobre aquello que aparece o se presenta.

un mismo “carmen”: un mismo discurso, un discurso independiente. Con todo, el procedimiento de su conformación, por imágenes en el caso del método bajo el que opera Calasso, dentro del término que conforman historia y literatura, tiene repercusión en todos los demás términos de una manera similar a como explica el poeta con la lengua de las imágenes: “Los versos no viven aislados, sino en relación sucesiva: se suman e igualan o se contrastan y corrigen. La misma potencialización, la misma hiperestesia que (...) sacude a las palabras o a los elementos de las palabras y les hace desarrollar una fina capacidad de selección, la misma, obra sobre las afinidades de unos versos con otros”, Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos: 1962). Entendiendo versos y palabras en el sentido del lenguaje de imágenes, que eso es el poema, esta cita de Alonso expone a la perfección la importancia que entre los términos de la metáfora guarda la afinidad entre unos y otros, así como su interdependencia, su mutuo influjo y su capacidad de selección, pues hacer bien las metáforas es percibir bien sus semejanzas y afinidades, por lo que aquellas conformaciones seleccionan a las que les son afines; algo que se expondrá a continuación brevemente para al hablar de la discriminación de los testimonios y fuentes que sirven para conformar la historia analógica en el método que estamos exponiendo.

¹³¹ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 182.

¹³² Richard Cobb, “L’Affaire Perken: A Double Murder in the Franco-Dutch Border, 1809”, *A Sense of Place* (London, Duckworth: 1975), 19; en Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 185.

¹³³ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 82.

¹³⁴ Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, 22.

¹³⁵ Aristóteles, *Poética*, 22, 1459 a 8, citado por Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 516.

Se trata de una decisión que se corresponde con el proyecto previamente establecido y que, igualmente, se corresponde con esa comprensión de que Sócrates habla en el *Crátilo* como “posesión de la mente”, una analogía entre el tema que se estudia o se aborda y el propio cognoscente, donde ninguno de los dos queda inalterado, tal como observaremos con más detenimiento en un apartado posterior. Es justamente así como vemos que Calasso elige unos materiales, unos testimonios que estén más cerca de sí, de su comprensión (el que Cobb cite a Proust dice mucho de él y de su comprensión de la historia, de su forma de proceder a la hora de narrar la historia; y el que Calasso lo cite, a su vez, para comprender de la literatura como la construcción de una memoria artificial habla de su método y del vínculo establecido entre los tres, con lo que se está en posibilidad de investigar los aspectos más relevantes de lo que aparece en ellos, por analogía).

Calasso avanza mediante estas conformaciones, en algunos casos aparecen como fragmentos en los capítulos de sus libros; en otras partes, dichas conformaciones se concatenan hasta formar una especie de capítulo llevada por un tema en el interior de los propios capítulos, en tanto que si se presta atención, hay temas más amplios que a su vez abarcan varios capítulos. Lo mismo puede decirse de libros suyos en general, ligados a una serie afín de analogías. Es por ello que el autor señala que está escribiendo un solo libro e, inclusive, que hay una afinidad entre los libros que publica Adelphi, la editorial en que trabaja desde hace más de cincuenta años, los cuales no serían sino capítulos de un solo libro, de una serpiente de libros:

¿Qué es una editorial sino una larga serpiente de páginas? Cada segmento de esa serpiente es un libro. ¿Y si consideráramos a esa serie de segmentos como un único libro? Un libro que comprende en sí múltiples géneros, estilos, épocas, pero en la que se avanza con naturalidad, esperando siempre un nuevo capítulo, que cada vez es de otro autor. Un libro perverso y polimorfo, en el que se mira a la *poikilia*, a lo «variopinto», sin rehuir los contrastes ni las contradicciones, pero donde incluso los escritores enemigos desarrollan una sutil complicidad, que acaso habían ignorado en vida¹³⁶.

Le es posible postular esto por el método del que se sirve para conformar sus propias obras, pero también a la hora de aplicar a la obra de otros escritores una comprensión crítica que concatene un libro a otro, hallando afinidades entre ellos que, igualmente, no resultan a veces visibles en un primer momento.

Asimismo, volviendo a la cita de Cobb, éste habla de la reconstrucción de pensamientos y sensaciones que no son expresables con palabras, aunque sí lo son con imágenes, con escritura que opera como enunciados simbólicos y que permite narrar a la vez

¹³⁶ Roberto Calasso, *Cien cartas a un desconocido* (Barcelona, Anagrama: 2007), 18.

que pensar, sin reducir los términos de los que se vale, dándoles su propio sitio. Calasso los emplea en su método, por afinidad, tal como opera la analogía, encontrando semejanzas entre los términos y, al mismo tiempo, hallando sus diferencias, construyendo con ellos una narración, una historia. Ello permite mantener las afinidades y conciliar las diferencias ahí donde parecen irreconciliables, pero, además, permite establecer distinciones y fijar límites entre lo que pertenece a un campo o periodo histórico, y a otro. No se halla muy lejos de esta visión el traductor que tiene que hacer la traslación de un poema a otra lengua, y percibe las semejanzas entre lo que dice el texto y aquello que él desea transmitir a su versión del mismo.

2.2.3 Analogía como base a una prosa absoluta

Ése sería un punto positivo de esta comprensión mediante un lenguaje que opera por la conformación de imágenes y metáforas: si bien, una metáfora es intraducible y sólo se puede transmitir mediante otra metáfora, resulta que generalmente es intraducible o que nos situamos en un dilema cuando se trata de dar cuenta de los sentidos que encierra por medio de la razón, en términos conceptuales. Sin embargo, una de las características del mito es que aún cuando se lo trasponga a otro idioma las imágenes permanecen y resisten la traducción, como Lévi-Strauss señalase. Acaso se pueda emplear una paráfrasis o trasladar las imágenes que se conforman en este método por medio de otras imágenes, lo que facilitaría aún más la comprensión, pero no se pueden sintetizar sus sentidos. Dámaso Alonso comparte esta misma visión del lenguaje de imágenes: “las palabras tienen un poder evocativo —pictórico o grabador mental de imágenes— anterior a la perfección del sentido lógico de la frase”¹³⁷.

De igual modo, este planteamiento analógico mantiene lo particular y lo irreductible, de cara a conformaciones más generales y universales, sin privilegiar ninguno de los términos, lo que le permite un diálogo verdadero entre términos que en ocasiones no parecen tener nada en común.

Por último, volviendo sobre la cita de Cobb, éste precisa que no todos tienen la memoria de Proust, por lo que es necesario saquear la memoria de los demás; y la expresión “la memoria de los demás” quiere decir en Calasso toda suerte de testimonios escritos creadores de imágenes.

Pero, caso curioso, con las imágenes, salvo aquéllas que están fijadas por la tradición en un canon reconocible —tal como ocurre con las que estudian los sinólogos, hinduistas y filólogos de la antigüedad clásica, historiadores, antropólogos, arqueólogos y de otras disciplinas—, no se puede dar testimonio ni reconstruir la memoria a menos que se

¹³⁷ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 53.

identifiquen los términos que las conforman. En Calasso, esto implica el establecimiento de una comprensión escrita de por medio, una interpretación, tal como Calasso observa que ocurre con Baudelaire, quien para preparar su material pone por escrito las imágenes, lo que ve por la calle, en las galerías y cuanto vive; en el caso del italiano, éste alude a los mitos ya que es en ellos donde los gestos precedentes se han alojado.

Con todo, Calasso no opera como el creador literario en ese sentido; no se atreve a inventar ese material o a hacer su propia trasposición de un registro a otro, sino que acude a la memoria de los demás, como el historiador, para saquearla y construir las historias. Luego rellena los vanos de acuerdo a los gestos precedentes con los que ya se cuenta. Sería menos riguroso si optara por inventar a la manera en que Shorrock lo indica y, seguramente, no se trataría de apariencias que apuntaran al origen, a lo que se presenta, a lo que brota de sí, sino a ocurrencias, lugares comunes u opiniones —*doxa*— como las que se escuchan cada día en la vía pública.

Opta, por tanto, por elegir a aquellos personajes o a aquellas personas que tuvieron incidencia en el periodo o en el tema que estudia y del que va a construir una memoria artificial como historia (de acuerdo a la afinidad, tal como se crean las propias metáforas); si bien, Calasso nunca señala que se trata de un estudio, de una narración con una comprensión propia del mundo, sino que reivindica sus libros como parte de la literatura.

Esta comprensión literaria, no obstante, como la opera Calasso, ha saltado el propio límite de su campo y, a la manera en que la filosofía u otras disciplinas se valen a veces de la literatura para exponer sus teorías o para explicar la propia literatura desde su terreno, el italiano da explicaciones, razones de la conformación de la literatura desde la propia literatura, pero también de las historias de los otros campos del conocimiento mediante su método analógico, interpretativo, histórico, de construcción de una memoria. Esa característica como veremos en la última parte de esta tesis ha nacido con la *Romantik*.

Ese es uno de los puntos nodales para llamar *literatura absoluta* a lo que hace Calasso. *Ab-solutum*, no escindida, no desvinculada, que es un *continuum*, en el sentido de la naturaleza de su propio método, pero también en el sentido de que mediante su análisis ésta puede cubrir campos más extensos cada vez al unir términos en conformaciones más vinculantes que incluyan testimonios de otras disciplinas, a fin de construir una memoria artificial por la analogía. “Carmen solutum”: la literatura y la historia guardan un término en común como un “verso” independiente o, mejor dicho, como un discurso autónomo; sin que traduzcamos aquí “carmen” por “verso”, “poema” o “encantamiento”, cuyo sentido más amplio en función de este contexto específico se acotaría. Un tipo de prosa absoluta, en tanto

que ella misma genera su mecanismo y su validez y pretende ser susceptible de agregar al lenguaje mediante el lenguaje de imágenes cuanto aparezca, ya se trata de las antiguas potencias del culto, ya de palabras, signos, símbolos o imágenes.

No obstante, al interior de este discurso independiente que es la historia que opera bajo una conformación analógica, o la literatura que busca construir una memoria artificial, el “carmen” es *ab-solutum*, puesto que por su naturaleza vincula y es vinculante; ese sería uno de los sentidos de la analogía, que es capaz de aglutinar en un discurso a todo aquello que sea susceptible de ser puesto en imágenes y de transformarse.

2.2.4 Literatura absoluta como historia

Bajo este entendido, Calasso opera más como un historiador, tal como nos da a entender en la cita de Quintiliano y con el pasaje de Cobb, que como un mitógrafo que clasifica relatos míticos o como un escritor que inventa lo que escribe, conformando historias en una especie de memoria artificial que pueda brindar una comprensión sobre lo que aparece. Caso aparte es su labor como editor, que merece un desarrollo en otro lado, pero a la cual dedica el mismo procedimiento para encontrar las semejanzas —afinidades— entre las obras de otros autores, tal como apuntamos un poco más arriba. Sin embargo, aún ahí opera conformando una historia por la unión de distintos materiales.

De acuerdo al Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) de Francia, por historia¹³⁸ pueden comprenderse al menos tres cosas: la primera, historia como “búsqueda, conocimiento, reconstrucción del pasado de la humanidad bajo su aspecto general o bajo sus aspectos particulares, según el lugar, la época, el punto de vista elegido (...)”; la segunda, historia como el “conjunto de acontecimientos, evolución concerniente a una persona o a una cosa” y, la tercera, historia como “relato concerniente a un hecho histórico u ordinario; narración de acontecimientos ficticios o no”.

En su forma de operar, Calasso reconstruye en sus libros amplios periodos del pasado, pero emplea una especie de lupa para ahondar en momentos específicos, claves podríamos decir, en los que se encuentra aquello que debe resaltarse para lograr la comprensión del periodo; esa lupa es la analogía, que puede enfocar un término analógico todo lo detalladamente que se quiera. Dicha comprensión tiene, a veces, la forma del seguimiento al pensamiento de un personaje en particular y a su *pathós*, o a un periodo de su vida; hecho esto, muchas veces la comprensión se devuelve a un modo más general y la historia continúa.

¹³⁸ CNRTL, “Histoire” (2013 [consultado el 9 de julio de 2013]), en <http://www.cnrtl.fr/definition/histoire>

Al rehabilitar la apariencia como un término válido, Calasso no vacila en acudir a los personajes de los mitos, cuya comprensión canónica tradicional sería la de elementos ficticios. No obstante, ellos ayudan a reconstruir periodos de tiempo y prácticas que de otra manera serían de difícil comprensión. Con esto, llena los vanos que pueden encontrarse y traza un continuo. Así pues, no se consideran ficticios los personajes míticos puesto que sus raíces están inmersas en contextos históricos definidos y forman el inextricable y evidente tejido de las tradiciones.

Cabe señalar que los pasajes que ayudan a comprender o a conformar una historia del presente se hallan a veces en otras latitudes o una distancia temporal muy amplia. Por ello escribe: “La utilidad de la historia, y de los historiadores, consiste en presentarnos y contarnos cosas que pueden revelar su sentido a centenares, millares de años de distancia”¹³⁹. O por eso también señala:

To me, very early on, the Vedic texts seemed to go beyond whatever else one may read on certain points. If you want to have an inkling about two essential words like *consciousness* and *mind*, you must look into these texts. You never find anything as enlightening anywhere else¹⁴⁰.

Igualmente, indica a partir de Burckhardt: “En Tucídides podría ser referido un hecho de primordial importancia que sólo será reconocido dentro de cien años”¹⁴¹. Con todo, no se trata de la comprensión de la historia como la entendemos, aunque reconstruya periodos amplios del pasado, pues en la frase “construcción de una memoria artificial”, que recoge de Cobb, Calasso halla un eco de aquel proyecto al que apuntaba Paul Valéry, mismo que no llevaría a cabo. Cito el pasaje completo:

Valéry auguraba que un día podría existir una “Historia Única de las Cosas del Espíritu” que sustituyera todas las historias de la filosofía, del arte, de la literatura y de las ciencias. Como siempre con sus visiones más temerarias, no quiso ir más allá del apunte. Coquetamente lo escondió en una “Digresión” que a su vez formaba parte de esa divagación sin reparos que es *Degas Danse Dessin*. De la *Historia Única* que fantaseaba dio un solo ejemplo: “En una tal historia analógica, Degas estaría entre Beyle y Mérimée”. Magistral golpe de mano para reconducir a Degas a su vocación de “solitario sin remordimientos”. A continuación Valéry ofrecía una muestra de esa “historia analógica” que había relampagueado en su mente. Una vez más a propósito de Degas, escribía que “su dibujo trata los cuerpos con el mismo amor y la misma dureza con la que Stendhal trata los caracteres y movimientos de las personas”. Desde entonces, la “historia analógica” no ha dado muchos pasos. Es un *desideratum* cada vez más urgente en una época intelectualmente debilitada como la actual¹⁴².

¹³⁹ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 226.

¹⁴⁰ Lila Azam Zanganeh, “Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217”, *Paris Review*, en [t.co/wdvRrEaQaz](https://www.parisreview.org/essay/roberto-calasso-the-art-of-fiction-no-217-lila-azam-zanganeh)

¹⁴¹ Jacob Burckhardt, “Griechische Kulturgeschichte”, *Gesammelte Werke* vol. V (Basilea, Schwabe: 1978), 9, en Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 226.

¹⁴² Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, 217.

Calasso habla aquí de sí mismo, de su propio método. La historia analógica no ha dado muchos pasos, pero ha dado algunos, parece apuntar. No obstante que el nombre dado por Valéry sea el de historia única, cabe señalar que por el método que plantea la propia analogía tal historia no sería posible sino bajo la forma de “historias”; historias que se ponen en contacto por medio de enunciados narrativos simbólicos que serían una única historia, pero sólo en el sentido de su conformación, de aquello que es susceptible de ser puesto en el lenguaje de las imágenes, mas no de sus versiones o variantes. *Literatura absoluta*, la llama Calasso.

En este pasaje se cifran las aspiraciones del propio Calasso y su forma de proceder, así como la comprensión misma que el autor italiano tiene de una historia analógica que es también una manera de pensar narrando, más urgente en una época de pensamiento débil. Esta comprensión forma parte de su método de trabajo y es lo que al mismo tiempo lo distancia radicalmente de otros escritores que éste considera bajo su concepto de *literatura absoluta*, quienes, claro, no se interesan, o no se han planteado, salvo Valéry o Benjamin, el que mediante la analogía se pueda configurar un lenguaje de imágenes no sólo para escribir, sino para desocultar y arrojar una comprensión particular de la historia mediante dichas historias.

2.2.5 Breves consideraciones de afinidad entre comprensión analógica y razón

Ahora bien, ¿qué quiere decir aquí historia del espíritu? Sin duda, una historia que nos ayude a pensar, como el propio autor señala, una historia del pensamiento, que entonces no es ajeno ni a las artes ni a la filosofía, la literatura, ni aun a las ciencias. De ahí el empleo de Calasso de testimonios tan disímiles para su comprensión analógica, provenientes de la psicología, antropología, sociología, las matemáticas o la física.

A ese respecto, la obra del editor milanés ofrece muchos ejemplos de la historia analógica que plantea, al observar la modernidad desde la perspectiva de Baudelaire y su periodo, pero también desde la perspectiva de Talleyrand en otro libro; o la comprensión de la esquizofrenia que postula desde el canon de imágenes de la mitología; o la comprensión de la modernidad a partir de la pintura y la desaparición del Renacimiento, que tiene en Tiepolo a su último heredero. En ese sentido, la lectura que Calasso realiza de Marx mediante la analogía a partir de la teoría del mito, de la propia analogía y del sacrificio en el libro *La ruina de Kasch*, ofrece resultados singulares en varios aspectos, los cuales arrojan una comprensión distinta de la situación actual. Sobre ese mecanismo conformador que opera en la modernidad habremos de ahondar más adelante. Por el momento, baste destacar que

Calasso logra una lectura poco ortodoxa, que por principio no habría sido posible plantear en el marco de la moderna epistemología, sin que una interpretación tal fuese considerada una mentira, una ficción, un mito.

La rehabilitación de Calasso del término apariencia señala en esa dirección. Igualmente, la historia analógica de Calasso brinda resultados peculiares en relación a la poesía moderna al construir una memoria artificial, ahí donde las interpretaciones de Baudelaire y Mallarmé parecían fijadas ya por la tradición poética. Esto en el libro *La literatura y los dioses*, donde el italiano conceptualiza la noción de *literatura absoluta* en torno a estos autores y a Nietzsche.

Así, Calasso usa el procedimiento de formación de los mitos para tratar asuntos históricos, científicos y filosóficos, en base a una hermenéutica textual de tipo exegético, como su propio método de acercamiento y comprensión, que opera bajo la forma de la analogía y la metáfora: una historia analógica conformada por historias.

Es por ello que se preocupa por las referencias, puesto que en realidad está llevando a análisis todos los temas de los que trata en sus libros; sin embargo, no parece dispuesto a dejar que a quien no le interesa adentrarse en el tema tenga las mismas facilidades que un lector atento, aunque por principio ambos puedan en potencia tener las mismas opciones. No es el método del análisis sistemático de las ciencias tradicionales, por supuesto.

Por otro lado, si se cambia la lectura platónica y religiosa que canónicamente se realiza del mito, queda un perspectivismo en el que, más allá de conceptos, las conformaciones más fecundas y vinculantes son las que se imponen; si bien, hay algo que las conecta entre sí de manera general: las historias. No sólo se reivindica el término apariencia sino la noción de “historia”. Queda, asimismo, un lenguaje que se cifra en enunciados simbólicos e imágenes, que busca aglutinar de manera particular y universal sin reducir, y sin dar preponderancia al lenguaje de signos como tal, que no es capaz de asimilar las metáforas y analogías de forma creadora, al reducirlas.

En la comprensión analógica, las metáforas bien pueden operar como las categorías de que habla Zambrano. Si se deja de lado esa lectura platónica o religiosa, el “método” de Calasso no dista tanto de la perspectiva planteada por Ricoeur en *Teoría de la interpretación*, cuando se refiere a las metáforas que funcionan como modelos epistemológicos, ofreciendo algunas bondades más, como las que hemos ido señalando, lo cual es propio de la analogía.

Con todo, aún hay que poner de manifiesto cuáles son los alcances y límites de esta comprensión analógica, así como sus posibilidades, algo que excede el modesto aporte de nuestro estudio y que queda pendiente para un análisis más amplio.

Asimismo, se debe señalar nuevamente que el énfasis de la comprensión analógica está en considerar las imágenes que aparecen por medio de la metáfora como algo real en sí, y no como apariencias que luego de haber sido utilizadas deben desecharse sin más; puesto que en ocasiones se dice que lo que ocurre es lo contrario y la metáfora se vuelve de uso cotidiano y termina por ahogar el modelo epistemológico que supuestamente era instrumento de análisis, lo que apunta hacia la naturaleza de la propia metáfora y del medio que le es consustancial: la conformación y circulación de términos cada vez más amplios.

Me parece sin embargo que un método tal, una historia analógica, hermenéutica, de tipo exegético, una especie de suelo para una razón poética o una razón analógica, si se prefiere, en caso de desarrollarse, hablando hipotéticamente como desde aquí hablamos, no podría ocupar el sitio que ocupaban las ciencias, reemplazándolas. Por principio, porque no cumple la función en el mismo sentido en que éstas lo efectúan; aunque, en tal caso, puede contribuir de una manera similar a como ya lo hace un método hermenéutico, y afinar algunos aspectos de su propia comprensión, al tiempo que aprender de él, enriquecerlo.

Puede servir para ampliar dicha comprensión en relación al ámbito del mito y en lo tocante a su procedimiento de conformación, a fin de preparar un terreno más *ad hoc* en el que sea posible replantear una nueva forma de pensar, la cual, por ejemplo, podría indagar en un conocimiento más sólido en temas como el deseo, el miedo, o el amor, los cuales ha relegado el concepto de razón tradicional.

Para finalizar este apartado, luego de haber expuesto la intuición que se hallaba en Shorrock sin desarrollar, hay que dejar claro que en ningún caso planteamos que esta historia analógica tenga que dejar forzosamente fuera a la razón, o que opera totalmente en oposición a ella. Por el contrario, como narrativa de un cierto grado de racionalidad, como ha señalado Enrique Dussel, y como apuntaron los autores de la *Dialéctica*, el germen de la razón se encuentra presente, no en el mito ni en la forma en que éste opera y conforma sus historias, pero sí en la imitación y desencantamiento de sus mecanismos, que la dialéctica empleó para nutrirse, por lo que no se puede soslayar el rol importante que para ella ha jugado la conformación analógica.

Lo más deseable entonces es acudir a la razón por principio de cuentas y empezar después el desentrañamiento de aquello que aparece, que se presenta, que brota desde sí, una vez que el terreno ha sido delimitado y el proyecto preestablecido. Cuando el mito se pone en marcha es inherente a su proceso el que la razón lo acompañe, sólo que en este caso es el lenguaje de imágenes el que vincula y conforma los términos, y no la razón la que da todas las pautas y todas las respuestas. Tal vez sí las preguntas de arranque, aunque tal vez no

todas. Hay sitios en los que el mito precisa de la razón, o mejor dicho, en los que la comprensión analógica precisa de la razón, pero a los que la razón por sí sola no puede ir. Por eso es importante la mutua ayuda entre razón y comprensión analógica.

Me parece que ése es el sentido del capítulo que cierra la prehistoria para Occidente, ese tiempo de dioses en que nunca sabremos los nombres de los autores de los mitos; el mismo capítulo que cierra la prehistoria y abre el tiempo a la historia, al cual refiere Calasso con estas palabras: “Después de su retorno a Itaca, después de la *Odisea*, la frecuentación de los seres y los lugares primordiales sólo podrá producirse a través de la literatura”¹⁴³. Así pues, por su origen y para tratar con las cosas del origen, la comprensión analógica seguirá apuntando a la literatura como heredera del mito y heredera de las imágenes del mito. La razón es quizá el invento humano más eficaz y poderoso, pero hay sitios que simplemente le están vedados y a los que para entrar debe ir acompañada. Ese es el motivo principal de la ordalía de la afinidad que Cobb y Calasso comparten en su comprensión de la historia al citar a Marcel Proust, pues es Proust quien escribe:

el hecho de que la inteligencia no sea el instrumento más sutil, más poderoso, más apropiado para alcanzar la verdad es sólo una razón más para comenzar por la inteligencia y no por un intuitivismo del inconsciente, por una prefabricada fe en los presentimientos. Es la vida la que, poco a poco, caso por caso, nos permite observar que aquello que es más importante para nuestro corazón o nuestra mente no nos viene dado por el razonamiento sino por otras potencias. Entonces es la inteligencia misma la que, dándose cuenta de su superioridad, abdica de ella por vía del razonamiento, y acepta volverse su colaboradora y su sierva. Es la fe experimental¹⁴⁴.

Comprendemos el término “experimental” que viene al final de esta cita en el sentido etimológico de experiencia, de experimentar, de aquello que aparece, hay que asentar; no en el de las ciencias experimentales de la epistemología moderna. La inteligencia no implica necesariamente comprensión inmediata, así como no puede haber comprensión sin intuición, visión del todo y un cierto grado de racionalidad. Como señala Proust, en esta experiencia se trata de ir caso por caso, por acción de la propia vida y de las cosas de ésta, de lo que surge y brota desde sí, de los fenómenos que indican ellos mismos por afinidad cuál es el término al que deben unirse para conformar un nuevo término. Los términos se llaman entre sí, se condicionan unos a otros, se unen o se disgregan, cambian cuando se vinculan y, a su vez, cambian la formación dentro de la cual se hallan articulados, así como las imágenes dentro de un poema se comunican y condicionan unas a otras.

¹⁴³ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 314.

¹⁴⁴ Marcel Proust, *Albertine disparue*, en *À la recherche du temps perdu*, vol. IV (Paris, Gallimard: 1989), 7; citado por Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, 339-340.

La afinidad entre los términos no es cuestión sólo de gusto propio; antes bien, se trata de un movimiento mutuo en el que los términos señalan al cognoscente hacia aquello que quieren decir, y en tanto el cognoscente escucha, como piden Heidegger y Gadamer, se da paso a la conformación.

Pero se debe empezar por la inteligencia, por la razón, no por intuitivismo, por presentimientos, por ocurrencias, por opiniones o prejuicios infundados que no redunden en una comprensión justificada. Es la inteligencia que, unida a la experiencia en cada caso concreto, abdica de su función privilegiada y superior, no para volverse sierva de la analogía, sino para colaborar con ella y auxiliarla ahí donde ésta no puede poner en claro los términos y donde aquélla no puede seguir avanzando sin reducirlos. Sólo así se puede hablar de un pensamiento. Es la conformación de la analogía por vía de la metáfora y la razón, porque en términos míticos incluso la razón es susceptible de disgregarse o agregarse como una imagen en conformaciones cada vez más amplias, pues del de Atenea continúa siendo un gesto mítico.

2.3 La historia analógica y el tiempo

2.3.1 Otra posibilidad de conformación de la historia

No obstante que se halla fuera de nuestra capacidad exponer los límites y las posibilidades de la mencionada historia analógica, podemos desarrollar brevemente el modo en que dicha conformación se actualiza y reactualiza, a partir del propio señalamiento que Calasso hace sobre los hechos que a muchos años son susceptibles de contener la clave para comprender nuestro presente.

Esta actualización y reactualización constantes son, en cierta forma, términos propios de la analogía que operan en el tiempo y en el espacio, sincrónica y diacrónicamente, como conformaciones más amplias y vinculantes, como metáforas —analogías— de largo aliento, cuyos alcances, como ya habíamos señalado con Ricoeur, pueden configurar redes de metáforas en un poeta, en periodos históricos o incluso uniendo culturas diversas. Para esto me serviré de la metáfora analógica y acudiré a otro de los antecedentes inmediatos que influyen sobre la obra del autor italiano, Walter Benjamin. Con sus tesis *Sobre el concepto de historia*, no sólo con la exégesis de los textos, Benjamin ha motivado la conformación de la historia analógica de Calasso, que hace suya la crítica al moderno concepto de historia bajo la forma del progreso ilimitado¹⁴⁵.

La propia comprensión de la historia que Benjamin plantea se da bajo la conformación de la analogía; y si bien ésta no se encuentra desarrollada en los fragmentos que componen las tesis *Sobre el concepto de historia*, arroja luz suficiente para conformar un breve desarrollo. El influjo de dicha comprensión histórica también es posible rastrearlo en la *Dialéctica*, si bien, Horkheimer y Adorno ponen el énfasis en otros aspectos:

La visión de la historia que finalmente se le *impone* a Horkheimer coincide ya con la que articulan las famosas *Tesis*: la historia como catástrofe, como historia natural; el progreso como regreso. A Adorno no hizo falta que se le *impusiera* esta visión; la compartía con Benjamin desde hacía tiempo¹⁴⁶.

Con todo, es posible observar que la crítica de la *Dialéctica* se hace, como en Calasso, por la conformación de una analogía entre un relato mítico de la *Odisea* —que, sin embargo, es capaz de mostrar el germen de la razón instrumental para los autores— y el presente en el que

¹⁴⁵ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"* (Buenos Aires, FCE: 2003), 56.

¹⁴⁶ Juan José Sánchez, "Introducción" a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 22.

se despliegan las consecuencias de un eventual proyecto desencantador del mundo, con lo que aquel primer término del pasado bajo la forma del mito se une a nuestra circunstancia para arrojar luz sobre ella, y conformar un tercer término que ayuda a la comprensión histórica de ambos periodos. El “*Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración*”, es ese tercer término.

2.3.1.1 Tiempo como imagen

Así pues, con este planteamiento, y apoyándonos en la lectura y en la numeración que Michael Löwy ofrece de las tesis¹⁴⁷, salta a la vista el que Benjamin en la número V hable del “pasado como una imagen que, en el instante mismo en que se deja reconocer, arroja una luz que jamás volverá a verse”¹⁴⁸. Es el mismo mecanismo mediante el cual operan los autores de la *Dialéctica* al postular su lectura de la Ilustración como mitología.

Mi comprensión de la cita de la tesis V es la siguiente: el pasado se brinda como imagen y el hecho de reconocer esa imagen en el presente se concatena con ella como una conformación y, a la manera en que opera la analogía, sugiere otra imagen, el tercer término, decíamos. En este caso, se trata de la comprensión histórica de un determinado momento del pasado gracias al presente; pero —y he ahí el sentido de la historia como disciplina—, más importante: de la comprensión del presente gracias al pasado. La imagen del pasado es el primer término de la analogía; el presente, la segunda. El tercer término se conforma mediante ambos, la lectura, la comprensión analógica, que brinda una nueva comprensión tanto del pasado como del presente y permite plantear una línea de interpretación hasta entonces oculta al hacer visibles variantes poco corrientes o no del todo explícitas.

Ahora bien, sería peligroso querer encontrar analogías en todas partes, si no fuera por la postura del propio Benjamin, quien seguramente debe haber cobrado consciencia de ésta y de sus posibilidades por sus ensayos sobre el arte y el romanticismo, así como al leer a Baudelaire y escribir el libro de *Los pasajes*. Pero en Benjamin hay además otros elementos que no se hallan en Calasso o en la *Dialéctica*. Apelando al mesianismo como modo en que el pasado late en el presente, como posibilidad para que en un futuro advenga la utopía, Benjamin construye analogías recurrentes por medio de las que expresa que el presente debe despertar esas fuerzas dormidas en el pasado, a fin de hacer justicia a todos los vencidos que yacen aplastados por el peso de la historia, esperando ser redimidos. La felicidad del presente no debe olvidar el pasado. Dice la tesis II:

¹⁴⁷ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*.

¹⁴⁸ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 71.

la imagen de la felicidad es inseparable de la imagen de la liberación. Ocurre lo mismo con la imagen del pasado que la Historia hace suya. El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención (...) Existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra. Nos han aguardado en la tierra¹⁴⁹.

Dicho índice secreto que remite a la “redención” está situado para Benjamin en la posibilidad de percibir en la imagen del pasado momentos que guarden semejanza con el presente que vivimos, de manera que le inyecten su energía y, vinculando la lucha por la liberación en esta época, se cumpla aquel afán de libertad que en el pasado fue aplastado. El presente incide en el pasado y cambia su imagen, tanto como el pasado incide y cambia la imagen del presente. Esto se vuelve aun más visible cuando Löwy analiza la Tesis XVI y, para explicarla, acude al ensayo que Benjamin escribió sobre “Eduard Fuchs”, en la cual menciona que “se trata de percibir —«como en un relámpago», según dice la tesis V— la constelación crítica que tal o cual fragmento del pasado forma precisamente con tal o cual presente”¹⁵⁰.

2.3.1.2 Crítica del tiempo como progreso

Sin suscribir hasta este punto las concepciones de Benjamin de mesianismo o redención, está presente en su descripción sobre cómo debe operar la historia no sólo el modo de conformación por medio de la analogía, sino algunas de las implicaciones que dicho modo tiene. La más importante es la que se encuentra unida a la crítica de la concepción histórica en Hegel: la crítica a la historia como un avance imparable hacia el progreso en el que se legitima cada “ruina” y cada muerte de las personas como daños necesarios para “la felicidad de los pueblos”¹⁵¹. Además de que salta aquí la hipóstasis del progreso —y la sacralización de la sociedad— como causa buena que ha de justificar las matanzas y los horrores en nombre de un bien supuestamente mayor, sin prestar atención a quienes en el proceso son olvidados, lo que subyace en la crítica a Hegel es la crítica del tiempo de la historia como progreso; un tiempo lineal, sucesivo, un tiempo vacío:

el tiempo de la teoría del progreso es “precisa y justamente el tiempo de la caja de ahorro y de los grandes establecimientos de crédito (...); es el tiempo de la marcha de los intereses producidos por un capital (...); tiempo verdaderamente homogéneo, porque traduce, porque traslada a cálculos homogéneos (...), porque traspone en un lenguaje (matemático) homogéneo las innumerables variedades de las ansiedades y las fortunas”. Contra ese tiempo de progreso, “hecho a imagen y semejanza del espacio”, reducido a una línea “absoluta, infinita”, (Benjamin) opone el tiempo de la memoria, el tiempo de la “rememoración orgánica”, que no es homogéneo y tiene, en cambio, “llenos y vacíos”¹⁵².

¹⁴⁹ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 54-55.

¹⁵⁰ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 148.

¹⁵¹ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 105.

¹⁵² Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 151.

La sustitución por medio de la metonimia —que es la sustitución que hace parodia del mecanismo de la analogía, una forma de suplantación, de imitación burlesca, que se postula luego de que el sacrificio y su relación con la culpa ha sido olvidada— intercambia cualquier objeto, cualquier fenómeno o hecho histórico entre sí, reduciéndolos y homogeneizándolos, sin percatarse de sus diferencias; por el contrario, el tiempo que propone Benjamin es, simultáneamente, aquel tiempo cargado de pasado que hace un corte en el tiempo sucesivo y parece detenerlo. Es el tiempo que hallamos en la fiesta, en el ritual, en la celebración de un acontecimiento del pasado que sigue operando sobre el presente y cuyo sentido seguimos recordando como una forma de comprender que aquella historia es la nuestra y que nosotros somos su prolongación. Es el tiempo del mito pero, más importante, es el tiempo de la analogía, de la metáfora que opera en el mito e imitaba la estructura del sacrificio.

2.3.2 Actualización del tiempo

2.3.2.1 ¿Vislumbre de eternidad?

Por lo general, visto desde nuestra concepción lineal y cristiana del tiempo, en oposición al tiempo cíclico que las culturas de la antigüedad profesaban como una forma de repetición de la vida, que volvía a surgir y brotar desde sí, este tiempo de la analogía ha sido caracterizado como “el instante” o la “eternidad”, con lo que no obstante pierde en algo su sentido, puesto que no se puede habitar en una discontinuidad de instantes.

Acaso este pueda considerarse un tiempo sincrónico cuando se hallan afinidades entre un término del pasado y uno del presente, sin embargo en ese “instante” o vislumbre de “eternidad” no es posible vivir; el tiempo para el hombre sólo se vuelve habitable en la diacronía y es entonces que se puede hablar de un tiempo de llenos y vacíos, donde la analogía puede volver el tiempo sincrónico pero sólo a condición de “estar” en ese tiempo humano.

La concepción de Benjamin remite a un tiempo de llenos y vacíos, no sólo de “instantes”, si bien es en el instante —“como en un relámpago”— donde se perciben las posibilidades del presente y el pasado unidos en la conformación de una nueva comprensión, como un relámpago que inyecta su energía al presente. Mas digamos aquí que comprensión implica también una forma de acción, puesto que sólo puede actuarse sobre aquello que se conoce, sobre aquello en que se sabe captar las diferencias, en tanto que la comprensión es ya una forma de aplicación, de interpretación de aquello que aparece, que permite hacer visible aquello sobre lo que es posible actuar.

Comprender es una manera de actuar, de aplicar el conocimiento por el que se llega a percibir cómo *a* se transforma en *b*. La comprensión, de tal modo, no puede ser un mero juego en el vacío, de invenciones arbitrarias. Es por ello que la construcción de una memoria artificial, el planteamiento de Cobb que Calasso hace suyo, no puede estar sujeta a una invención al modo en que los novelistas o guionistas inventan sus historias, sino ligada a testimonios que den cuenta del periodo en que se busca indagar.

Ahora bien, el tiempo sucesivo deja de correr, pero sólo para que advenga la instauración de otro tiempo en el que pasado y presente muestran su cualidad más real: la de estar interconectados entre sí, la de condicionarse y hacerse percibir de manera distinta; en suma, la cualidad de transformarse mutuamente. Es la forma en que opera la instauración del tiempo de los modos de lo real en general, que se lleva a cabo también en el mito cuando un gesto mítico precedente, una imagen precedente, es traída al tiempo del ahora. Traer esa imagen precedente cambia ya la percepción que tenemos del momento que vivimos.

Me parece que es en ese sentido en el que Benjamin indica —en el ensayo sobre “Eduard Fuchs”— que “es preciso tejer, en la trama del presente, los hilos de la tradición que estuvieron perdidos durante siglos”¹⁵³. La tradición de la analogía, puesta de relieve por la poesía y por el mito, es esa tradición a la que tanto Benjamin como Calasso acuden para tejer los hilos del presente y, al mismo tiempo, tejer los del pasado. Asimismo, Benjamin expone en la tesis XV¹⁵⁴:

El día del comienzo de un nuevo calendario funciona como un recolector histórico de tiempo. Y, en el fondo, ese mismo día vuelve siempre en los días de fiesta, que son días de rememoración. Así, los calendarios no cuentan el tiempo como los relojes. Son monumentos de una conciencia de la historia.

Pero decíamos que no se trata de vivir una serie de instantes discontinuos, o de pensar que la eternidad, con una visión mesiánica o creyendo a fondo en el planteamiento del mito, se instaura cada vez que se voltea hacia el pasado y se conforma una analogía con el presente. Lo que tiene lugar cuando por medio de la analogía se une un momento del pasado con uno del presente, bajo la forma de un tercer término, es una constelación de múltiples sentidos que arroja luz en el pasado y en el presente, pero que ocurre en este presente desde el que se trae el pasado aquí.

Parece entonces, en el sentido de aparecer, de apariencia, que el presente se carga de las características del pasado que permanecían ocultas, en estado latente, y que aparecen nuevas posibilidades, en un tiempo que se vuelve mucho más profundo, amplio y cargado de

¹⁵³ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 142.

¹⁵⁴ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 143.

sentidos. El tiempo crece, ciertamente, se hace más denso, se llena. Es un tiempo lleno el que se percibe como instante cargado de eternidad.

Para referirse a ese fenómeno, Benjamin tiene un concepto presente también en *Los pasajes*; es el de *Jetztzeit*, “«ahora» o «tiempo actual». En una variante de la tesis XIV, la *Jetztzeit* se define como un «material explosivo» (...) Se trata de hacer estallar el *continuum* de la historia por medio de una concepción del tiempo histórico que lo percibe como lleno”¹⁵⁵.

2.3.2.2 *Jetztzeit*

Centrémonos en el ahora o tiempo actual, pero no dejemos de percibir la capacidad de ese tiempo lleno para establecer un corte en el tiempo histórico sucesivo, y tratemos de ver ese advenimiento fugaz de lo eterno que es el instante, de otra manera¹⁵⁶.

Se dice en poesía que la palabra es capaz de abrir un tiempo que no es sólo el del presente y que, de hecho, ese tiempo que la poesía convoca es el del principio de los tiempos, el tiempo original —desde hace un momento tenemos ya la presencia de dos tiempos, uno sucesivo y lineal, otro cíclico. Aquí, palabra se refiere al lenguaje de las imágenes de la analogía, de la metáfora, que encuentra en el pasado una conformación y la trae a este tiempo; en tanto que por presente se entiende el tiempo sucesivo de la historia. El tiempo original estaría más cercano al tiempo de lo sagrado, el tiempo real de las cosas reales en el sentido de lo sagrado.

Ahora bien, cuando el poeta indica que el tiempo del principio de los tiempos adviene por medio de la analogía es porque, como hemos visto, la analogía trae el pasado hasta aquí y lo reactualiza en el presente, porque el tiempo se llena y se carga de sentidos. Las cosas son reales en tanto la conformación de la analogía permite hacer visibles características suyas que estaban ocultas; la analogía muestra lo real, del modo en que la realidad fue mostrada por la analogía mediante la que los dioses aparecieron, el sacrificio del comienzo. Pero también porque en el mito se trata siempre de imágenes primordiales que dieron cuenta del aparecer de los fenómenos y porque la poesía sigue operando con las imágenes del mito más que ningún otro ámbito. Se trata de imágenes que, en efecto, apuntan a la configuración del tiempo, las que llegan hasta las imágenes del tiempo original, del tiempo sagrado. Los dioses son las metáforas analógicas más vinculantes y perceptibles de ese tiempo original, de esa temporalidad sagrada, como veíamos en un apartado previo.

¹⁵⁵ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 140.

¹⁵⁶ Esto se relaciona con el sexto apartado del tercer y último capítulo de esta tesis, lo que expondremos de manera breve cuando hablemos de los dioses y su regreso en la modernidad mediante la literatura.

Pero es un caso extremo, es el fundamento sobre el que se sostiene la analogía misma. Es la conformación analógica más amplia que existe en cada cultura, la de la relación con sus mitos de la creación y con sus dioses, con el sacrificio y la aceptación de la imitación —como asesinato— para sobrevivir. Por la comprensión de que se está en relación con el origen, al poeta le parece que otra realidad ha llegado a instalarse en ésta y que la eternidad se abre. Es lo que dice Alberto Ruy Sánchez con menor o mayor claridad cuando refiere que con la aparición del instante poético se tiene el equivalente de una epifanía, de una revelación, una especie de pedazo de eternidad¹⁵⁷.

Mas ese tiempo eterno y a la vez instantáneo sugiere una vida eterna y a la vez instantánea cuya tensión es imposible de sostener. Es el principal punto débil de los poetas románticos que, en su concepción de la tradición y de la poesía como un tiempo eterno y absoluto, buscan con los elementos del tiempo sucesivo y de la metonimia absolutizar la vida o convertirla en obra de arte a la que se pretenden conferir las características de lo eterno. No se puede vivir un tiempo absoluto ni un tiempo que sea sólo un instante, no se puede convertir la realidad en una epifanía ni se la puede tratar todo el tiempo como si fuera una obra de arte. Se trata de una vida invivable.

2.3.2.3 Explosión del tiempo

Visto desde el tiempo lineal, sucesivo, de la historia como progreso, la tensión del tiempo absoluto es mucho más perceptible: “para que la vida llegue a ser absoluta —como decíamos más atrás—, hay que negarla”¹⁵⁸. Es también de lo que habla Mallarmé cuando se refiere a abolir el tiempo. Sería vivir en el estallamiento del tiempo, en las ruinas del tiempo sucesivo tal como dan muestra las obras de algunos de los románticos: “no aspiran a lo absoluto porque se creen ya dentro de él (...) Tocaban lo divino que excede en ambos a las fuerzas de un ser humano, y agobiados por su peso, caen”¹⁵⁹. Y esta forma de vida sería tan perniciosa como la que critica Benjamin en Hegel, tan perniciosa o más como la del tiempo sucesivo.

Ante la angustia del tiempo lineal los poetas románticos opusieron no un tiempo cíclico, compuesto de llenos y de vacíos, sino un tiempo de instante y eternidad; los románticos siguen viviendo el tiempo sucesivo sin más, y aspiran a que cada instante del cronómetro se convierta en un instante eterno, creyéndolo eterno realmente. Esa concepción de la epifanía interminable, de la vida absolutizada, de la obra de arte total, es la que buscan

¹⁵⁷ Alberto Ruy Sánchez, *Cuatro escritores rituales* (México, Ediciones Sin Nombre / CONACULTA: 2001), 10.

¹⁵⁸ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento, Dos poetas y lo sagrado* (México, El Colegio Nacional:1993), 161.

¹⁵⁹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 99.

los románticos en su asalto a Oriente, en su invocación de nombres e historias cargadas de exotismo, en ese cubrir con máscaras el escenario sugiriendo que con ello se ha pasado a otro estadio.

Esa concepción de un tiempo lineal en el que cada instante se quiere eterno es el que no deja de morir aún en nuestros días, a pesar de que se ha dicho que el romanticismo quedó en el pasado cuando lo perceptible es que esa concepción romántica idealista está por todas partes; es la Ilustración a que señalan Adorno y Horkheimer en su versión más radicalizada. El romanticismo busca negar el tiempo sucesivo y su avance incontenible, pero al minar su base, la misma base donde a su vez el romanticismo se asienta, exalta el tiempo sucesivo y lo acelera; más que conciliarlo con el instante o con ese vislumbre de eternidad, lo hace estallar.

En cambio, es la unión del tiempo sucesivo y el tiempo cíclico lo que da a la vida humana su configuración de llenos y vacíos, su dimensión propia, lo que permite vivirla. Sólo que durante algún tiempo se ha olvidado el ciclo y se le ha dado preeminencia al progreso, pero de ningún modo ello significa tratar de vivir el fundamento de lo sagrado como la totalidad de la vida, porque la haría simplemente imposible de vivir, y más si no se percibe que se pretende acceder al lleno en tanto se privilegia sólo el instante del cronómetro.

Hay que prestar atención a lo que dice Benjamin de ese “material explosivo” que también es la *Jetztzeit*, ya que cuando tiempo sucesivo es todo lo que hay se vuelve necesario aplicar el freno y bajarse de él, pero hay que comprender que *Jetztzeit* es ante todo “ahora”, “tiempo actual”, aunque permita aplicar ese freno. El “ahora” necesita tanto del tiempo primordial como del tiempo sucesivo.

2.3.3 Sueño y palabra, posibilidad del tiempo y el detalle

Una lectura semejante a la que acabamos de realizar es la que hace Zambrano en el *Sueño creador*. Ahí habla de un tiempo absoluto, que ella llama el tiempo del sueño y no es otro que el de las intuiciones primordiales, un tiempo que nosotros podemos reconocer como el de las imágenes del mito en su relación con lo sagrado.

En su comprensión, María Zambrano concede a la palabra una relevancia radical, al ser ésta la posibilidad de que el tiempo se actualice. El tiempo sucesivo, al ser sostenido por el tiempo absoluto, regresa a este último como sueño cuando no se actualiza por medio de la palabra. El sueño toca entonces al tiempo absoluto, que no puede vivirse, tanto como al tiempo sucesivo que, al no ser distinguido ni actualizado, se convierte también en sueño, puesto que se lo ha vivido como si no existiera.

Zambrano no remite especialmente a la palabra de la analogía o a la del mito, pero habla de creación literaria y artística, con lo que nosotros podemos comprender que se encuentra en el mismo contexto en el que estamos moviéndonos; la palabra como conformadora de imágenes o, en el caso de Zambrano, las imágenes que llegan al presente, que cristalizan, mediante la palabra. Dicha comprensión toca a la analogía y enlaza de modo particular con la comprensión de la historia analógica de Calasso y el *Jetztzeit* de Benjamin. Escribe Zambrano:

la palabra crea el presente verdadero, el presente real... Pierde el tiempo en este presente, su carácter huidizo e inasequible, y se hace presente no fugitivo. Y por eso ha sido entendido como un destello de la eternidad y destituido después de ella creyéndola ilusión... Mas no se trata de la eternidad, sino de la actualización del tiempo¹⁶⁰.

No es la eternidad a la que sin embargo apuntaría la conformación analógica, no se trata del instante; en realidad por medio de la palabra, por medio de la conformación de la analogía, el tiempo huidizo y sucesivo se hace presente verdadero, presente real, “ahora”, “tiempo actual”. No es una ilusión, es la forma verdadera que cobra el tiempo por la palabra conformadora de imágenes, desentrañando las apariencias de lo real desde aquel tiempo absoluto en el que se encuentran las intuiciones primordiales, las imágenes precedentes.

De otro modo, el tiempo sucesivo nos pasaría de largo, sin que reparásemos en él; se convertiría en sueño, o mejor dicho, volvería a ser sueño. Tiempo cíclico y tiempo lineal exhiben aquí su vínculo. No es, como se pretende en el romanticismo, la negación de uno de los dos tiempos la que puede conciliar, mucho menos la negación de un tiempo y su aceptación en los actos, en tanto se elogia al tiempo contrario pero se sigue viviendo conforme al que se niega discursivamente.

Siguiendo a Zambrano, es en la palabra y sostenido por ella como el tiempo llega a ser, entendiendo por nuestra parte la palabra como lenguaje analógico, ya que el lenguaje analógico participa a la vez del ciclo y la progresión. Mientras que en ese tiempo presente, abierto por medio de la palabra, donde también confluyen el pasado y aquello que será y está siendo, el sujeto se descubre a sí mismo y descubre la realidad. “Se trata, entonces, de la verdad... un nivel en el que el tiempo múltiple se hace uno; el tiempo parece que encuentra lo que más le falta, su unidad”¹⁶¹: poesía, evidencia, *poeisis*. No el concepto de verdad que se encuentra en las ciencias.

Ahora bien, para Zambrano la palabra —esta palabra que forma parte del lenguaje de la analogía— no puede darse en sueños, es decir, tiene que vivirse en su propio contexto, no

¹⁶⁰ María Zambrano, *El sueño creador*, 78.

¹⁶¹ María Zambrano, *El sueño creador*, 79.

como algo absoluto, sino que debe ser actualizada en el presente, en la realidad. De modo semejante a como venimos considerándolo, la filósofa indica que la conformación del presente mediante la palabra es ya “una acción ante todo; es una acción trascendente”, puesto que se aceptan el presente y el tiempo sucesivo como el ámbito donde el ser humano vive, y el único donde es posible actualizar aquellas intuiciones primordiales o poner en marcha los anhelos que quedaron incumplidos en el pasado, en palabras de Benjamin.

Asimismo, se trata de la verdadera posibilidad de la historia, ya que el tiempo sucesivo, al transformarse en tiempo actual, en ahora, *Jetztzeit*, comprende no sólo lo más inmediato sino que es capaz de incluir en sí mismo aquellos desarrollos que quedaron inconclusos y llevarlos a término. Esa es la aspiración de Benjamin: traer a este presente y actualizar la voz de quienes no pudieron ser escuchados en su momento; la historia, señala el filósofo alemán, debe servir para que sean oídos todos. La posibilidad para que ello ocurra es reunir los elementos de dichos desarrollos inconclusos que llegaron “demasiado pronto” en un primer planteamiento que no fue escuchado, o que llegaron “demasiado tarde”, cuando su actualización o su puesta en marcha en el presente ya no era posible, pues había desaparecido el contexto que las habría podido realizar¹⁶². En la tesis III, Benjamin señala: “El cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, tiene en cuenta, al hacerlo, la siguiente verdad: de todo lo que sucedió alguna vez, nada debe considerarse perdido para la Historia”¹⁶³.

El tiempo encuentra así lo que más le hace falta, dice Zambrano, su unidad. En tanto que este planteamiento permite no pasar por alto las voces de aquellos que existieron y que no fueron escuchados, así como recuperar desarrollos de la propia realidad que quedaron inconclusos porque sus elementos llegaron antes o ya demasiado tarde a lo real. Esto es algo que permite la concepción de la historia que Benjamin plantea en sus tesis, por medio de la analogía. Mientras que gracias a María Zambrano comprendemos que es el presente el único tiempo donde la verdad puede advenir y el único tiempo en el que la historia puede articularse. Para la comprensión analógica nada es demasiado pequeño.

Calasso ofrece una metáfora de esto último cuando va en pos del origen del mito en Grecia, al narrar que a diferencia de aquellos que consultaban a Apolo, los consultantes del oráculo de Zeus podían plantear cualquier pregunta:

En las tablillas de plomo que utilizaban los consultantes en Dodona leemos: “¿Pisto ha robado la lana del colchón?”; “Eurídamo pregunta dónde puede encontrar la taza perdida” (...) “Hermón el Corintio pregunta a qué dios debe invocar para obtener buenos hijos de la mujer

¹⁶² Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 66.

¹⁶³ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 62.

Cratea” (...) Nada era demasiado pequeño, nada demasiado grande para ser preguntado a Zeus¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 287. De las inscripciones de las tablillas, Museo de Ioánnina, M 34, M 42, M 12-2941.

2.4 El pensamiento “con” las cosas

2.4.1 Alteridad de las imágenes

Retomando el capítulo anterior, en el que hablábamos de la comprensión de Calasso sobre el mito, decíamos que el italiano discrepaba en algo de nuestra propia comprensión porque indicaba que no hay imágenes de los mitos que posean mayor grado de realidad que otras, aunque sí hay algunas de mayor amplitud que se hallan más cercanas a ese centro fijo que es el sacrificio.

Con todo, ha quedado de manifiesto —tras la última parte de la explicitación de la comprensión analógica de la historia— que no es posible que una conformación posea, en efecto, mayor grado de realidad que otra, ya que ello implicaría afirmar que existen imágenes que por sí mismas poseen la cualidad de lo sagrado; pues unas imágenes más reales darían pie a una interpretación platónica del mundo por la que podría empezarse a subir hacia la Idea, siendo que el mito es ajeno a tal procedimiento. Seríamos nosotros los que en tal caso estaríamos hipostasiando dichas imágenes. Ello no quiere decir —por supuesto— que la analogía no pueda conformarse con un mayor grado de detallamiento, conforme se repara, interactúa y penetra en ella, ni que una multiplicidad de conformaciones unidas no sean capaces de ejercer un cierto encantamiento en la mente de quien las contempla, propendiendo a una absolutización del tiempo en la que, en efecto, parece que la realidad primordial se muestra y comparece; sin embargo, no es en una sola imagen donde tales características aparecen, sino por obra de la cadena, la red, el tejido de analogías, lo que quiere decir que las imágenes más amplias e incluyentes —las de los propios dioses— se conforman por una multiplicidad de simulacros.

Imágenes que detuvieran *per se* la circulación de los simulacros no pertenecerían a la realidad profana propiamente dicha, y no sería una sola imagen sino un simulacro conformado a partir de toda una red: se trataría de algo absoluto, como lo que Zambrano llama “sueño”. Y en caso de que pudiéramos hablar de una imagen jerárquicamente más real, y que no detuviera el *continuum* de las imágenes, hablaríamos ya de un modelo cuya realidad no estaría en la propia imagen, sino en otro lado; un cielo conceptual. Se trataría de un modelo a la manera platónica y el objeto del mundo no sería otra cosa que una copia de dicho modelo. Lo que es, efectivamente, sería algo estático y fijado de antemano, lo cual iría en contra del propio proceso de conformación de los términos y de las analogías mismas. Sólo se

podría ir hacia el modelo —desde apariencias que no tendrían la capacidad de apuntar hacia lo real, opiniones, *doxa*, diríamos— en una ascensión sin fin, con lo que la comprensión analógica quedaría desvirtuada. No habríamos salido de alguna variante del modelo platónico.

En el caso de que dichas imágenes participaran de la cualidad de lo sagrado, éstas habrían debido conformarse previamente por la concentración de multiplicidad de simulacros, con lo que cortarían el flujo del tiempo sucesivo y lo devolverían en cierto modo a la indiferenciación de lo absoluto; al sueño, en palabras de Zambrano; a la indiferenciación, en palabras de Calasso¹⁶⁵. Esas conformaciones múltiples poseerían en sí mismas la capacidad de mostrar a una gran escala lo que es, la realidad que sólo se configura en el mito mediante la red de las analogías, en el devenir de las mismas conformaciones, cuando el instante parece instalarse y abrirse por obra de la metáfora analógica. Pero una imagen que ostentara lo sagrado en sí detendría la vida y obstaculizaría su curso. Entonces, estaríamos hablando de esas imágenes no como simulacros, sino como objetos absolutos, autónomos en relación a la realidad profana, con una existencia propia. Mas es cualidad de lo sagrado no aparecer sino por breves instantes. De ahí que los poetas creyeran en la eternidad como instante y que se vislumbrara el instante como una especie de eternidad, de evidencia plena que no necesita comprobación. Mas incluso para ello sería indispensable el tiempo sucesivo; de otro modo, el mundo permanecería en el sueño, incomunicable e in experienciable.

La realidad real, la realidad de lo sagrado, es susceptible de mostrarse por breves momentos en la realidad profana, cuando la red de las conformaciones se detalla tanto y se intensifica, que es posible que cope todo el espacio y detenga el tiempo. Si esta realidad sagrada que asoma detrás de la profana parece detener el flujo de las imágenes en su aparición, en cambio será ella la que posibilite su circulación y la que se vislumbrará —como en un relámpago— durante la conformación de los simulacros, como el fondo que sostiene todo el proceso. Con todo, lo sagrado no se deja vivenciar y, para entablar relación con ello, las imágenes lo harán de manera indicativo, en su movimiento de conformación analógica. Es presupuesto de la comprensión analógica que todas las imágenes por igual existan bajo un mismo proceso de formación y participación de lo real, el cual se urde gracias al *continuum* de todas las imágenes.

Quizá éstas existan de la manera en que señala Zambrano, al expresar que la realidad no es algo que toque a unas cosas sí y a otras no. Lo real entonces está dispersado —o no es

¹⁶⁵ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses* (Barcelona, Anagrama: 2002), 143.

visible— y la unión de las conformaciones desentraña a un nivel más profundo esa realidad real. Tal vez la totalidad de las apariencias —de las conformaciones—apunte de tal modo a la realidad real por antonomasia que terminaría por coincidir con ella. Frente a este movimiento de conformaciones analógicas, la inmovilidad de los conceptos e imágenes del platonismo será una debilidad, ya que mientras el propio mecanismo dialéctico de la metonimia desgasta las conformaciones que crea, su fijeza termina por reducirlas a meras opiniones, a signos invertidos y sin significado, a una fantasmagoría, lo cual se analizará en el último capítulo de este trabajo. Por lo pronto, habremos de distinguir entre tres distintos tipos de imágenes: las de la analogía, las de la metonimia y las opiniones —cada uno con diversos alcances y mecanismos.

2.4.2 La analogía une la imagen de la mente con la imagen de lo real

Ciñéndonos de momento a la imagen, apariencia o simulacro que se presenta por la analogía, leemos en Calasso que se trata ante todo de una manifestación mental¹⁶⁶ que, por supuesto, no está desligada de las cosas ni mucho menos del mundo, como ya hemos visto en un capítulo previo respecto a la relación entre apariencia y sacrificio.

La pregunta más precisa sería entonces: ¿cómo puede algo mental tener repercusión en lo real, cómo es que la apariencia que se forma en la mente mediante la visión de la realidad coincida fundamentalmente con dicha realidad? El que exista una realidad escondida o no manifestada, y que durante la conformación de la analogía ésta haga visible alguna parte de esa realidad oculta, nos habla de que el carácter de la analogía es hallarse a mitad de la realidad oculta y de la profana, y vincularlas, encontrando términos de la una en la otra —con lo que parece participar del tiempo absoluto y del tiempo sucesivo, donde se despliega. Pero no interpretemos aquí el término mente como si se tratara de la consciencia.

Fundamentalmente, esto es lo que la analogía realiza: desentraña partes de la realidad real y las trae a la realidad profana que entonces se enriquece con estas características que se ponen de manifiesto gracias a ella y en ella; pero esto es sólo posible mediante la existencia de la realidad profana y de los términos que pone para que la analogía los transforme. Las imágenes mentales —que podríamos decir, pertenecen al mundo del sueño— ganan de tal modo estatuto y se trasladan al mundo, aparecen en la realidad profana, en el tiempo sucesivo, como apariencias. Esto da cuenta del más amplio mecanismo de la sustitución, que es el de conformar imágenes y analogías; capacidad a partir de la que el ser humano habrá imitado cuanto veía, habrá descubierto la culpa, habrá fundado el sacrificio y, más adelante

¹⁶⁶ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 125.

—cuando haya desaparecido casi el mito—, habrá procedido por medio de la metonimia y el intercambio mercantil.

En la circulación de los términos analógicos se vislumbra y desentraña la realidad real, mas los términos simbólicos, de carácter más próximo al absoluto, por hallarse más cerca del origen —como gestos precedentes— tienden a ser imitados: “Su questo fondamento si erigeva il resto. Ma, come tutto ciò che accadeva sulla terra, anche quel rapporto aveva il suo modello in cielo¹⁶⁷”. Pero esta clase de “modelo” no es esencial, inamovible, fijo, sino en constante movimiento, igual que la imagen más pequeña de la red. Con todo, esta característica se diferencia de lo que en la modernidad se nos presenta, y que veremos a continuación más a detalle.

Nada es pequeño para la historia analógica, nada es pequeño para ser preguntado o tratado, puesto que realidad sagrada y realidad profana son igualmente importantes, mas no hay que asumir que ese término precedente que se imita forma parte de otro estadio o que es un modelo a la manera platónica: no se trata de una esencia, continúa siendo un simulacro y, como tal, circula en las redes de imágenes. La realidad sagrada apareció en primer término, pero ella misma sería irreconocible todo el tiempo si no existiera una realidad profana a la cual pudiera oponerse, unirse, superponerse o yuxtaponerse, que es lo que hacen incluso las figuras más abarcadoras.

Ahora bien, la analogía es esa máquina mental por la que percibimos las apariencias de nuestra realidad profana, que son reales; esa máquina de la mente que se confunde con nuestra percepción misma de las cosas que llamamos reales. Reales para nuestra vida y para nuestra percepción; tan reales que gracias a ellas desentrañamos porciones de la realidad real y somos capaces de distinguir su resplandor en el tiempo sucesivo. Es lo que dice la “Novena elegía” de Rilke, lo cual se relaciona de manera directa con la necesidad del tiempo lineal de que habla Zambrano, para que la intuición absoluta, el sueño, pueda desarrollarse y no permanecer como algo incomunicable:

Aquí están de las cosas decibles el tiempo.
Aquí está tu patria.
Habla y reconócelo.

¡Oh! Canta del mundo la alabanza al ángel
no de lo inefable
pues ante él no puedes hacer gala de esas experiencias.
En el universo donde el ángel siente
con más fina sensibilidad
tú eres novicio

¹⁶⁷ Roberto Calasso, *L'ardore*, 19.

Muéstrale, por tanto, lo simple
que habiendo en el curso de las generaciones tomado forma
como cosa nuestra, junto a las miradas
y junto a las manos, vive como nosotros.
Nómbrale las cosas. Quedará asombrado...¹⁶⁸

Nuestras apariencias, nuestras vivencias, nuestra percepción de lo que es, nuestra mortalidad, nuestra fugacidad, la aceptación de un tiempo y un espacio precarios donde se desarrollan nuestras vidas, resulta el único camino para ir en pos de lo real. El que esta forma de conocimiento de *a* se transforma en *b* toque al cognoscente al grado de transformarlo a él también, convirtiéndolo en uno de los propios términos de la analogía, es posible gracias a la unidad que forma con las cosas al experimentar el mundo, y esto ocurre mediante la imagen mental, mediante la apariencia o simulacro.

Hemos tratado de comprender cómo es que los términos de la metáfora se unen entre sí para crear nuevas formaciones, pero no hemos analizado cómo es que la conformación de las redes de metáforas influye en la comprensión del ser humano y de qué manera lo toca. No nos hemos detenido a plantearnos cómo se da este conocimiento de la transformación en el ser humano, porque también opera bajo el mismo principio de la analogía, pero un hecho es que entre términos o imágenes del mundo haya cierta atracción, repulsión o alejamiento, pero, ¿en el ser humano, qué ocurre? Así pues, habremos de apuntar brevemente cómo opera esta *téchnē*, este pensamiento “con” las cosas, posesión mutua entre cognoscente y cognoscible, sobre la que se sostiene toda la propuesta de Calasso, no sólo la *literatura absoluta* sino su obra.

2.4.3 Analogía y *pathos*

El mito, que es la primera aparición de la comprensión analógica y que trata de la aparición de la realidad, nos pone en contacto nuevamente con el origen. En el mito podemos encontrar cómo es que esa forma de comprensión por el que un término se transforma en otro está vinculada a la mente. En “El terror de las fábulas”, Calasso habla del mito (de la comprensión analógica):

es un conocimiento metamórfico, totalmente interior a la mente, en el que el conocer es un *pathos* que modifica al sujeto cognoscente, un saber que nace de la imagen, del *éidolon*, y culmina en la imagen, sin separarse nunca de ella ni admitir otro saber que le superdetermine. Un conocimiento impulsado por una fuerza inagotable, que tiene, sin embargo, la gracia de presentarse como un artificio literario: la analogía¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Rainer Maria Rilke, “Novena elegía”, *Elegías de Duino*, citada por Juan García Ponce, *Apariciones (antología de ensayos)* (México, FCE: 1994), 372.

¹⁶⁹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 399-400.

Que sea un conocimiento metamórfico que opera bajo la forma de la analogía —la metáfora analógica—, lo habíamos ya señalado, así como el que modifique al cognoscente, sea autónomo y nazca de la imagen y termine en la imagen, puesto que la imagen se transforma en otra imagen o se disgrega de la red de imágenes. Con todo, ¿a qué alude aquí la palabra *pathos* y por qué se dice que es un conocimiento totalmente interior a la mente? Ya hemos venido indicando que en esta propuesta se trata de reivindicar la apariencia, a fin de que no se conciba como algo opuesto a la realidad, sino más bien el que la realidad esté dada en el intercambio incesante entre los múltiples términos que se presentan ante nosotros como simulacros, imágenes, apariencias.

Si no hay jerarquías entre las imágenes que surgen a través de las relaciones que se urden entre las cosas del mundo, percibidas a su vez como imágenes, ello es también porque el ser humano las percibe fundamentalmente como imágenes que contienen un *pathos*; el *pathos* que transmite la realidad. La realidad es también aquello que se siente como real, que se transmite; la mente capta apariencias, imágenes de la realidad mediante las que da cuenta de ella, pero sólo en una transmisión de la potencia de aquello que aparece. El *pathos*.

La *phýsis* resulta así algo más complejo, puesto que está imbricado con la mente que percibe lo que aparece como un estremecimiento o una vibración, como una transcripción de lo real mediante la apariencia, que se conforma con base en dos términos anteriores. Las imágenes de la realidad, las apariencias que se forman en cuanto echamos una mirada al mundo, suscitan un *pathos* que cada cognoscente es susceptible de percibir o no. Comúnmente, se dice que la realidad se conoce cuando por su cercanía dejamos de reparar en ella, se convierte en un dato de la mente más o menos manejable y el *pathos* que transmite parece desaparecer. Pero esto es contrario a una comprensión plena.

Sólo en determinados momentos una imagen transmite una sensación o es susceptible de atraer el interés; es entonces cuando el cognoscente repara en ella. No es posible diferenciar una imagen de otra mediante la “apariencia”, no puede decirse si es más real o menos real que otra; pero sí que es posible vivenciarla como más real que otra en función de la intensidad que suscita en el cognoscente, a partir de si ha logrado reparar en la misma, cobrar consciencia de ella. Pero no es que la imagen sea más real, sino que la conformación por la que se hace perceptible se impone en la mente del cognoscente y, así, éste logra percibirla. De ahí que se diga que se trata de un conocimiento interior a la mente, ya que sólo en la mente del cognoscente dichas imágenes se traducirán como una vibración o un

estremecimiento, como una evidencia —término éste sobre el que repararemos casi al final de esta tesis.

¿Y cómo tiene lugar esta imposición de una conformación de términos en la mente del cognoscente? Por ese resorte que se oculta en la analogía, o mejor dicho, porque otra de las características de la analogía es operar también desde la realidad hacia la mente, y de la mente hacia la realidad, como indicamos en el inciso anterior. La realidad transmite un *pathos* bajo la forma de la apariencia; la mente transforma dicho *pathos* y —con base en éste— reelabora la apariencia; al hacerlo, la percepción misma de la apariencia que se percibió previamente desde la realidad, se modifica. Es un movimiento circular: lo que se percibe modifica la percepción de lo que se está percibiendo. Percepción, comprensión, aplicación, todo tiene lugar a la vez. Es distinto caer en la cuenta de una imagen que experienciarla —percibiendo su *pathos*—, en cuanto ingresa en la mente.

Ahora a la comprensión-percepción de la realidad se ha añadido mayor riqueza de detalles, y es como si la realidad se hubiera delineado un poco más. Es como si mediante la apariencia, la realidad y la mente se reunieran, y la mente pudiera ponerse en el lugar de lo real y participar de él, y lo real ocupara el lugar de la mente, colmándola. El asunto central de la comprensión analógica del mito en Calasso y sobre la que se fundamenta su concepto de *literatura absoluta* es, indudablemente, este pensamiento “con” las cosas por parte de la mente, esta “posesión de la mente” por parte de lo real. Escribe el italiano¹⁷⁰:

La mente era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de esas invasiones era la señal de la metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento. Por supuesto, no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia mística”.

La apariencia no está sólo condicionada por lo real desde el momento de su aparición; ya antes, por la conformación de otros términos, ha adquirido un lenguaje propio del que, en el momento de la aparición de lo real, se sirve para desentrañar aquello que aparece. Es la red de las metáforas y las analogías; es el lenguaje simbólico, enclavado en una tradición. Lo real transmite un *pathos* a la mente mediante la apariencia, pero la mente a través de la apariencia reconoce dicha conformación de lo real porque previamente había en esa apariencia una relación con otras conformaciones; la remite a algo que se conocía, encuentra mediante la analogía semejanzas con una conformación anterior. La metamorfosis tiene lugar en el cognoscente cuando en su mente ingresa la imagen, que es un *pathos* y que, como tal, se experiencia como parte de un cúmulo de analogías.

¹⁷⁰ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 30-31.

La mente acude a aquello que ya conoce, a otras conformaciones previas mediante las que aquello que aparece fue desentrañado, y lo reconoce en las conformaciones de lo real que se le muestra en ese momento; es así como el *pathos* llega hasta ella: cuando la mente repara en lo real. Para ilustrarlo, Calasso¹⁷¹ cuenta cómo los personajes míticos antes de actuar se remitían a una imagen previa en la que estuviera contenido el gesto que iban a realizar o que debían realizar. El mito era un precedente de los modos de lo real en general también para los propios personajes que, por imitación, por esa ejemplaridad que como historia posee el mito, les indicaba cómo actuar.

No obstante, esa ejemplaridad no provenía de pensar que lo imitado guardase la cualidad de lo bueno o lo justo en sí, no se le imitaba porque fuese moralmente deseable; se le imitaba porque se estaba frente a lo desconocido y trataba de convertirse lo desconocido en conocido. Tal como en la conformación analógica, tal como en el mito, que no sea crea *ex profeso*, la imagen mítica no se elige conscientemente en cuanto la realidad se experimenta y se percibe, sino que esta imagen emerge desde la red de imágenes que son conocidas y viene a nuestro encuentro. Ello ocurre en la mente, donde se guarda nuestra comprensión previa del mundo.

Se imita dicha imagen porque ésta ha desentrañado la realidad anteriormente, porque se trata de una piedra de toque, un vaso comunicante —para decirlo con André Bréton— capaz de hacer aflorar el principio del tiempo en la apariencia que surge ante nosotros. Para nuestra comprensión de la realidad tal como se le manifiesta la propia realidad, ésta sigue operando de la misma manera. Es decir, dentro de ese cierto orden o modo de lo real que la imagen desentrañó de inicio. Este es uno de los más serios inconvenientes a que se enfrenta el conocimiento racional, ya que el mito, al ser un precedente de los modos de lo real en general, ha fijado parcelas de la mente en relación con la realidad en las que el pensamiento llega más tarde a construir puentes y vías, pero siempre bajo un suelo previamente tejido, conformado.

Como indicara Ricoeur, el símbolo subyacente en esta clase de metáforas, de analogías, sólo se transforma pero no muere. Es el lenguaje del poder al que habíamos aludido con anterioridad, el de los ciclos y las estaciones, vinculado a la *phýsis*; inextricablemente unido con aquello que aparece. Dice F. Boas al respecto:

Si hiciéramos un paralelismo,... entre este fenómeno etnológico (el mito) y los fenómenos lingüísticos, veríamos que el rasgo más común entre ambos es que agrupan un considerable número de actividades bajo la forma de una sola idea, sin la necesidad de que esta idea penetre en la conciencia... Creo que la formación inconsciente de estas categorías es una de

¹⁷¹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 400-401.

las características fundamentales de la vida étnica, manifestándose incluso en muchos de sus aspectos más complejos; en mi opinión, muchas de nuestras actividades y creencias religiosas, nuestros conceptos étnicos, e incluso nuestros conocimientos científicos, que aparentemente se basan en razonamientos conscientes, se ven afectados por esta tendencia en la que distintas actividades se asocian bajo la influencia de fuertes emociones. Ya ha sido reconocido con anterioridad que esta es una de las causas fundamentales de las equivocaciones y de la diversidad de opiniones¹⁷².

La malinterpretación parece provenir de la postura que se asume ante el mito, por olvidarse de él y, básicamente, por olvidar que el sitio desde el que fue conformado, continúa operando en la actualidad, así como por entrar en su terreno con las armas de la razón. No se trata, como dice Boas, de una idea que agrupa actividades o fenómenos, sino de una imagen que agrupa otros términos analógicos, como hemos venido señalando, pero es cierto que esta clase de imágenes suscitan fuertes emociones —un *pathos*— por medio de las cuales se conforma nuestra propia percepción de la realidad.

Al hablar de la Ilustración y expresar que el concepto ha sido creado a partir del grito de terror primitivo del ser humano, Adorno y Horkheimer remiten a un presupuesto similar al expresado por Boas: que muchos conceptos están operando en el terreno del mito, o mejor, de la comprensión analógica y la constante conformación de los términos. Con todo, Boas refiere que un considerable número de actividades se agrupan bajo la forma de una sola idea, y hay que reiterar que no se trata tanto de una idea cuanto de una imagen o analogía: la que ha ido agregando términos a su conformación hasta abarcar un gran número de actividades y campos, al grado de copar la mente y propender a la absolutización del tiempo, a su inmovilidad; ésa es su forma de operar. Tal comprensión la encontramos en Calasso:

Cuando el simulacro toma posesión de la mente, cuando comienza a agregarse a otras figuras afines o enemigas, poco a poco ocupa el espacio de la mente en una concatenación cada vez más minuciosa. Lo que se había presentado como la misma maravilla de la aparición, desligada de todo, se conecta ahora, de simulacro en simulacro, a todo¹⁷³.

Es de esta manera como el mito aloja dentro de sí grandes parcelas de la comprensión de lo que aparece, las cuales se disgregan y se consideran actividades separadas o ámbitos separados, pero que apuntan a una conformación más grande que les ha dado origen. Ese es el mito: hechizo. Así, el mito pone en juego la red de conformaciones que, básicamente, remite a todo, puesto que cualquier término de la realidad puede ser pasado hacia el tamiz de la imagen, y cualquier imagen puede ser puesta en relación con otra por medio de la analogía,

¹⁷² F. Boas, “Introducción”, en *Handbook of American Indian Languages*, 58-59, citado por Pierre Maranda, “Los mitos: teología física y teórica”, en Teun van Dijk, *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, 226.

¹⁷³ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 125.

porque se vincula con el resto de las imágenes que conforman la red, el tejido, la cadena de simulacros.

Cada cosa que existe es una analogía de todo lo que existe; por eso lo que existe se nos aparece siempre al mismo tiempo aislado y enlazado. Si se sigue demasiado la analogía, todo coincide en lo idéntico; si se la evita, todo se disipa en el infinito. En ambos casos la contemplación se estanca, en el primero porque resulta demasiado viva, en el segundo porque se la mata¹⁷⁴.

De tal modo, hay en un momento una superabundancia de términos semejantes y es como si todo empezara a parecerse a todo. Ese es uno de los motivos por los que las antiguas culturas también celebraban el sacrificio; no sólo para unir y religar, sino para separar los términos de la realidad y conferirles un orden que, si bien, era efímero, cumplía a cabalidad hasta que el ciclo se consumara y hubiese de repetirse entonces el acto de la separación: las parcelas de la realidad se separaban y debía volverse habitable al menos una de ellas.

2.4.4 Posesión como doble mental

En la modernidad, las analogías operan de poco modo consciente, como por otro lado parece que han hecho en parte del tiempo; pero, lo que priva en todos lados, más que la propia analogía, es el mecanismo de la sustitución, de la metonimia, que es una suerte de parodia de la analogía. La fragmentación y no la semejanza de los términos es lo que se vive hoy en día.

De hecho, el origen de gran parte de lo que Boas señala como “diversidad de opiniones” no es sino producto de la operación de la metonimia que, como veremos en el último capítulo, subvierte la conformación analógica, o trata de ocupar su sitio. Todo aparece como desvinculado en la modernidad por la preponderancia de la sustitución, siendo la analogía la que teje el *continuum*. Pero para que la analogía comience a tejer el *continuum*, primero se tiene que reparar en una de las imágenes, o simulacro, como las llama el escritor italiano, quien indica que en mayor o menor grado la mente del cognoscente es ocupada por dicho simulacro.

La mente repara en el simulacro, éste ocupa la mente y, en cierto sentido, la mente se transforma en él. El tipo de conocimiento de *a* se transforma en *b* pasa siempre por esta operación, en mayor o menor medida; en la que por lo general no se abandona cierto marco. Con todo, el simulacro tiene la capacidad para poner de manifiesto relaciones con otras conformaciones analógicas, ocupando así más espacio en la mente, llamando a otras redes de metáforas y trayéndolas ante sí. La concatenación se vuelve más minuciosa, señala Calasso.

¹⁷⁴ Johann Wolfgang Goethe, citado por Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, 26.

Si el proceso continúa y la agregación de conformaciones, de metáforas, no se detiene, comienza a parecer como si el tiempo sucesivo se detuviera y el sueño al que se refiere Zambrano invadiera la realidad puesto que empieza a presentarse como inhabitable, cuando lo que invade es la mente del cognoscente; la imagen parece quedarse estática y abarcarlo todo. Dicha experiencia patológica en la que al cognoscente le parece estar en otra realidad en la que todo se vincula con todo, era reconocida en las culturas antiguas, especialmente en Grecia, donde el fenómeno se conocía bajo el nombre de delirio¹⁷⁵; pero éste es ya una manifestación extrema de la conformación analógica, aquel que en el mito conecta al ser humano con otra realidad, donde las apariencias parecen coincidir fundamentalmente con esa realidad inmóvil en la que parece haberse detenido el flujo de las imágenes, donde el tiempo sucesivo se ha esfumado, porque todo aparece como una gran conformación —como una epifanía, como una aparición de dioses—, por ello mencionábamos antes que quizá la totalidad de las apariencias coincidiera con la realidad real. Lo real absoluto ha venido a instalarse en el lugar de la realidad efímera y profana.

No obstante, Calasso reconoce esta experiencia como aquello que fundamenta el tipo de conocimiento metamórfico que aloja en la mente y, sin embargo, no deja de manifestar ese peligro: “posesión es ante todo el reconocimiento de que nuestra vida mental está habitada por potencias que la dominan y escapan a todo control”¹⁷⁶. Esto no quiere decir que tal conocimiento implique siempre y en todo momento estas formas extremas; sin embargo, son posibilidades a las que apunta y en las que se sostiene la analogía, o mejor dicho, bajo las que puede llegar a manifestarse la analogía; de ahí la importancia que para dichas culturas jugaba el sacrificio: puntal de las redes de analogías, posibilidad para que su encadenamiento se vuelva más minucioso, marca por la que se separan y se unen a la vez la realidad sagrada y la profana.

Con todo, y he ahí el peligro, esta forma de conocimiento —aunque en menor grado— opera siempre por la interpenetración del cognoscente y la realidad, o más bien, del cognoscente y la imagen mental que el cognoscente capta de la realidad y que transmite un cierto *pathos* a su mente, el mediante su experiencia reconoce como lo real. Así pues, pensar “con” las cosas es dejarse ocupar por ellas y transformarse en ellas, transformarse en el proceso de percibirlas y experienciarlas.

A grandes rasgos, éstas son las líneas generales con las que podemos comprender lo que en la obra de Calasso se designa como “posesión”, que es el término en torno al cual se

¹⁷⁵ Platón, *Diálogos* (México, Porrúa: 1996), 635.

¹⁷⁶ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 30.

articula la propuesta del escritor italiano, el que está en el fondo del mito —lo sagrado—, como totalidad de las conformaciones analógicas, como realidad absoluta que se pone en movimiento, como comprensión que desborda la mente y se instala en ella. Una comprensión que resulta poco ortodoxa si se la compara con la concepción tradicional del conocimiento, pero, al fin y al cabo, una tradición soterrada y no desarrollada del propio Occidente sobre la que Calasso halla líneas que tocan fundamentalmente los modos de lo real en general, algunas de las cuales hemos tratado de hacer visibles.

Acudiendo a la elucidación etimológica de Páez Casadiegos respecto al término *téchnē*, que Sócrates define como “posesión de la mente” en el *Crátilo*, hemos tratado de acercarnos brevemente a la comprensión de la analogía y a algunos de sus múltiples desarrollos en la obra de Calasso, así como a establecer un vínculo entre la comprensión que Páez tiene del fenómeno y el que Calasso presenta a lo largo de sus libros, con lo que podemos hablar de un pensamiento “con” las cosas, en mayor o menor medida, siendo el delirio la forma más extrema de la conformación analógica.

No es el delirio o la “posesión de la mente” socrática un fenómeno que se haga presente siempre en su forma más extrema, sino que la propia comprensión es, en cierto modo, una forma “ligera” de posesión por parte de las cosas, un pensamiento “con” las cosas que acude en pos de nuestra percepción y la modifica al tiempo que ésta percibe; lo cual ocurre en todas partes como la forma del propio conocimiento, cuando éste es del tipo *a* se transforma en *b*, es decir, casi siempre —con la salvedad de muchos espacios académicos y científicos, si bien, aun en estos casos aparece algún tipo de este conocimiento.

Para finalizar este apartado, e ilustrar cómo es que se da el pensamiento “con” las cosas en el ser humano, acudamos a los mitos, donde es visible esta comprensión de la que hablamos, pues el mito lo ilustra de buena manera. Calasso cuenta¹⁷⁷ cómo en la *Ilíada* luego de que Aquiles ha accedido a regresar el cadáver de Héctor a Príamo, estos tienen que esperar a que la luz del sol despunte para que el anciano pueda irse; pero llega la hora de comer y, aunque Príamo difícilmente tendrá hambre, debe probar los alimentos, y Aquiles le insta a ello, pero éste no quiere comer. Para convencerlo, Aquiles le cuenta la historia de los hijos de Níobe, los que fueron atravesados por las flechas de Apolo y Artemis por haberse burlado de Leto, al decir que ella sólo tenía dos hijos, en tanto Níobe se jactaba de tener muchos. Aquiles le refiere cómo después de haber llorado inconsolablemente a los hijos, hasta la propia Níobe consintió en comer una vez más, antes de ser convertida en piedra.

¹⁷⁷ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 400-401.

En dicho argumento, Aquiles halla la ejemplariedad para convencer a Príamo de comer pese a su pena. Tras este breve relato, el autor italiano cita un pequeño mito bosquimano desarrollado en Anatolia en el que un cazador le pide al sol, que es también un dios, que le dé su fuerza porque él tiene hambre, mientras que a lo que se ve el sol es poderoso y fuerte, y nunca está famélico.

Aquiles y el bosquimano tienen, pues, un presupuesto común al actuar. Consideran que cualquier acción adquiere sentido en cuanto oculta un doble dentro de sí, una epifanía mental, una acción ejemplar que da forma al gesto de una vez por todas: una acción que puede haber ocurrido tanto en las praderas del cielo como entre las quebradas de Anatolia, pero de tal índole como para rodear con su luz cualquier otra acción semejante, para siempre¹⁷⁸.

Todo lo que ocurre en el mito tiene un gesto precedente, que funciona como un doble mental: ser consciente del acto que se realiza en el propio momento de actuar. La imagen mental previa proporciona al cognoscente una comprensión de lo que está viviendo, por medio de una analogía que se establece entre la situación presente y el precedente del que se parte. La imagen del mito, la analogía, opera consciente o inconscientemente, pero opera siempre, al haber desentrañado esa parcela de la comprensión de la realidad.

El doble, que es la imagen mental y que brinda al cognoscente su ejemplariedad al actuar, se vincula de tal manera a la realidad que conforma una analogía con ella; el tercer término que se forma es la actuación o la comprensión que el propio cognoscente lleva a cabo en la realidad, en la situación en que está inmerso: su percepción misma de lo real, la forma en que interpreta y, por ende, reacciona. La analogía no sólo toca a las apariencias del mundo que se conforman en este movimiento de concatenación y disgregación, sino que, fundamentalmente, es un fenómeno que ocurre en el interior de la mente y que liga a ésta con lo real.

El término apariencia, al que canónicamente se otorga una acepción como cosa “falsa” o “ilusoria”, además de revelarse verdadero, une inextricablemente lo que podríamos denominar junto con la epistemología moderna como “interior” y “exterior”, o “subjektividad” y “objetividad”, ya que en el mito forman parte de un mismo proceso.

Así, la comprensión analógica nos permite percibir que lo que sucede es una mutua interpenetración entre cognoscente y cognoscible, en la que no puede efectuarse una separación tajante entre los dos términos, por lo que no es posible distinguir entre ellos durante la comprensión.

Ahora bien, tras este recorrido habremos de intentar responder a la pregunta planteada al comienzo, bajo el entendido de que dicha pregunta está implicada en la forma misma en

¹⁷⁸ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 401-402.

que comprendemos el mundo actualmente, bajo la moderna conformación de las cosas. Para ello, habremos de extendernos en algunos breves apartados sobre la relación que guardan la metonimia y su conformación y alcances, en lo tocante a nuestra comprensión de la modernidad, temas frente a los que se halla ciertamente el romanticismo como una forma filosófica y literaria, como un idealismo que agoniza, pero que no termina de morir y arrastra a todas las demás ciencias consigo, como indican Lacoue-Labarthe y Nancy en *El absoluto literario*.

3. Moderna preeminencia de la metonimia

3.1 El mito en la modernidad

La relación entre el mito y el romanticismo no deja de ser particular: los románticos de Jena apelan al mito como a una forma de la tradición que, de acuerdo a ellos, estaría en contra del camino de progreso ilimitado y desencantamiento del mundo que la Ilustración postularía¹⁷⁹: al futuro que se abre mediante la razón los románticos contraponen, en primer lugar, no el mito, sino una conceptualización del mito que para ellos, en segundo término, habría ejercido su acción sólo en el pasado, por lo que discurren sobre cómo revivirlo o cómo crear una nueva mitología¹⁸⁰.

Pero al hacerlo bajo tales condiciones, esa apelación al mito resulta nominal: en el fondo la Ilustración es lo que continúa latiendo; de ser de otra manera —de operar en el romanticismo la comprensión analógica—, no habría oposición tan tajante y excluyente entre tradición e Ilustración, pues la comprensión analógica posibilitaría la integración de los términos disímiles de ambos en grados distintos, a menos que el desencantamiento del mundo sea la premisa de la que también el romanticismo esté partiendo aquí: si se trata de oponer y confrontar de forma dialéctica, no es la comprensión analógica propiamente la que se despliega en eso que los románticos postulan como mítico, porque las relaciones de semejanza —y no las de negación— son las que fundamentan al mito. Expresar que el mito debe revivirse o recrearse nos muestra el sitio desde el que los románticos hablan, por lo que habría que observar de qué clase de mito se trataría entonces.

Esta situación también nos muestra como algo muy probable que el mecanismo por el que el mito conforma enunciados simbólicos —mediante la analogía— sea algo que en buena medida se haya olvidado en la Europa romántica, que supone perdido ese lenguaje de imágenes, a pesar de que la poesía —sin soslayar a los autores del grupo de Jena— debiera ser el baluarte de la comprensión analógica¹⁸¹. Con todo, estos poetas consideran que algo se ha extraviado y que es necesario volver a eso, y es ése nuestro punto de partida.

¹⁷⁹ Postularía, ya que de no haber salido del ámbito del mito la Ilustración, como apuntan Adorno y Horkheimer en el primer capítulo de la *Dialéctica*, recaería en mitología, tópico que analizaremos más a detalle.

¹⁸⁰ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (traducción de Cecilia González y Laura Carugatti) (Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012), 75-76.

¹⁸¹ Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval (Barcelona, Galaxia Gutenberg: 2004), 42.

Aunque en teoría una de sus principales aspiraciones es integrar el mito como parte de su programa, el romanticismo no opera por medio de la comprensión analógica presente en éste sino mediante una comprensión ilustrada de carácter dialéctico que se constituye a partir de conceptos, a través de una reducción de la analogía llamada metonimia —a la que hemos aludido en apartados anteriores— y que se halla presente en la configuración de los conceptos. ¿Cómo nos damos cuenta de ello y cuál es esta forma de comprensión que llamaremos metonímica? Antes de responder, hay que abrir un paréntesis.

3.1.1 La *literatura absoluta* también se nutre de la fragmentación

Calasso denomina *literatura absoluta* una forma de composición literaria que aparece con los románticos de Jena, quienes no obstante conciben de manera paradójica su relación con la fuente de esa literatura, la cual es ya no digamos el propio mito, sino el mecanismo de conformación que el mito posee. Esta forma de composición se crea de un modo analógico a partir de la relación de dos términos que se encadenan y se vuelven cada vez más incluyentes, al grado de que dicha literatura abarca géneros y estructuras de lo que antes se consideró como perteneciente a otras disciplinas o esferas del conocimiento, según el autor italiano. Con todo, esa fragmentación de los límites entre esferas del conocimiento, disciplinas y la propia experiencia humana —de la que la *literatura absoluta* toma buena parte de su material— es síntoma de lo que ocurre a un nivel más amplio, pues participa de la fragmentación vivida en el mundo moderno a causa de la erosión de los llamados mundos tradicionales; dicho proceso está ligado a la actuación de la metonimia, presente también en la literatura del grupo de Jena, por lo que es posible afirmar que no puede la *literatura absoluta* —que se sustenta en la analogía y con cuyo procedimiento Calasso vincula a esa amplia metáfora que son los dioses— sustraerse del movimiento metonímico ni de su influencia.

Sin embargo, en esta literatura —por su capacidad inclusiva— es el mecanismo analógico y no la metonimia lo que acaba por imponerse; ello, por los alcances de la analogía, respecto a cuya oscilación —de los términos que la conforman— el italiano escribe en el siguiente pasaje, llamándolos “gestos míticos”. Se lee en *Las bodas*¹⁸²:

El gesto mítico es una ola que, al romperse, dibuja un perfil, de la misma manera que los dados echados forman un número. Pero, al retirarse, incrementa en la resaca la complicación sin dominar, y al final la mezcla, el desorden, del que nace un posterior gesto mítico.

¹⁸² Roberto Calasso, *Las bodas*, 254.

Los románticos tratan de incluir en su programa el mito, pero el mecanismo del mito es más abarcante que cualquier mecanismo o programa que el romanticismo pueda oponerle; el mito abarca, no es lo abarcado, tal como las tradiciones abarcan y no pueden ser abarcadas por un programa creado *ex profeso* a mitad de un proceso de fragmentación. Tratar de integrar al mito, que por su carácter es incluyente, en un sistema de menor alcance, conlleva por principio de cuentas su reducción, pues el mito no puede ser manipulado formalmente como no sea bajo la figura del concepto¹⁸³. Y ese planteamiento es justamente el que se desarrolla bajo la comprensión metonímica.

Calasso opera bajo el presupuesto del mito como lo que envuelve —y no como lo que es envuelto—, y distingue el mito activo —su proceso de conformación de términos por medio de la analogía— de la teorización, logización y conceptualización de eso que los románticos en sus textos denominaban mito. Pero la época entera, sin excepción de la literatura, está inmersa en el procedimiento de la metonimia y es evidente que con esta conformación ilustrada también habrá de vérselas la analogía que, no obstante, es capaz de ejercer una transformación en el desarrollo metonímico. Esa mezcla de composición literaria puesta en marcha por —las correspondencias— la conformación analógica, capaz de albergar a la metonimia pese a sus efectos corrosivos, será propiamente la *literatura absoluta*, una ola que al romper engendra nuevos perfiles. Pero, ¿en qué medida puede el mito escapar al efecto metonímico? Ya que no es posible que la literatura se sustraiga a la influencia de la metonimia, lo más evidente será que la forma de conocimiento que el mito ejerce se vea desacreditada.

3.1.2 Romanticismo como prejuicio

En el capítulo “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”, el noveno de *Verdad y método*, Gadamer explica¹⁸⁴ cómo la Ilustración se maneja contra todo prejuicio, lo que repercute en las formas de la tradición; incluido el mito, por supuesto. No obstante, el filósofo señala que dicho postulado resulta, a su vez, un prejuicio de la Ilustración, el cual parte de la premisa de que todo prejuicio es inválido y, por ende, sólo lo que pueda ser probado bajo una estructura conceptual de corte científico valdrá como forma de conocimiento¹⁸⁵. Predomina la razón como lo que confiere validez y la tradición es relegada a

¹⁸³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 542.

¹⁸⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 337.

¹⁸⁵ “A los ojos de la Ilustración la falta de una fundamentación no deja espacio a otros modos de certeza sino que significa que el juicio no tiene un fundamento en la cosa, que es «un juicio sin fundamento». Esta es una conclusión típica del espíritu del racionalismo (...) La ciencia moderna, que hace suyo este lema, sigue así el

un segundo plano; la estructura del conocimiento válido será el de la dialéctica, o en todo caso el de la metonimia, como veremos a continuación, de gran utilización y preponderancia.

Mas el mito resulta ya una forma diversa de conocimiento que, por su carácter, no comparte tal estructura y que, de acuerdo a lo que acabamos de señalar, la abarca inclusive, en un encadenamiento continuo de analogías o gestos como a los que Calasso hace alusión. “Por eso el mito no admite sistema. Y el propio sistema es fundamentalmente un jirón del manto de un dios, un legado menor de Apolo”¹⁸⁶. Pero, ¿qué hay con la comprensión metonímica?

Bajo la conformación de la metonimia, que como la propia analogía desemboca en un tercer término a partir de dos precedentes, la dialéctica opera como fondo de un proceso sintético que, no obstante, parodia la operación de aquélla y presenta alcances distintos. Aunque pudiera parecerlo en un primer momento, la relación entre los dos términos precedentes no es en la metonimia igual que en la analogía. De hecho, su signo resulta contrario.

Al hablar de los símbolos que subyacen en el mito y que se ponen en operación mediante la analogía, hemos mencionado brevemente en fragmentos de apartados anteriores cómo estos símbolos pasan a convertirse en versiones pálidas de sí mismos en los casos de Lévi-Strauss y Freud, quienes los emplean acotadamente, ya que uno de los términos de la analogía se acepta como la nueva conformación *per se*. A este desarrollo que parodia la conformación analógica y pareciera efectuarse sin mayor diferencia lo hemos identificado con la metonimia. Y hay que verlo más de cerca.

La analogía une dos términos para crear un tercero, que continúa participando de las características de ambos, aunque resalta también sus diferencias; pero la metonimia, que ha tomado el lugar de la analogía y que se pone en marcha a partir de uno solo de sus términos, no puede abarcar lo que la conformación analógica: “La «parte» de la experiencia que es aprehendida como «efecto» es relacionada con la «parte» que es aprehendida como «causa» a la manera de una reducción”¹⁸⁷. Uno de los dos términos con sus inherentes cualidades es refutado para que el otro sea aprehendido como efecto; dicho efecto es una especie de

principio de la duda cartesiana de no tomar por cierto nada sobre lo que quepa alguna duda, y la concepción del método tiene en cuenta esta exigencia”, en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 338.

¹⁸⁶ Roberto Calasso, *Las bodas*, 254.

¹⁸⁷ Hayden White, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México, FCE: 2002), 44. Es importante señalar que para otros autores como Harold Bloom metáfora y metonimia son tropos del lenguaje bastante más próximos, al grado de que éste no los considera fundamentalmente distintos. En Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller, *Deconstrucción y crítica*, “La desintegración de la forma” (México, Siglo XXI: 2003), 21-22.

síntesis, en el que el término que prevalece vale también por el otro -el refutado-, del que no se mencionan ya sus características.

Para la analogía no existen tales enunciados lineales constituidos a partir de una causa y un efecto, eso forma parte de la concepción científicista del conocimiento y, más exactamente, de la dialéctica, del tomar uno de los términos como falso y el otro como verdadero, donde se niega uno de los dos para llegar a un conocimiento asertivo: “si una proposición se demuestra como verdadera, eso significa que la proposición que la contradice es falsa, y viceversa (...)”¹⁸⁸. Desde el propio planteamiento se establece una relación de contradicción entre los dos términos. La Ilustración parte del prejuicio contra la tradición y, al hacerlo, la reduce y se reduce a sí misma, algo que el romanticismo no puede evitar al enarbolar el mito.

Ahora bien, tanto para Claude Lévi-Strauss como para Roman Jakobson y Jacques Lacan, metáfora y metonimia son las dos formas preponderantes que adopta la formulación del pensamiento —o del flujo mental—, mediante las que tiene lugar una transferencia de características entre dos elementos distintos, en el primero de los casos, y una transnominación o cambio de nombre, en el segundo¹⁸⁹. Y metáfora es otro de los nombres para designar el mecanismo que prevalece en la analogía.

Como vemos —además de no tener los alcances de la conformación analógica—, la metonimia no permite una integración continua de otros términos, lo que le impide seguir la construcción de nuevos enunciados simbólicos de sentidos múltiples, a la manera de los mitos, constituyéndose en enunciados lineales, sintéticos y de un significado corrosivo que tiende a la univocidad. Por ello es que al apoyarse sobre el planteamiento de la Ilustración, los románticos no pueden sino reducir los alcances del mito y al mito mismo, a pesar de que en teoría sean otros los objetivos que pretenden al buscar su reinvención.

Y la metonimia tiene aun otras implicaciones, como la conceptualización y, con ello, la homogeneización de las características de términos distintos, o la pérdida de la experiencia.

3.1.3 Metonimia y concepto

Con la metonimia, que funciona por contigüidad, empleando uno de los términos como un posible efecto para nombrar una eventual causa, la analogía queda desmontada y las relaciones de sus términos, que generan múltiples sentidos, se pierden en aras de alcanzar un significado unívoco, aplicable en diversos casos —que tal es la función del concepto. Al

¹⁸⁸ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía* (México, Tusquets: 2010), 91.

¹⁸⁹ Hayden White, *Metahistoria*, 43.

sintetizar dos términos en uno mediante la contradicción —convirtiendo al tercero en un signo y dejando atrás al símbolo que la relación de los dos primeros sugería en la conformación analógica—, el procedimiento de la metonimia da a luz el concepto. Esto lo podemos encontrar en Nietzsche, cuando escribe en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*¹⁹⁰:

Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen (...) sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando; en suma, con cosas puramente diferentes. Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales (...) el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación (...).

La equiparación de esos casos no iguales ocurre con la supuesta participación de lo que es mayor a la unidad¹⁹¹ —es decir, lo mayor a uno, donde comienza la particularidad— pero con la negación de al menos uno de los términos, a la manera en que la dialéctica funciona. Así lo leemos en *El nacimiento de la filosofía*, de Giorgio Colli: “si el interrogado adopta una tesis, el interrogador destruirá dicha tesis, y si escoge la tesis antitética, también destruirá ésta el interrogador (...) Las consecuencias de ese mecanismo son devastadoras. Cualquier juicio, en cuya verdad crea el hombre, puede refutarse”¹⁹².

La tesis que adopta el interrogador, es decir, aquélla que mantiene el signo positivo y no es destruida por él en la ecuación, concibe mediante el funcionamiento de este mecanismo una síntesis de lo que en la analogía era una experiencia entre dos términos. Dicho mecanismo relaciona también dos términos, uno de los cuales toma el lugar de lo que en la dialéctica sería la hipótesis y que, a través de la negación de una de ellas (antítesis), suprime las características específicas del término destruido, sus notas distintivas. Esa síntesis adquiere un matiz abstracto unívoco, que sin embargo resulta más general al ser susceptible de aplicarse a casos no iguales y, con todo, equiparados por medio de ese término, un signo que funciona como concepto¹⁹³.

Es en el apartado “La razón destructiva”¹⁹⁴ donde Colli señala que las consecuencias de ese mecanismo son devastadoras, porque cualquier verdad puede refutarse; y, al mismo tiempo, bajo la primacía de la razón cualquier verdad ha de nacer de ese mecanismo que refuta, puesto que esa es su forma de corroborarse y de alcanzar estatuto epistemológico. Para

¹⁹⁰ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, 27.

¹⁹¹ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 62-63.

¹⁹² Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, 90-91.

¹⁹³ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, 81.

¹⁹⁴ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, 87-97.

Roberto Calasso, en ese proceso se halla ya contenida la propensión del pensamiento occidental hacia el sistema y la formalización¹⁹⁵. Y no hay formalización sin concepto.

El que se pierdan las características específicas de un término que ha sido destruido —y cuyos sentidos tienden hacia un significado unívoco, por coerción de la negatividad del concepto— demuestra que, para deducir una síntesis bajo esa estructura epistemológica, es necesario que las cosas se hayan desprendido de los símbolos que apuntaban a su aparición —de su origen, dice Nietzsche—, lo que no sucede sin el mecanismo simplificador del que hablábamos.

Se trata en primer lugar de la contraposición entre los dos términos, su consiguiente contradicción, la formulación de uno de ellos como falso y del otro como verdadero —con lo que se reduce el término no destruido (y sus características) a un universal que abarcaría a la manera de una “consecuencia” la “causa” en que se ha reducido al otro término—, así como la supresión de ese término considerado falso¹⁹⁶. Mas como el término no destruido es ahora un universal, un concepto, una síntesis que debería abarcar teóricamente las características de la tesis que sí fue destruida —si hablamos en el lenguaje del proceso dialéctico—, tenemos que las características del término que prevaleció también se redujeron, puesto que debieron volverse más abstractas para tener un mayor rango en casos no iguales pero equiparados mediante este procedimiento. Es el mecanismo de la razón para llegar a la verdad, bajo cuya formalización se estructurará a su vez el sistema.

El principio de la reducción de las conformaciones analógicas presentes en el mito por medio de su conceptualización la encontramos ya señalada también en ese texto de Horkheimer y Adorno¹⁹⁷ del que Calasso parte para configurar su noción de *literatura absoluta*; opera aquí la metonimia:

Las categorías mediante las cuales la filosofía occidental definía el orden eterno de la naturaleza indicaban los lugares anteriormente ocupados por Ocnos y Perséfone, Ariadna y Nereo (...) En la base del mito la Ilustración ha visto siempre antropomorfismo: la proyección de lo subjetivo en la naturaleza (...) La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas (...) Todo lo que no se agota en números, en definitiva en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia (...) Se mantiene el empeño en la destrucción de los dioses y sus cualidades (...)

Cabría decir que se mantiene el empeño en la destrucción de la analogía y los alcances de su mecanismo de conformación. Ahora bien, debemos apuntar nuevamente que es sobre esa

¹⁹⁵ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 28-29.

¹⁹⁶ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, 92.

¹⁹⁷ Horkheimer, Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 61-63.

base de la Ilustración que el romanticismo efectúa unos planteamientos cuyo signo resultará contrario a lo propuesto; para empezar, la rehabilitación o reinvención del mito.

3.1.4 Pérdida de la experiencia

No es que la metonimia sea la dialéctica, pero —como una especie de diseño previo de lo que resultaría la verdad para el conocimiento racional— abrevia su mecanismo y pone en juego la estructura ya preexistente en ella, como una especie de prefiguración de su método, de la formalización del pensamiento a que se refiere Calasso.

Una de las consecuencias más perceptibles al reducir las características de uno de los términos, e incluso las del término que no es destruido, es la reducción de la experiencia por la que se ha llegado a tal resultado: “Lo que lo ha hecho necesario y posible ha sido borrado y cancelado previamente”¹⁹⁸. Es lo que Colli llama la razón destructiva.

Gadamer, situado desde el esquema de la dialéctica, explica en el onceavo capítulo de *Verdad y método*¹⁹⁹ cómo la experiencia se adquiere de una sola vez y cómo su carácter obedece a un proceso de signo negativo, toda vez que no es posible “hacer” la misma experiencia dos veces pues ya forma parte del conocimiento adquirido, en tanto que para que haya una experiencia nueva debe suceder algo inesperado: “De este modo la conciencia que experimenta se invierte: se vuelve sobre sí misma (...) la experiencia tiene la estructura de una inversión de la conciencia (...) lo que verdaderamente hace la conciencia que experimenta cuando avanza de lo uno a lo otro: se da la vuelta”²⁰⁰.

En ese mecanismo que comparten tanto la dialéctica como la metonimia, el conocimiento adquirido previamente es desestimado, se lo niega y se integra al diseño que es generado con base en la nueva experiencia, que absorbe el conocimiento anterior y lo reestructura. Es decir, se niega la experiencia previa (primer término) y se la observa ahora a través de la nueva experiencia (segundo término) para arrojar una síntesis, una “consecuencia”, un “efecto” (tercer término).

No obstante, una vez que se ha hecho la experiencia y que ésta ha pasado por dicho mecanismo, “lo que antes era inesperado es ahora previsto”²⁰¹ y, como tal, se ha borrado y cancelado lo que previamente había hecho necesaria y posible la hasta entonces nueva experiencia. Una vez realizada la síntesis, la formulación de un nuevo término —que es abstracto y ha borrado también las características específicas de los términos que se tenían al

¹⁹⁸ María Zambrano, *Breve antología*, 23.

¹⁹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 428-430.

²⁰⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 430.

²⁰¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 429.

comienzo— se trueca por un término tendiente a un significado unívoco y surge un signo, de carácter conceptual y abstracto, que se pretende universal.

Con la estructura dialéctica la razón anula el movimiento que le llevó a tal experiencia y la ofrece sólo como resultado, como secuela, como efecto que la metonimia reduce: “La palabra permite una victoria demasiado limpia, que no deja restos. Pero justo en los restos se oculta el poder. La palabra puede vencer allí donde fracasa cualquier otra arma. Pero queda desnuda, y solitaria, después de su victoria”²⁰². Queda sin la experiencia que hizo posible arribar a tal perspectiva, sin restos, sin las características propias que apunten a las cosas cuyo aparecer hacían visible.

Es el mecanismo metonímico que preside la época en que vivimos, donde la experiencia se ha borrado y quedan signos que no necesariamente son capaces de apuntar a las cosas de las cuales nacieron. Se trata de la erosión de los mundos tradicionales, y de la disociación entre el hombre y este mundo en el que habita:

Para quien nace en la civilización teológica de la poshistoria el pensamiento es un depósito del cual se puede conseguir todo, salvo la experiencia de la que ha nacido cada pensamiento concreto, mientras la disponibilidad del pasado como depósito es ella misma la conmovedora experiencia común a todas las formas de la nueva edad. Si la ilustración hubiera realizado su utopía, el sujeto debería ser realmente una *tabula rasa*, capaz de soportar aquella total abrasión de significado producida por el devorador nominalismo, por el método que disuelve una y otra vez la sustancia. Y debería tener también una inaudita agilidad. Pero no es así ²⁰³.

3.1.5 Romanticismo como Ilustración

Ese signo metonímico, ese concepto dialéctico, al que Nietzsche alude cuando dice que toda palabra puede convertirse en uno, ha borrado la experiencia que le llevó a tal punto y, en un movimiento dialéctico, se ha invertido sobre sí y se ha consumido en la negación. Es esa la transnominación, el nominalismo, el “efecto” por la “causa” que se halla presente en el despliegue de la metonimia, la abrasión de sentidos que produce, la contradicción y la inversión que suscita; la parodia de la analogía que borra su propio proceso —la experiencia que la configuró— y, de tal modo, desvincula los términos, los signos de las cosas, las imágenes de los fenómenos y deja libre el camino de la autoobservación y el autoanálisis, lo que a su vez redundará en una fragmentación de lo que en un principio fue la experiencia.

Aparecen escindidos entre sí los posibles sentidos previos y el significado posterior, mientras que un paso más adelante tenemos desvinculados entre sí el concepto y aquello a lo que el concepto pretende apuntar —lo que, al generalizarse, repercutirá en la disociación

²⁰² Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 310.

²⁰³ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 85.

entre la experiencia humana y el mundo que se percibe—; en suma, la propia síntesis no corresponde ni a los términos que la precedieron ni a lo que debería equivaler, y la fragmentación de disciplinas y esferas del conocimiento se vuelve manifiesta. La conformación analógica del mito no opera aquí como cohesionador de la experiencia.

Un poeta como Tomás Segovia alude a dicho proceso a una escala mayor —así como a su formalización—, presidiendo nuestra época. Cito en extenso:

(...) podría ser por ejemplo un proteico monstruo dialéctico. Esa temible trinidad devoradora y engendradora: la tesis que crea su antítesis para aniquilarse ambas en una síntesis que no es ni la una, ni la otra, ni la una y la otra, es un monstruo nuevo que no hubiera sido viable en otro clima. La antigua lógica que buscaba las leyes con que la razón capta la vida se ha convertido en la tentativa de asimilar la razón a las leyes con que la vida misma se da (...) La traducción en términos espaciales de esa trinidad espiral y asimétrica del pensamiento dialéctico podría expresarse en una fórmula como ésta: el todo no es necesariamente igual a la suma de sus partes. Para un pensamiento de tipo espacial esta idea es impensable. El romanticismo en cambio la ha pensado de mil diversas maneras, desde el luminoso *símbolo*²⁰⁴ del doctor Frankenstein, incapaz de reconstruir la verdadera vida yuxtaponiendo sus pedazos, hasta las místicas colectivistas que ven en los conjuntos humanos un destino de otro orden que el de los individuos que los componen²⁰⁵.

Pese a haber sido un momento de la historia de Occidente, parece como si las condiciones en las que se diera el romanticismo se repitieran y su proceso continuara siendo el mismo en el cual nos movemos, por lo que —como dijimos en la introducción de este texto— preguntarnos por esas condiciones podría implicar preguntarnos por las circunstancias en las que estamos inmersos todavía; circunstancias que —hemos dicho— tienen a la Ilustración como suelo.

Por ello es, que al apelar al mito, los románticos de Jena lo reducen al conceptualizarlo, en primera instancia, en tanto que al sustentar su propuesta en la conformación ilustrada —que hemos llamado metonimia— desvirtúan, en un segundo momento, otra estructura epistemológica que no sea la del conocimiento científico, con lo que ubican al mito como algo pasado que no ocurriría más en el propio presente, ya que pertenecería al pasado o bien se situaría en un futuro utópico que no acaba de llegar. Partiendo de estas dos premisas que se aceptan como algo indiscutible, es posible comprender por qué los románticos son capaces de manifestar que debe crearse una nueva mitología.

²⁰⁴ Las cursivas me pertenecen.

²⁰⁵ Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 23.

3.2 Mito y metonimia

Aunque estamos de acuerdo con Nietzsche en su formulación del concepto y en cómo se configuran las “verdades” a partir de éste, no es posible suscribir lo dicho por el filósofo algunos párrafos abajo sobre que esas verdades son resultado de la mezcla de un “movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente”²⁰⁶. Dejando de lado los antropomorfismos, en tal pasaje el filósofo equipara —que es lo relevante en este punto— metáforas y metonimias, y las ofrece como si se tratara de relaciones que operaran de modo semejante entre sí, con parecidos alcances y sobre una misma línea de acción, por lo que se vuelve indispensable establecer algunas diferencias.

La analogía —sobre la cual hemos discurrido y que también instituye una relación que pone en contacto dos términos diferentes, como ocurre mediante la metonimia— no es un ornato poético o retórico sin más al que se pueda considerar no vinculante. Ello nos pondría sobre alerta en lo tocante al vocablo *poieisis* que hasta ahora hemos intentado emplear lo menos posible en dos capítulos y lo que va del tercero, a fin de evitar confusiones, pues no debe considerarse su forma de operar como si de la metonímica se tratara, ya que la capacidad de vinculación con que actúa el procedimiento dialéctico —de la conformación de la metonimia— no tiene un rendimiento como el de la analogía.

Bajo el planteamiento de Nietzsche, tanto metáforas como antropomorfismos y metonimias, en suma, relaciones, constituirían conceptos vigorosos en un primer momento que, sin embargo, tras un uso constante, se convertirían en “monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”²⁰⁷; pero —por lo que ya hemos señalado—, es evidente que la operación de la metáfora y de la analogía resulta diversa de la de la metonimia y la dialéctica, gracias a la cual se conforman los conceptos; porque para nuestra postura, la metáfora no posee una conformación diferente —si no en grado— de lo que ya existe en la analogía, es pues parte del mundo analógico. Por ello, al hablar de la metáfora, debe distinguirse entre los mecanismos de la analogía y de la

²⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, 28.

²⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, 28.

metonimia, y aun introducir una última distinción entre analogía y metáfora, por sutil que pueda parecer, pues hasta este instante no lo hemos hecho con la claridad que se requiere.

3.2.1 Analogía, metáfora y metonimia

La metáfora traslada características de un término a otro y —con ello— crea un tercero. La analogía establece una relación de semejanza entre dos términos por principio disímiles, con lo que se hace visible aquello que es distinto entre los términos vinculados pero también lo que permanece entre ambos (una posible aproximación a lo que sería una noción de “identidad”, que sólo en el devenir podría articularse). No hay que olvidar que al estar vinculada a un símbolo —cuyo contenido pone en juego— la analogía llama a la red de analogías de la que forma parte (es vinculante y sus relaciones aluden a aquello que aparece), en tanto que a la metáfora se la ha tomado por lo general como el acto de trasladar características de un término a otro para crear un tercero sin que necesariamente ese mecanismo implique la activación de una cadena más amplia, de todas las metáforas por decirlo de alguna manera; es decir, sin que sea vinculante al grado en que la analogía lo es²⁰⁸. Con todo, la creación de un tercer término, más o menos de la manera en que se crea un concepto, parte de la ilusión de control que hay en la dialéctica, puesto que la analogía —y la metáfora en un grado distinto— hacen visibles aquellas relaciones fundamentales de lo que aparece, descubren, ponen de manifiesto al conformar un término, algo que ya estaba ahí. Al tratar de crear un tercer término, no es ya metáfora, ni mucho menos analogía, lo que se pone en marcha, sino metonimia.

En la *Dialéctica*, Adorno y Horkheimer afirman que en el sacrificio está presente el engaño sustitutorio usado por Odiseo para que la fuerza de los dioses no se descargue en contra suya²⁰⁹; aunque estos no lo dicen de tal forma, para ellos la metáfora sería lo que posibilitaría el engaño sustitutorio mediante la metonimia, puesto que la probabilidad del mero intercambio en medio del mecanismo analógico negaría al sacrificio mismo y al principio que lo hace surgir; igualmente, el mecanismo analógico impediría observar el mero intercambio, por lo que sería necesario que hubiera un paso más para que los hombres pudieran parodiar el principio del sacrificio y presentarlo tiempo después como la base del intercambio mismo. Expresan los autores de la *Dialéctica* que al olvidarse el ser humano de constituir parte de la propia naturaleza, cualquier finalidad buscada por él perderá todo

²⁰⁸ Una obra como la de Colin Murray Turbayne, *El mito de la metáfora*, ilustra muy bien esta posición.

²⁰⁹ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 102.

valor²¹⁰; sin embargo, la analogía es el reconocimiento de que el mundo del ciclo —en el que cuanto existe se enlaza entre sí— opera como el fondo primordial sobre el que el ser humano se mueve, con lo que el mecanismo de la analogía no puede tenerse simplemente como idéntico al de la metonimia, al de la sustitución disolvente, puesto que aunque éste surja de aquél —como señalan Adorno y Horkheimer— no será en el mismo nivel que su operación pueda culminar en resultados tan diversos. A la manera de los filósofos alemanes, Calasso indica que la equivalencia está presente en el sacrificio, y que es la sustitución “la astucia fundadora de la *Aufklärung*”²¹¹, aunque está de acuerdo en que el “intercambio sacrificial” es consciente de su propia culpa y, con ello, evitaría el mero intercambio sustitutorio²¹². La culpa aquí es consciencia de que el hombre pertenece al ciclo y, por ende, a la naturaleza. Pero, ¿puede decirse que el olvido de la naturaleza y del ciclo sea simplemente lo que convierte un mecanismo en otro? Por supuesto, pero no como creencia, sino como movimiento: en tanto analogía —y metáfora— cierran el círculo y postulan la repetición de lo que aparece —conformando variantes siempre nuevas de lo que ya ha aparecido, en base a términos precedentes—, en el desarrollo lineal de la metonimia el olvido de la naturaleza desvincula cualquier posible regreso. En la modernidad, al tratar de imitar el movimiento circular de la analogía, la metonimia, cuya conformación es lineal y progresiva, confluirá en una espiral, mas no en el círculo de la vida del ciclo que se postula en los mitos. Esta parece ser parte de la confusión por la que se explica, sin matices muchas veces, que del sacrificio —y su mecanismo analógico, del que participa la metáfora— surge el mero intercambio sustitutorio, llevado por la metonimia, que en la modernidad, en el capitalismo, para ser más exactos, tendrá su forma preponderante.

Por otro lado, aunque ambas —metáfora y analogía— actúan como conformadoras de una lengua de imágenes, la metáfora podría ser caracterizada como el acto no vinculante, recortado de las múltiples relaciones que, con todo, su proceso de conformación es capaz de despertar, motivo por el que también podría llegar a confundirse la metáfora con la analogía. Cuando una metáfora se encadena a otra y conforma entidades más amplias, ello habla de la existencia de un símbolo que subyace en el fondo, activando la red de la cual forma parte, cuyo contenido pone en movimiento. Hablamos entonces de la analogía. La analogía es la metáfora que, como el lenguaje cuando se activa, llama a toda la red —en este caso de analogías, que apuntan a aquello que aparece—, ese manto que es el mito y del cual el

²¹⁰ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 106-107.

²¹¹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 215.

²¹² Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 214-215.

sistema sería un jirón, como ha expresado Calasso en *Las bodas*. Como lenguaje, como *logos*, mito y sistema —analogía y metonimia— parecen estar hechos de la misma materia. No lo están, claro.

3.2.2 Posibilidad de la metafísica

La lengua de imágenes del mito —de la analogía— puede no estar constituida por palabras; en tanto que, si lo está, la palabra que opera en ella es principalmente conformadora de imágenes: la palabra opera aquí como una imagen, un simulacro, un término analógico capaz de construir enunciados simbólicos más grandes cada vez. Mientras que el sistema, tributario de la lengua de las imágenes de la cual nacerá a continuación como parodia suya, se configura con palabras que son signos que funcionan como conceptos, que tienden a un significado más o menos unívoco en la coordenada del sistema en la cual se sitúen. El concepto, expresan en la *Dialéctica* Adorno y Horkheimer, surge del pensamiento dialéctico, “en el que cada cosa es lo que es en la medida en que se convierte en aquello que no es”²¹³, se trata del intercambio lógico y lineal, metonímico. No obstante, los autores explican que tal forma de pensamiento estaba ya en Homero y que ésta se invirtió en la modernidad, en un proceso a lo largo del cual el concepto y la cosa se separaron²¹⁴. Y está aquí esa confusión entre el mecanismo metonímico y el analógico, como si la analogía fuera el concepto; mas lo visible es que el concepto abre un nuevo espacio —desde el que se puede pensar—, una vez que las cosas se han separado de los términos que apuntaban a ellas.

La posibilidad del intercambio sin el sacrificio y lo que éste implica es la posibilidad del concepto, la configuración del concepto es posibilidad para la metafísica, ya que existe entonces la posibilidad de la realidad —que en principio era tomada por sagrada— como una realidad de Ideas en la que la otra realidad —la que era tomada por profana— se convierte en el mundo de las apariencias, al que las ideas regulan, una realidad cuyo principio es una parodia del orden analógico. Pero, como el concepto no opera en el mismo nivel en el que opera la analogía, la realidad de las Ideas será esa imitación —no de la realidad sagrada en sí— sino de lo que la red de analogías pone en juego, es decir, de aquello que aparece y a lo que las analogías apuntan. Ese proceso de inversión al que Adorno y Horkheimer se refieren es metafísico por entero en su desarrollo: parte del intercambio sin el sacrificio, parte del concepto, de la dialéctica y la metonimia, y entonces se vuelve perceptible que los autores de la *Dialéctica* hablan aun desde los postulados de la razón. Calasso, por su parte, habla desde

²¹³ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 70.

²¹⁴ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 70.

la conformación de la analogía como mecanismo de conformación del mito, lo que diferencia sus planteamientos de los de Adorno y Horkheimer, si bien no habría sido posible articularlos sin los de aquellos dos.

Esto deja patente que la metonimia no da —como sí hace la metáfora— la misma posibilidad de encadenamiento de los términos, sino que más bien los aísla y toma una de las partes como la relación de todos estos en un espacio determinado, mientras sus sentidos —al elegir uno de los términos— se vuelcan hacia un significado más o menos general, uno solo. La lengua de imágenes —cuya red total de analogías apunta a la conformación de la realidad sagrada, pero que no es ésta realidad sagrada— posibilita la articulación de nuevos enunciados simbólicos en una red cada vez más amplia, con una multiplicidad inagotable de sentidos; por su parte, el sistema —la formalización de los términos mediante palabras como signos que también pueden funcionar como conceptos, donde los autores de la *Dialéctica* se mueven aún— posibilita la enumeración de las coordenadas en que se hallan ubicados sus elementos gracias a sintagmas metonímicos, lineales y progresivos, más ágiles cada vez. Lo que se invertirá es el orden del intercambio, el del concepto, sí, pero sólo dentro de la historia de la metafísica, donde éste es posible; sólo como posibilidad dentro de la historia de la metafísica en Occidente —no como inversión de la conformación analógica, que opera en otro nivel—, sobre la que más tarde Heidegger preguntará si no es en sí misma el propio nihilismo²¹⁵:

El ámbito para la esencia y el acontecimiento del nihilismo es la propia metafísica, siempre que supongamos que bajo este nombre no entendemos una doctrina o incluso una disciplina especial de la filosofía, sino la estructura fundamental de *lo ente en su totalidad, en la medida en que éste se encuentra dividido entre un mundo sensible y un mundo suprasensible y en que el primero está soportado y determinado por el segundo*²¹⁶.

La división entre un mundo sensible y un mundo suprasensible nos habla no de la división entre el orden de la analogía —u orden del mito— y el orden de la metonimia —o de las Ideas, puesto que se trata de dos órdenes diversos que luchan por conformar el mundo. Mucho menos se trata de la división entre la realidad sagrada, de la que el orden de la analogía es sólo una parte, y la realidad profana; sino de la división —dentro de la propia metafísica— de la realidad profana —lo que en Heidegger se llama lo ente—, el mundo que habitamos cada día de manera cotidiana. Dicha realidad profana, a su vez es subdividida entre mundo sensible y mundo suprasensible —o de las Ideas, de los conceptos—, pero este último mundo, al ser una imitación del orden de la analogía, no apunta a aquello que aparece en el

²¹⁵ Martin Heidegger, *Caminos de bosque* (traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte) (Madrid, Alianza: 1996), 166.

²¹⁶ Las cursivas me pertenecen.

mundo sensible. Por ello, la metafísica —o nihilismo— tiene tal desenlace, como forma de inversión, mas es el propio orden de las ideas —de lo suprasensible—, el que se da la vuelta, y no el mecanismo conformador del sacrificio —la analogía—, tal como Adorno y Horkheimer consideran en la *Dialéctica*.

Mientras que a un proceso —el del orden del mito— lo preside la analogía y se expresa mediante el mecanismo de la metáfora, al otro —el orden de la metafísica— lo rige un movimiento dialéctico y su manifestación es la metonimia, omnipresente en la modernidad, donde los significados del mundo suprasensible han terminado por invertirse y darse la vuelta. Si bien podría decirse a primera vista que el concepto participa también de la analogía en su configuración, dicha configuración no se da en grado directo —sino más bien como parodia—, como sí hace el concepto en el caso de la metonimia, de cuyo procedimiento de darse la vuelta y refutar desciende. En tal caso y pese a su magnitud cósmica, este proceso se dará a partir de negar un término y tomar el otro como efecto del primero, como una especie de síntesis.

3.2.3 Metaforismo y analogía, conceptualización y metonimia

La salvedad que hemos expuesto al interpretar “El olvido como causa inconsciente generadora del impulso a la verdad” del primer párrafo de *Sobre verdad y mentira*²¹⁷, de Nietzsche, cuando éste se refiere al concepto y a su configuración, podemos considerarla también al leer a Gadamer, más específicamente a lo que en el capítulo treceavo de *Verdad y método* se llama “formación natural de los conceptos”.

Gadamer anota ahí: “El ideal lógico de la subordinación y supraordinación de los conceptos intenta hacerse ahora dueño del metaforismo vivo del lenguaje sobre el que reposa toda conceptualización natural”²¹⁸. Una ordenación lógica es la que podría llevarnos aquí a afirmar que la metáfora es, en efecto, una figura retórica instrumentalizada, de ornato y que ha sido recortada del vaivén de relaciones en el que surge y el cual podría continuarse, pero es el concepto el que habla, nos situamos desde la metafísica. Igualmente, podríamos tomar una posición diversa tras lo desarrollado en el inciso previo y preguntarnos también si existe entre la metáfora y la analogía —más allá de alguna diferencia de grado— un desacuerdo fundamental en lo tocante a su proceso de conformación y, por ello mismo, respecto a sus características. Apuntamos que metáfora sería el propio acto, pero que la capacidad de

²¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, 27-28.

²¹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 518.

encadenamiento y llamado de la red de conformaciones pertenece a la analogía, si bien hay que enfatizar que no por ello debemos ubicarla bajo el signo de la metonimia y de su estilo de configuración dialéctica, con lo que quizá entendamos que la metáfora es el vestigio de la analogía en un mundo donde el mecanismo metonímico es lo que se impone.

Acierta Gadamer al decir que el concepto buscar adueñarse de algo que no le pertenece —pues constriñe a adjudicar un solo significado a uno de los términos—, ya que la metonimia no opera igual que la analogía, tal como hemos dicho; no obstante, a esa capacidad de conformación el alemán la denomina ‘metaforismo’, la propia capacidad configuradora de la lengua de imágenes. Pero sabemos ya que a ese movimiento que suscita la analogía por medio de la conformación de términos cada vez mayores —al tener a un símbolo como fondo que pone en juego toda la red de términos analógicos—, Gadamer lo denomina “conceptuación natural” o “formación natural de los conceptos”, si bien el concepto pertenece al desarrollo de la metonimia, en tanto que a eso a lo que el filósofo busca aludir no es a otra cosa que al proceso de conformación analógica, no al concepto que remite a la metonimia, según nuestro planteamiento. Bajo esta comprensión, digámoslo de nuevo, ni siquiera podría decirse que la metáfora —en su mecanismo de conformación— se encuentre en la misma línea que el procedimiento metonímico.

Aunque la metonimia, que tiene como base una especie de preestructura de lo que es la dialéctica, sea parecida a la analogía —que tiene como fondo al símbolo—, reduce los alcances de la imagen y acota sus múltiples sentidos. La metonimia niega las características propias del término que es considerado “causa” en el desarrollo de su mecanismo y acepta sólo las del término tomado por la “consecuencia”, lo que en última instancia depende del término que se acabe por imponer; es decir, que contiene —tal como explica Gadamer²¹⁹— el diseño previo de lo que quiere encontrarse, lo que coarta el movimiento de conformación de nuevos términos. Es ese diseño que hallaremos ya con claridad trazado en la dialéctica.

Ante nosotros, se presenta entonces lo que sería una paradoja de la razón: ¿cómo podría la metonimia saber lo que quiere encontrar si ha desestimado a la analogía y a la red de analogías a la que pertenece, que se sitúa de acuerdo al propio Gadamer en el nivel del *topos*? Ello nos lleva a la comprensión de que la metonimia funciona sobre el terreno de la analogía y ha buscado situarse en su espacio, mas sólo ha logrado su parodia. Esto revela el nivel de fantasmagoría de los conceptos que priva en la modernidad y demuestra que la inversión a que aluden Horkheimer y Adorno tiene lugar en el mundo suprasensible, dentro

²¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 556.

de la historia de la metafísica, y no por el principio del intercambio sacrificial, que es diverso, otro tipo de orden; se ha anulado el mundo suprasensible²²⁰, que para la metafísica era el *topos*, pero con sorpresa se descubre por Gadamer que el *topos* aún opera.

La metonimia, al anular uno de los dos términos que pone en relación, desvincula características en lugar de agregarlas, las niega, las refuta, lo cual es uno de los más peligrosos dilemas del pensamiento racional, porque anula, aniquila, no toma en cuenta las diferencias y las suprime, a menos que sean idénticas a sí, homogeneizándolas, como coordenadas de un sistema que, no obstante, está dado sobre lo que en principio era la red de la analogías, pero sólo como su parodia. Hay que reiterar que la analogía no da a luz el concepto, aun y cuando el concepto haya surgido de la simplificación de su desarrollo: cuando la metonimia hace una parodia la analogía es cuando esto sucede, pues sus términos están desvinculados y entonces puede tomarse uno solo de sus sentidos e instarlo a imponerse como significado en las coordenadas del sistema en que se lo toma —ocurre entonces la síntesis— y el resultado es tenido por la verdad que estaría de cierta forma incluida en el término que es tomado como “consecuencia” del término que es considerado “causa”, y cuyas características, sin embargo, se suprimen. Es una paradoja que trae aquí lo consignado por Tomás Segovia al hablar de una trinidad que engendra y devora: un movimiento dialéctico en el que una tesis crea su antítesis para ambas aniquilarse en una síntesis que no es ninguna de las dos, y cuyo resultado no es igual a la suma de sus partes; un concepto que no designa la cosa a que busca referirse, que es idéntico a sí mismo y no pone en relación dos términos sino que se da la vuelta y refuta uno de los dos.

Así como hay una diferencia entre metonimia y analogía, es claro que existe una distinción entre signo y metáfora que, no obstante, en el planteamiento que se hace mediante la razón se relega a un segundo plano. Esa falta matices, de distinciones, es peligrosa tratándose de un tema tan delicado, por las secuelas que dicho proceso envuelve.

Situados en el horizonte de la razón, podría parecer válido afirmar que una metáfora se ha conceptualizado e inferir conceptos a partir de metáforas, pero en el planteamiento de la *literatura absoluta* —que encontramos en las obras de Calasso y al que nos referimos aquí— no es esto lo que sucede, puesto que es la metafísica desde donde puede hacerse tal formulación y la historia de la metafísica ha terminado. Esta postura es compartida por la italiana Lara Fiorani, cuando manifiesta que “the concept of ‘absolute literature’ places Calasso’s books in a region closer to pre-Socratic or Eastern philosophy, or to remain within

²²⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 73-75. Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo* (Madrid, Alianza: 1982), 51-52.

the Western tradition, to the philosophical line that goes from Vico to Nietzsche, which foregrounds the cyclical nature of history”²²¹. Si la *literatura absoluta* de Calasso está cerca de los presocráticos, de la filosofía oriental, así como de Nietzsche, es porque parte de la analogía como mecanismo de conformación y busca articular una forma de comprensión diversa de la racional —que se sustenta en la metafísica—; pero, el escritor florentino entiende que, concluida la historia de la metafísica, ya no es posible enarbolar un discurso desde la razón dialéctica, porque la literatura se postulará, o bien como una creación previa a la historia de la metafísica, o bien como una entidad posterior a dicha historia:

el gran análisis nihilista, el que recorre toda la historia de la filosofía y culmina en el Nietzsche de los años 1884-1888, denunciará una tras otra las esencias como apariencias camufladas. En el mediodía de la historia, anunciado por Zaratustra, suenan palabras inauditas: “con el mundo verdadero hemos abolido también el mundo aparente”²²². Este último paso del nihilismo, que devolvería la rueda del pensamiento occidental al punto anterior a su primer movimiento, es justamente lo que la historia, saliendo de sí misma, no ha concedido²²³.

Al periodo histórico que se presenta una vez que la historia de la metafísica ha terminado, Calasso lo denomina posthistoria²²⁴; en ese sentido, el autor de *Ka* dice que en la época de la posthistoria no puede advenir la utopía²²⁵, puesto que la utopía sólo es posible en la línea del pensamiento occidental, en la historia de la metafísica, como corolario de la Ilustración, con lo que al afirmar que ahora sólo pueden llegar la parodia y la inversión —como versiones de las ideas del mundo suprasensible—, Calasso confirma que, en efecto, la metafísica ha concluido: “Ahora el ser divino es la propia sociedad. La nueva sociedad es una teocracia agnóstica basada en el nihilismo”²²⁶, apunta sobre este periodo, acerca del que también afirmará que se trata de un “innombrable actual”:

“(...)nosotros aún estamos hechos de esta modernidad; después de su onda han surgido otras pero ninguna como esta y, por descontado, nadie puede hacer hoy de Baudelaire, entre otras cosas el mejor crítico de arte del XIX”. Si la modernidad de Baudelaire es intangible, ¿qué es, pues, la posmodernidad actual? “Nunca uso la palabra posmoderno; nació para bautizar cierta arquitectura, pero aplicada a un todo me parece una manera de evitar pensar; lo que sí puedo decir es que lo moderno se ha acabado y lo que sigue no tiene nombre, es este innombrable actual”²²⁷,

expone el autor de *La ruina de Kasch* en un mundo en el que la metonimia, que se quiere hacer pasar inconscientemente por la analogía, ha cobrado una preponderancia radical.

²²¹ Lara Fiorani, *Roberto Calasso – Deconstructing mythology*, 130-131.

²²² Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, 52.

²²³ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 92-93.

²²⁴ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 85.

²²⁵ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 85.

²²⁶ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 100.

²²⁷ Carle Geli, “En la onda Baudelaire”, *El País*, (27 octubre 2011 [consultado el 19 de diciembre de 2014]), copia disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/27/actualidad/1319666411_850215.html

Ahora bien, regresando al tema del que discutíamos, cuando nos referimos a la metáfora no podemos afirmar —tal como hace Nietzsche en *Sobre verdad y mentira*— que el concepto surja de igual modo tanto de metáforas como de metonimias; en todo caso, lo que se conceptualiza —como idea, como *logos*— estaba desde el comienzo escindido de la imagen simbólica conformada por la analogía, estaba escindido del término analógico que opera en el mito, porque se trata de otra forma de conocimiento: ese término conceptualizado fue un signo desde el comienzo, y metonímico, conceptual y metafísico tendría que ser su desarrollo.

La imagen es irreductible a las ideas, la analogía es irreductible al significado, la realidad profana y el orden del mito son irreductibles a la metafísica; sólo el proceso de la metonimia puede postularse como reducción a idea, a concepto y a significado de la analogía, cuando lo que sucede es una parodia, puesto que en el desarrollo metonímico ya se trataba con signos y no con símbolos. En la metonimia, en la especie de dialéctica que funciona en su base, las cosas y los significados de esas cosas que se percibieron gracias a la analogía como imágenes, como apariencias, están ya desvinculados entre sí, y es por ello que la razón puede manipularlos; de hecho, necesita haberlos desvinculado previamente para proceder a su manipulación.

Bajo este entendido, podríamos decir que la metonimia es un pensar “sin”, visto desde la óptica de la analogía, toda vez que propende a configurar un sistema de coordenadas que son conceptos pero sin las cosas a las que debieran apuntar —lo que es puesto de manifiesto por Nietzsche—, como si se tratara de una película, de una capa, que cubriera una topografía que hubiera sido olvidada o que hubiese desaparecido, así como señalábamos en apartados anteriores que la conformación analógica podría ser un pensar “con” las cosas, sobre y en el tejido que se forma mediante su movimiento.

3.3 Mito y Romantik

El mito —el mecanismo por el que se conforma el mito— no se considera en la modernidad una forma válida de conocimiento; incluso, es desvirtuada por el propio planteamiento romántico que, *grosso modo*, maneja una conceptualización del mito —un mito logizado, pasado por el tamiz de la metonimia—, pero que en ese contexto se percibe como el mito mismo. Sobre ese mecanismo que no se considera válido se sostienen, sin embargo, la metonimia, la dialéctica, la razón.

Los románticos prolongan el prejuicio de la Ilustración —de desvirtuar todo prejuicio— y lo amplifican, pues además de partir del proyecto desencantador del mundo lo confrontan con el concepto de mito, como si su signo se opusiera al de ese proyecto. Y no sólo se le sitúa el concepto de mito en oposición sino también el de “lo viejo” en general²²⁸, como antítesis de ese ideal de un progreso sin límites, que habría de desembocar en el futuro en un mundo utópico. Tal tentativa se presenta bajo el esquema de la oposición dialéctica, sin que —con todo— los conceptos de mito y de lo viejo que el romanticismo esgrime posean la capacidad de estructurar bajo su dinámica la comprensión que, efectivamente, se encuentra en el mito.

Aquí hay que tener cuidado al proseguir la exposición sobre el vínculo entre romanticismo y mito, ya que —de confrontar el mito con la conceptualización de mito que propugnan los románticos— podríamos adoptar sin darnos cuenta el mecanismo de la conformación metonímica y reducirlo también a una conceptualización, con lo cual obtendríamos resultados semejantes a los que hemos visto que se llega mediante la metonimia; emplear el mismo diseño previo contenido en eso que analizamos, sintetizaría el mito y ofrecería una pálida versión suya, tal como ocurre en el caso del grupo de Jena que, sin más, acepta la premisa de la Ilustración.

A fin de no adoptar inconscientemente el mecanismo de la metonimia —al contraponer de forma dialéctica ambos términos—, se debe exponer de dónde parte el concepto romántico de mito y analizar el suelo que pisa, con lo que terminaremos de distinguirlo del propio mito cuando nos percatemos que aquél no puede abarcar ni incluir en sí cuanto éste —en términos analógicos— sí puede. Así, no efectuaremos comparaciones entre sus términos, adoptando el esquema reductivo de una hipótesis, una antítesis y una

²²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 340.

síntesis —que no es ni lo uno ni lo otro, ni lo uno más lo otro—, sino que elucidaremos qué le es posible a la metonimia y qué a la analogía, en este caso en su relación con el mito para, ulteriormente, revisar de manera breve el primer romanticismo y las repercusiones más pertinentes; esto, en relación con la *literatura absoluta*.

3.3.1 El “inconsciente” romántico

Ya hemos afirmado en el apartado anterior que lo que mueve al mito es algo diverso de aquello que los románticos pusieron en acción en sus textos, más allá de los postulados teóricos en que pretendían la rehabilitación mítica en el mundo moderno, si bien apoyándose sobre la premisa básica de la Ilustración, de la utopía de la razón como algo indiscutible e imparable. Esa base sobre la que hacemos nuestra interpretación del romanticismo es la que encontramos en el siguiente pasaje de *Verdad y método*, donde se acepta sin más

(...) la superación del mythos por el logos. Este esquema gana su validez a través del presupuesto del progresivo “desencantamiento” del mundo. Representa la ley progresiva de la historia del espíritu mismo y, precisamente porque el romanticismo valora negativamente este desarrollo, el esquema mismo se acepta como incommoviblemente evidente²²⁹.

Tal valoración lleva a los románticos a contraponerle a esa progresión hacia el desencantamiento los conceptos del mito y de lo viejo; es decir, en oposición a la supuesta superación del pensamiento mítico que plantea el proyecto ilustrado, el primer romanticismo hace una lectura idealizadora de la mitología mas también basada en la razón, y “se limita a invertir su estimación intentando hacer valer lo viejo como viejo”²³⁰, lo que al fin de cuentas resulta tan abstracto y dogmático como lo postulado por la Ilustración, señala Gadamer²³¹.

Por lo ya expuesto en el apartado anterior por Segovia²³², es visible que en este proceso se cae y recae en una serie de repeticiones de signo negativo más virulentas cada vez, pues —al aceptar la superación del mito por la razón como algo inexorable— el grupo de Jena trata de oponer el mito a la razón; pero, al hacerlo sobre la base de la razón misma —y su aceptación—, el mito que se pretende contraponer es una conceptualización —y no el mito en sí—, con lo que el resultado que se obtiene es una versión más radical del prejuicio ilustrado que se buscaba combatir, a la que de nueva cuenta se busca contraponer otra versión conceptual del mito y de lo viejo, con resultados más drásticos cada vez; a estos, por su parte, se tratará de oponer otra conceptualización del mito y de lo viejo... No hay que olvidar que la

²²⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 340.

²³⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 340.

²³¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 341.

²³² Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 23.

metonimia disuelve los términos y ofrece una síntesis por vía negativa que los reduce y aniquila sus sentidos, en pos de alcanzar un significado unívoco dentro del sistema.

Síntomas de este proceso son las características formales que se perciben en los textos románticos, una vez que se borran los límites entre los mundos tradicionales y sus distinciones epistemológicas: “la utilización de todos los géneros, el recurso al ‘fragmento’, el cuestionamiento de la propiedad literaria y la autoridad”²³³.

Sobre la autoridad, Gadamer analiza en *Verdad y método*²³⁴ cómo la depreciación por parte del romanticismo de la tradición genera un debilitamiento de la autoridad canónica, lo que también repercute en la validez que se otorga a la autoría de los textos; asimismo, la presentación de los diversos géneros mezclados de manera fragmentaria —bajo la presentación de fragmentos— permite que tampoco haya fronteras precisas entre lo que pertenecería a tal o cual disciplina o tradición, ni que se establezca por tanto una línea clara de propiedad por parte del escritor y que cada fragmento se conciba como autónomo, como una especie de totalidad en sí, de diseño previo de lo pequeño contenido en lo más grande, de género único del romanticismo, donde los fragmentos de otros campos, conocimientos, mundos, se hallan mezclados, y no pertenecerían a nadie, ya que no hay tradición cuya validez sea indiscutida ni autoridad que la soporte. De hecho, Lacoue-Labarthe y Nancy²³⁵ apuntan algunas características de ese género que es el texto romántico:

su relativo inacabamiento (“ensayo”) o la ausencia de desarrollo discursivo (“pensamiento”) de cada una de las piezas; la variedad y la mezcla de los objetos sobre los que puede tratar un mismo conjunto de piezas; la unidad del conjunto, en cambio, constituida de alguna manera fuera de la obra (...).

El fragmento se plantea como totalidad, pero se trata de una totalidad representada, proyectada, ensayada, que no está presente, que no termina de consumarse; es un fragmento que —por la razón dialéctica sobre la cual se asienta— es capaz de mezclar gran variedad de objetos y que aspira a la autorreflexión, con lo que al proyectar hacia adelante, al especular, adquiere la condición de teoría; con todo —al sólo reflexionar—, la teoría tampoco se consume y eso contribuye a su inacabamiento y a la ausencia de desarrollo discursivo, pues siempre late la posibilidad de que un conocimiento ulterior niega su estatus. Ahora bien, si aun pese a estas condiciones es posible hallar en el exterior una coherencia, una unidad que la obra misma no posee, es porque sin duda se le impone al objeto un significado posterior al agruparse sus elementos en torno a un signo de carácter conceptual; gracias al concepto, la

²³³ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 30.

²³⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 344-353.

²³⁵ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 81.

obra que no tiene un significado en sí —porque se trata de un objeto único—, que no termina de consumarse mas que se supone totalidad, si bien mezcla variedades de objetos diversos, puede afirmar una coherencia que no le pertenece, que en cualquier caso pertenece al concepto mismo, lo que sin embargo engendra un objeto que no se corresponde con el concepto que le da coherencia y que, a su vez, debe buscar su unidad en el exterior, lo que suscita una serie de desfases que no terminan²³⁶.

Al aceptar el planteamiento por el que la Ilustración desvirtúa los prejuicios —lo que a su vez es un prejuicio, hay que volver a mencionarlo—, al aceptar el esquema que afirma la superación del mito por la razón, los románticos entran al campo de la dialéctica y de la metonimia con su propia postura ya desvirtuada por la aceptación de esa premisa doble, ante la cual llevan la pretendida rehabilitación del mito en el mundo moderno, así como su puesta en marcha, que también tendría la forma de una progresión metonímica. Sin embargo, dicho movimiento no hace sino retrotraerse cuando se halla frente a una versión más virulenta de lo que se pretendía combatir; o mejor dicho, trata de volver al punto de inicio, pero sin lograrlo. En ese sentido, los autores de *El absoluto literario* indican²³⁷:

(...) lo que nos interesa en el romanticismo es que pertenezcamos aún a la época que él inició y que esta pertenencia, que nos define (mediante el inevitable desfase de la repetición) sea precisamente lo que no cesa de denegar nuestro tiempo. Existe hoy un verdadero *inconsciente* romántico, identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra “modernidad”. Y no es uno de los menores efectos del carácter indefinible del romanticismo el de haber permitido a dicha modernidad utilizarlo como un contrapunto, sin ver, o para no ver, que no era capaz de mucho más que de volver una y otra vez a sus descubrimientos.

Es el proceso en el que aun se encuentra gran parte del mundo en que vivimos; la época de los desfases que no terminan es todavía la nuestra, la que no deja de negarse a sí misma y a la que se puede incluso identificar no sólo con la modernidad, sino con el primer romanticismo del grupo de Jena, pues de acuerdo a Nancy y Lacoëu-Labarthe se emplea como contrapunto de la doctrina del progreso y del desencantamiento del mundo, siendo éste un multiplicador de los desfases por medio de la negación y arribando una y otra vez a los mismos resultados, los cuales se presentan en cada ocasión como si fueran novedad. Como contrapunto, el romanticismo se concibe como “rebelde al imperialismo de la Razón y del Estado, al totalitarismo del Cogito y del Sistema (...) de revuelta libertaria y literaria”, no obstante dicho planteamiento “agrava y radicaliza “el pensamiento de la totalidad y del Sujeto, *infinitiza* este

²³⁶ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid, Alianza: 2003), 29.

²³⁷ Philippe Lacoëu-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 40.

pensamiento, y es por eso, precisamente, que mantiene el equívoco”²³⁸, manifiestan los autores franceses.

En dicho planteamiento, no se retrocede al punto del cual se partió, toda vez que el mecanismo metonímico desemboca en una síntesis de los dos términos anteriores que no es ni el primero ni el segundo, ni el primero más el segundo, por lo que no podría tal síntesis —tal fragmento— recrear una totalidad o volver al estado del inicio y, aunque sí regresará, lo hará a una coordenada distinta del sistema, sin ser capaz de reconfigurar los términos previos. Empero, ese fragmento —esa síntesis— pretenderá asumirse como el todo, si bien se tratará de una versión más radical de lo que en principio buscaba desestimarse —la fe en el progreso por parte de la Ilustración, en este caso. Y su movimiento será de progresión nuevamente, en busca de oponerle algo a esa nueva versión de la premisa; no obstante, tampoco se arribará al punto al que se había llegado previamente, al efectuar la contraposición anterior, sino que la nueva síntesis será diversa de ésta.

El movimiento que describe dicho proceso —lineal de inicio, al tratarse de una progresión— termina en una espiral de repeticiones²³⁹; resultado de la búsqueda de la absolutización de la vida, de la epifanía interminable, de la obra de arte total que los románticos anhelaban, pero este movimiento no ha quedado sólo en la literatura —aunque en principio parta de ella—, ahora se desplaza al centro de la escena y se lo identifica con la propia modernidad: en la edad crítica, del pensamiento que se analiza a sí mismo y cuya coherencia le viene dado desde el exterior vía el concepto dialéctico, vía la razón, cada obra busca su identidad, que no se corresponde con el concepto que le debería conferir la unidad pretendida:

la literatura —o cualquiera sea el nombre que se le dé— se dedica a la búsqueda exclusiva de su propia identidad, arrastrando tras de sí incluso a toda o parte de la filosofía y de algunas ciencias (aquellas que se llamarán *humanas*, curiosamente), y abriendo el espacio de lo que llamamos hoy, con una palabra a la que los románticos aficionaban particularmente, la “teoría”²⁴⁰.

Es el vaivén al que se vería sometido el mito entre los románticos —si fuera el mito el que se pusiera en marcha, pues como hemos expresado se trata de una conceptualización del mito, quedando el mito intocado—, pues cualquier prejuicio —en este caso romántico— que busque justificarse y alcanzar estatuto epistemológico debe lograrlo mediante “el

²³⁸ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 40.

²³⁹ “[E]se dispositivo que, aun si no firma exactamente el ‘círculo de círculos’ de la Lógica hegeliana, forma en todo caso la espiral de espirales”, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 519.

²⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 41.

conocimiento racional”²⁴¹, lo que implica sacar al mito de su contexto, el de la comprensión analógica. Forzosamente, esto ha tenido repercusiones en la noción de mito que se maneja por parte de los románticos, tanto como en la noción de las tradiciones a las que el romanticismo apela, modificando y lanzando sus conceptualizaciones a ese movimiento sin fin, de constante corrosión y síntesis siempre nuevas que no se relacionan directamente con lo que las engendró. Es ese morir constante del romanticismo en cada nuevo descubrimiento de la modernidad que tenemos frente a nosotros, que cae una y otra vez, y se levanta sólo para volver a morir; un proyecto que quiere ocupar el todo, pero que en su movimiento tendiente al futuro no deja de ser proyecto, teoría, especulación, sin llegar a consumarse, arrastrando no sólo al mito a la conceptualización, sino a la propia literatura, que se conceptualiza también, se vuelve teoría e ingresa al terreno de la razón dialéctica, sin que haya vuelta atrás:

el romanticismo no es ni “literatura” (...) ni tampoco una mera “teoría” de la literatura (antigua y moderna), sino la *teoría misma como literatura* o, lo que equivale a lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría. El absoluto literario es, también, y tal vez antes que nada, esta *operación literaria* absoluta (...) Jena seguirá siendo, en el fondo, el lugar donde se dijo: la teoría misma de la novela debe ser una novela²⁴².

Esa literatura como teoría no es ya analógica en el sentido en que hemos expuesto este término con anterioridad; es una literatura que se torna metonímica y adopta aquellas características de las premisas de la Ilustración que en un principio el romanticismo pretenderá combatir, haciéndoles contrapunto; sin embargo, no es sólo un “género” o un tipo de composición literaria lo que está en juego aquí, sino máxime la forma en que se presenta la teoría, el pensamiento, quizá hasta el desarrollo epistemológico de las llamadas ciencias humanas en la modernidad, a partir del grupo de Jena, sea cual sea la disciplina de que se trate, si prestamos atención a Lacoue-Labarthe y Nancy²⁴³ cuando exponen que el texto romántico quiso dar respuesta no sólo a la crisis artística del momento, sino a la crisis social, religiosa, política y del conocimiento, por lo que su formulación, su formalización, no toca un solo aspecto y, por el contrario, busca abarcar el espectro de los mundos tradicionales erosionados y de sus categorías y divisiones.

²⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 340.

²⁴² Tal característica la compartirían en principio las obras de la *literatura absoluta* que estudiamos en Calasso, pero éste define que más que la teoría de la narración es la narración misma la que interesa, con lo que hallamos una distinción entre el planteamiento romántico y lo postulado por el florentino, gracias a la cual es posible establecer que en nuestro autor la obra de *literatura absoluta* no queda simplemente inconclusa, aunque así pudiera parecerlo: “I would never use the word *novel*, except for *L’impuro folle*, but I would use *narrative*. They are narratives. What is decisive is the pace of a book, *il passo* —pace and the fact that what dominates is the story, not the theory about the story. The story is the most important element and it *implies* all the theory”, en Lila Azam Zanganeh, “Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217”.

²⁴³ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 23.

3.3.2 Romantik como paradójica forma del progreso

En el planteamiento del romanticismo, tal como vimos en el tercer apartado del capítulo anterior, se exalta también la angustia frente a un tiempo progresivo que se abre como un boquete en el futuro, al cual los poetas de Jena pretenden oponer el instante y la eternidad, en busca de alcanzar una epifanía, una verdad, un absoluto, un proyecto, un texto estético pensante y a la vez vivo que concilie razón y mito, filosofía y literatura; en un movimiento que no cese nunca, con lo que no hacen sino exacerbar -por medio de la metonimia- el tiempo lineal, diverso del tiempo del mito pero conectado a él, dejando de lado el propuesto mediante la comprensión analógica, en la que en cierto modo todo se halla inextricablemente unido. Así, se llega incluso al estallamiento del tiempo que apuntábamos.

De ahí que hasta hoy ésa —la angustia ante el progreso— sea la sensación que mantenemos de esta época en la cual vivimos, por mucho que nuestras tentativas busquen vías alternas a la exacerbación que produce un proyecto basado en la incertidumbre del futuro, cuyos frutos deberán verse no ahora sino en el porvenir, donde todas las dificultades serán vencidas y el funcionamiento de la maquinaria social hará posible el advenimiento. Mas como teoría y proyecto, este anhelo no puede cumplirse: la raíz etimológica de utopía es justamente “lugar que no existe”²⁴⁴, y el mecanismo metonímico nos da muestra de ello, pues el futuro proyectado no llega. A la utopía del mundo del progreso el romanticismo opone la utopía idealista del mundo del pasado, del mundo antes de la mecanización, sin tomar en cuenta que las ideas utilizadas para ello parten del mismo suelo.

Ante la promesa del porvenir —ya sea el del progreso o el de un eventual retorno al pasado—, el paisaje presente luce desolador. Es lo que se consigna en el fragmento IX²⁴⁵ de las *Tesis sobre el concepto de historia*, de Benjamin, el fragmento del *Angelus Novus*. Un poco más adelante, volviendo a *Verdad y método*, Gadamer²⁴⁶ elucida la raíz de este vértigo como ruptura:

la recuperación romántica de lo originario se asienta ella misma sobre el suelo de la Ilustración (...) El que la actitud restauradora del romanticismo pudiera unirse a la tendencia básica de la Ilustración en la unidad productiva de las ciencias históricas del espíritu, tan sólo expresa que lo que subyace a ambas es una misma ruptura con la continuidad de sentido de la tradición.

Aquí comienzan, aun más si cabe, las serias contradicciones del discurso romántico, entendibles si se parte del hecho de que éste busca oponerse a la Ilustración y, al hacerlo, comparte la misma base y el mismo prejuicio por el que desvirtúa la tradición y el mito que

²⁴⁴ DRAE, “Utopía” (2015 [consultado el 5 de marzo]), copia en <http://lema.rae.es/drae/?val=utop%C3%ADa>

²⁴⁵ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 100-101.

²⁴⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 342-343.

supuestamente pretendería habilitar frente al proyecto desencantador del mundo. Pero parte del procedimiento de la metonimia es oponer y sintetizar, excluyendo rasgos y estableciendo significados más que sentidos, pues esta última sería la forma en que opera la analogía, que al vincular dos términos amplía su rango de alcance y teje conformaciones mayores cada vez, absorbiendo los rasgos que pertenecían al otro término y conformando nuevos.

Cabe apuntar que si no se pierde de todo el sentido, si el proceso abrasador iniciado en el siglo XVIII no tiene éxito al cien por ciento, es porque en el fondo, como marco, late la analogía —que se vincula con y brinda una coherencia diversa de la del concepto a aquello que aparece, y sobre la cual se hace posible que la razón desarrolle sus operaciones, de manera semejante a como a partir de la realidad sagrada es factible la existencia de una realidad profana con sus diversas categorías epistemológicas²⁴⁷. En esta línea, casi podríamos referir que las tradiciones se sustentan también sobre la base de la analogía, pero no es esto lo que analizamos en el presente texto.

De tal modo, distinguimos dos niveles en el primer romanticismo alemán: uno discursivo, en el que se encuentran las aspiraciones a que el movimiento habría querido acceder; y otro fisiológico, donde nos damos cuenta por las características que los textos exponen que el discurso romántico se halla imbuido de aquello a lo que pretende oponerse y criticar —siendo la crítica misma una de las versiones de lo criticado—, cuyo cumplimiento en el mayor de los casos se logra sólo de manera paródica, al invertir el signo tanto de lo que se pretendía criticar como del argumento que se empleaba para ello, tal como la pretendida superación de la oposición entre lo Antiguo y lo Moderno permite entrever²⁴⁸. Se trata de un proceso sin inicio ni final porque al hacer la crítica por medio de lo que se pretende criticar el resultado es una retrotracción, con tantas versiones como tentativas existen, que tiene la peculiaridad de avanzar siempre y buscar volver al punto inicial sin lograrlo, así como de reiniciar su movimiento sólo para volver a retroceder.

La Ilustración busca una sola verdad, un conocimiento indudable que deje de lado los prejuicios, pero al desvirtuarlos suscita una fragmentación del suelo en que se asienta, es decir, de los mundos tradicionales y de las esferas epistemológicas; una fragmentación mayor que lo que se pretende combatir, lo cual será transmitido a la Romantik: cada tentativa de englobar al todo por parte de cada autor del primer romanticismo alemán —y de muchos otros escritores, filósofos e investigadores después de estos—, será una versión conceptual de lo tradicional, de lo viejo, del mito, que apuntará a una búsqueda del inicio y a un lenguaje

²⁴⁷ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 42.

²⁴⁸ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 32.

con mayor capacidad inclusiva que el de la razón; una búsqueda que hasta nuestros días se prolonga²⁴⁹. Con todo, por lo que ya hemos dicho en el apartado previo, se tratará del fragmento de alguno de los mundos erosionados y de la segmentación de alguna de las esferas epistemológicas, aunque cada fragmento se asumirá a sí mismo como un proyecto autónomo, como un programa absoluto y como un género único que —a la manera del diseño ya incluido en la dialéctica y puesto ahora en marcha mediante el mecanismo metonímico— buscará ordenar el mundo a partir de sí y establecerá dicho orden no en el presente, sino en un futuro utópico, un tiempo que se corta y se abate, un tiempo interminable que está en camino mas nunca llega.

3.3.3 Romantik y modernidad

La crisis abierta con la Ilustración a la que pretende contestar la Romantik —de acuerdo a Nancy y Lacoue-Labarthe²⁵⁰— es triple: social —y moral a un tiempo—, epistemológica, religiosa y política, misma que recae en la literatura desde el momento en que ésta la hace suya junto con sus tres vertientes —al tiempo que se transforma en otra cosa que la palabra “literatura” ya no consigue designar—, lo cual explicaría la injerencia literaria en los terrenos de la filosofía, la historia y las ciencias humanas en general, así como el intento de apropiación de dichos discursos, lo que también se trasladará al ámbito religioso, metafísico, y conferirá a la literatura su carácter de teoría y de proyecto-programa que pretende incluir en sí nada menos que al todo, partiendo, por supuesto, de lo social y moral, epistemológico, religioso y político.

Es como si hablar en términos prospectivos y políticos fuera ya sinónimo de literatura: “Todos tenemos conciencia, aún y siempre, de la *Crisis* y estamos todos convencidos de que es necesario ‘intervenir’ y que el más mínimo texto es inmediatamente ‘operatorio’; pensamos todos que lo político pasa, como si esto fuera una evidencia, por lo literario (o teórico)²⁵¹”, donde Nancy y Lacoue-Labarthe toman ya “lo literario” —en este contexto, por supuesto— como sinónimo de “teoría”, lo que podríamos interpretar también por “conocimiento especulativo”.

Para los autores franceses hablar de esta triple crisis ya es hablar de la *Crisis* —la crisis de “la historia moderna”²⁵²—, la que para Marshall Berman se libra fundamentalmente en dos frentes, ya que los mundos tradicionales están ahora erosionados y el conocimiento,

²⁴⁹ Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 42.

²⁵⁰ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 23.

²⁵¹ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 42.

²⁵² Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 24.

como hemos señalado, ha caído bajo la fragmentación; esos frentes son: el arte, al que se atribuye gran capacidad de aglutinamiento y un acceso privilegiado a la experiencia (ya no el mundo sino su percepción); y la política, ámbito en el que el escritor estadounidense sitúa los denominados “procesos de modernización”²⁵³, que inciden mayormente al concretarse el progreso en el campo de lo social. Aunados a estos dos frentes, podemos agregar otra esfera presente en Berman, que liga las anteriores: la teoría del conocimiento, en la que se encuentran las vías epistemológicas con las que se busca conseguir la modernización, pero donde también se incluyen los valores y visiones que el norteamericano relaciona de inicio con el arte bajo la voz “modernismo”²⁵⁴.

Aunque es un breve apunte, no por ello se debe pasar por alto que en cuanto a lo moral y social la crítica que adoptará la Romantik por mediación del proyecto ilustrado será la de los valores de la burguesía, en relación a la política se tratará la crisis de la Revolución francesa —y sus bases—, en tanto que con respecto al arte y la epistemología²⁵⁵ la crítica romántica vendrá desde Kant y su “revolución copernicana”, que pone al sujeto en lugar del objeto y que, asimismo, “coloca a la *finitud de la condición humana* en el lugar (en el no-lugar, más bien) de la *infinitud metafísica*”²⁵⁶. Ese idealismo que al tratar de hacer suyo un sitio absoluto, tal como en la metafísica, así como de absolutizar diversos aspectos de la vida humana, termina por ofrecer una versión siempre efímera y diferente de sí, que se abate y se levanta una y otra vez, dando los mismos resultados en distintas versiones, inconexas con lo que buscan designar.

Es a partir de esta encrucijada que Baudelaire apela a la “modernidad” como a una nueva forma de sensibilidad y, en general, como a un término que ha mostrado ser capaz de referirse a un nuevo tiempo histórico, si bien el poeta francés explica que hay un índice de modernidad en cada época del pasado, que no obstante es posible distinguir al recordar que en dicha exposición aún se continúa sobre la premisa básica de la Ilustración que busca desvalorizar los prejuicios mediante la razón dialéctica, lo que ya vuelve diferente este momento histórico de otros. De hecho, a ese tratar de buscarle un contrapunto a la razón, que sin embargo se asienta sobre la propia razón, negándose a sí mismo sin saberlo, bien puede llamárselo Romantik, pero también puede servir para referirnos a la época en que vivimos —

²⁵³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (México, Siglo XXI Editores: 2011), 2.

²⁵⁴ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 2.

²⁵⁵ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 23.

²⁵⁶ Mario Teodoro Ramírez Cobián, “Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna”, *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, No. 14-15 (Enero-Diciembre 2007, Año-Vol. 8 [citado el 15 de febrero de 2015] Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), 168-178 (169): disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/844/84401514.pdf>

la modernidad—, si tomamos en cuenta que no es la literatura sino la forma del conocimiento, del texto, del género único que se inaugura a partir de ese instante —la teoría—, lo que está en juego, bajo el entendido de que el romanticismo abre la modernidad y que ese nudo de contradicciones en medio del cual pensamos y actuamos no ha sido desatado todavía. Segovia afirma sin cortapisas que es el romanticismo, de hecho, el que “da el tono de la modernidad”²⁵⁷.

Así pues, la Romantik comparte con la modernidad algo más que el ser simplemente un género de la literatura o ceñirse en exclusiva a un ámbito del conocimiento, puesto que dialéctica y metonimia han transformado el mundo en el que se habitaba. Sobre la modernidad, el autor de *El pintor de la vida moderna*²⁵⁸ dice que se trata de

extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio (...) La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo; la mayor parte de los bellos retratos que conservamos de los tiempos pasados visten trajes de su época.

Se trata, según el francés, de extraer un principio de analogía —identificado con la poesía— a partir de la contingencia de la metonimia y la dialéctica, caracterizado por lo histórico, tentativa que se plantea bajo el signo equívoco e invertido de la Romantik, que a su vez se plantea bajo el signo que desvirtúa las tradiciones de la Ilustración. Por ello es que debe ponerse especial atención al hablar de poesía en este contexto, o al emplear el término ya que bien podría tratarse, como en el caso del mito o de lo viejo, de una mera conceptualización.

Para Berman²⁵⁹, la definición de modernidad que escribe Baudelaire se centraría en el ámbito del mencionado “modernismo”, pero tras observar con mayor detenimiento la encrucijada de críticas en que el poeta inscribe el término, resulta que éste tiene como fondo los cambios introducidos por la el proyecto ilustrado y el giro copernicano de Kant, cuya aspiración es justamente proponer alternativas a los valores burgueses, a la Revolución francesa y los preceptos que de ella emanan, así como hacer autocrítica del papel que el sujeto juega como nueva medida —*quasi* metafísica— de la experiencia vital y epistemológica, en la época en que prepondera la razón como nunca antes.

Baudelaire, siguiendo la herencia de los románticos, no hace sino prolongar el carácter teórico interminable de la literatura al tratar de hacer de contrapunto, además de que

²⁵⁷ Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 26.

²⁵⁸ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón; prólogo de Antonio Pizza; traducción de Alcira Saavedra) (Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba/CajaMurcia: 1995 [consultado el 25 de mayo de 2015]), 91-92: disponible en <http://es.scribd.com/doc/83694582/Baudelaire-El-Pintor-de-La-Vida-Moderna#scribd>

²⁵⁹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 2.

se apropia de la crisis general de la modernidad al tiempo que busca alternativas que, sin embargo, exacerban el mecanismo dialéctico y metonímico que subyace en su planteamiento, algo que aun hoy no cambia, por lo que podríamos reafirmar la tesis de que quizá el romanticismo perviva aún bajo otras denominaciones, y no sólo se trate de un movimiento de la literatura. Es en ese sentido, en vinculación directa con la modernidad y su crisis, como Lacoue-Labarthe y Nancy conciben la *Romantik*, que “*acaba* al idealismo y abre hasta nuestros días la historia de su acabamiento”²⁶⁰. Y es de tal modo que a ese fragmento, a esa tentativa multiforme y recurrente, imbuida por la razón y su procedimiento, se le considera a la vez proyecto de algo por venir, programa que busca incluir en sí la totalidad y género que se nutre del naufragio de otros géneros de disciplinas antes canónicas cuando los mundos tradicionales, como repetimos, se han erosionado y su conocimiento yace en pedazos:

Por eso el romanticismo implica algo inédito, la *producción* de algo inédito. El nombre de ese algo, a decir verdad, los románticos lo ignoran: hablan ya de poesía, ya de obra, ya de novela, ya de... romanticismo. Terminarán, de todos modos, por llamarlo —mal que bien— *literatura* (...) el término, que inventan, será tomado de ellos por la posteridad (su posteridad, incluso la más inmediata) para ser aplicado a un concepto que aún hoy tal vez resulta indefinible, pero que ellos se dedicaron encarnizadamente a delimitar (...) un *género* nuevo, más allá de las particiones de la poética clásica (o moderna) y capaz de resolver las divisiones originarias (“genéricas”) de lo escrito. Más allá de las particiones y de toda definición, este género se ha programado en el romanticismo como *el género de la literatura*: la genericidad, si se acepta esta expresión, y la generatividad de la literatura, captándose y produciéndose a sí mismas en una Obra inédita, infinitamente inédita²⁶¹.

Con todo, cabe apuntar que la *Romantik* no sabe de qué habla porque no delimita sino que, por el contrario, dicho “género” fragmenta aun más el escenario y se da a la tarea de buscar autodefinirse sin llegar a conseguirlo, “infinitamente”, en una persecución desesperada que ora se abate, ora retrocede, vuelve a comenzar y pretende volver al punto del principio, sin tampoco lograrlo, engendrando con ese movimiento nuevas versiones de sí, que no son ni lo uno ni lo otro, ni lo uno más lo otro, sino un signo de interrogación, un concepto que busca corresponder a un objeto que, sin embargo, difiere de dicho concepto y resulta único.

Es aspiración romántica terminar las divisiones y particiones, sobre todo al oponer a la Ilustración, a la modernidad, los conceptos de lo viejo y del mito, que es equivalente aquí a oponer lo que se consideraría un origen; empero, si tal aspiración —anular las diferencias entre antigüedad y modernidad— se cumple, en el nivel fisiológico a que nos referíamos antes, ello ocurre paradójica, paródica, inversamente, al incluir en un mismo movimiento épocas diversas, al homogeneizar lo distinto de los elementos de la antigüedad y equipararlo

²⁶⁰ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 521.

²⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 33.

mediante la metonimia, al borrar los límites y características propias de aquello que aparece. Y eso que se engendra y se produce una y otra vez, de mil formas diferentes, es aquel monstruo dialéctico al que Tomás Segovia²⁶² alude, pues no hay que olvidar que la sustitución metonímica intercambia objetos, fenómenos, hechos históricos, y los priva de su univocidad, supuestamente en aras de la consecución de ésta. Y, con todo, no deja de tratarse de versiones fragmentarias, asimétricas y, por ello mismo, inéditas, en contra del mismo proyecto desencantador y, de tal modo, conceptualizaciones que lo fortalecen.

Por algo indica el poeta transterrado que “el romanticismo no es sino el embate que abre de par en par el portón de la modernidad”²⁶³, pues en él ya está presente la raíz que hasta nuestros días opera, tanto de lo que Berman llama procesos de modernización como de la teoría que sirve a dichos procesos, así como de lo que el autor estadounidense distingue como modernismo, es decir: los valores y visiones de la época inaugurada por la Ilustración, además de sus mecanismos de conformación, dialéctico y metonímico, ya que “en el intento de conocer sus propios instrumentos el pensamiento necesariamente se autodestruye (y en especial el pensamiento de Occidente, el único que se ha aventurado tranquilamente por tal camino”²⁶⁴, comenta Calasso.

Es la vía que pasa entre el lenguaje de la razón y el lenguaje de la analogía: “vía que no era la del idealismo especulativo ni la de la ‘poesía de la poesía’ (...) sino entre ambas (...) la del romanticismo, es decir, de la *literatura*”²⁶⁵. Romantik no es simplemente, como podría haberse pensado de inicio, algo que toque en exclusiva a la literatura, o que haya concluido a fin de cuentas, puesto que su propia consumación es lanzada sin cesar hacia el futuro, en una proyección interminable, donde toda aspiración habría de cumplirse, si bien se trata de un tiempo que nunca llega.

²⁶² Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 23.

²⁶³ Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 25.

²⁶⁴ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 14.

²⁶⁵ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 65.

3.4 ¿Regreso al pasado?

Con la ruptura de la continuidad de la tradición —que Gadamer señala— inician diversos equívocos sobre la interpretación del discurso romántico, que realiza una aserción en un sentido en el primer nivel aunque en el segundo desemboca en algo diametralmente opuesto —sin quererlo novedoso, por tratarse de un resultado no esperado—, tal como ocurre con los frutos de la dialéctica y la metonimia: objetos únicos que dejan inconcluso al romanticismo como proyecto y que lo vuelven interminable, que como teoría lo *infinitizan* en una interpretación que no puede detenerse y que por ello tampoco detiene la autodestrucción y la autocrítica, más que en el momento de volver a erigirse; mientras que como obra —que participa por igual del proyecto y de la teoría— se refuta a sí misma, tiende a la no concreción y es parodia de un orden que ha dejado de estar vigente.

Estamos frente a una creación sin cualidades²⁶⁶ o, mejor dicho, frente a una obra que ostenta características de lo que anteriormente perteneció a diversos géneros y formó parte del orden de los mundos tradicionales ahora erosionados; podría incluso afirmarse que tal situación desvela la ausencia de obra²⁶⁷, puesto que se trata de un proyectar hacia adelante sin pausa y sin fin —aunque sin definitividad ni concreción— una obra que al reflexionar sobre sí misma y sobre sus propias condiciones pone de manifiesto que no es sino un discurso especular que al pensarse niega su concreción, y que en la promesa de un final —que no llegará por autopersuadirse de este modo— plantea un incesante lanzamiento hacia el futuro. Esa especie nueva de obra que se quiere absoluta —por su condición sostenida de autogeneración e inacabamiento— y que cobra consciencia de su finitud al intentar la infinitud —lo cual ocurre una vez que se reemplaza la infinitud metafísica con la finitud humana—, responde a la nueva circunstancia de un mundo donde dios ha muerto²⁶⁸, un intento por hallarle a dicha situación una alternativa. Se lee en Renato Di Benedetto:

Pero de esta tensión constante, del estímulo «progresivo» continuamente renovado, del anhelo del infinito, nace también la conciencia de la finitud del individuo y de la imposibilidad de una anonadante resolución en el Todo: el ansia del absoluto es también revelación de una fractura primordial entre yo y el mundo, que se refleja en el interior del yo (es la *Zerrissenheit*, la oposición, la rasgadura; palabra

²⁶⁶ O que tal como el proyecto desencantador del que ha surgido como reacción suya, aspira a la tabla rasa o a conciliar las diferencias en la unidad y, con ello, terminar con las cualidades; en Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 63.

²⁶⁷ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 525.

²⁶⁸ “Hay quien propone (Habermas, por ejemplo) que el rasgo más general y característico de la modernidad consiste en la búsqueda desesperada de un mito que llene el inmenso hueco que ha dejado la muerte de Dios”, en Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 40.

clave del romanticismo). Esta ambivalencia de fondo genera en el artista romántico dos actitudes antitéticas y al mismo tiempo complementarias. Una es la ironía, la paradoja: la única forma en que parece posible realizar la conciliación de los opuestos (y su expresión literaria es el breve, nervioso, fulgurante aforismo). La otra actitud es la *Sehnsucht*: real bandera del romanticismo, este término no encuentra su correspondiente en las otras lenguas europeas, especialmente en las latinas; lo cual es una nueva prueba del alma germánica de este movimiento espiritual. *Sehnsucht* es —como lo explica de manera ejemplar Mittner, quien sugiere traducir su sentido bien como «tormento» o como «nostalgia»— literalmente «mal de deseo»: deseo que se nutre de sí mismo, que se repliega sobre sí mismo y se satisface en la imposibilidad misma de satisfacción (la *Sehnsucht* presupone por ello e incluye en su significado a la ironía, la coincidencia paradójica de los opuestos)²⁶⁹.

Se trata de una obra —lo cual valdrá ya no sólo para las creaciones artísticas sino también para las teóricas, que tienen también como fondo esa oposición que es la *Zerrissenheit*— hecha a partir de fragmentos reconocibles, aunque la síntesis configurada no termine siéndolo; mas esas obras peculiares —que se presentan como novedad, como algo no visto hasta entonces— ostentarán pedazos de términos precedentes, pasados por el tamiz de la metonimia, los cuales se afirmarán a sí mismos como si fueran la totalidad desaparecida con la muerte de dios. Así, la interpretación del autor italiano con respecto a la conformación metonímica que surge en los textos románticos no dejará lugar a equívocos: para Calasso es como si cada creación de la Romantik —cuyas características se prolongarán más allá del romanticismo propiamente dicho— incluyera, o fuese en sí, una suerte de cita proveniente de un mundo previo a la Ilustración, como si toda aparición de una obra surcada por la razón y la dialéctica equivaliera —en la modernidad— a la imitación de un término precedente, analógico, pero cuyo sentido se ha diluido y trastocado de manera grotesca, radical, hasta la burla; es decir, como si su aparición se tratara de una parodia²⁷⁰: “Hoy en día, cualquier cosa que se manifiesta aparece antes que nada como parodia”²⁷¹, expresa nuestro autor hacia el final de “La escuela pagana”, primera conferencia de *La literatura y los dioses*.

En ese proceso que pretendía oponer lo viejo y el mito al proyecto desencantador del mundo —y que se reveló como constituido por el mismo mecanismo conformador que criticaba—, la ironía y la imposibilidad de concreción —que se repliega sobre sí— ocuparon un sitio preponderante, a pesar de que existiera también una tentativa por llenar el vacío dejado por la muerte de dios, algo a lo que los románticos apuntarían al hablar de la exigencia de una nueva mitología que, no obstante, debía conciliar dentro de sí filosofía y mito, pero

²⁶⁹ Renato Di Benedetto, *Historia de la música, El siglo XIX, Primera parte* (Madrid, Turner Libros/CONACULTA/ Dirección general de publicaciones: 1999), 6, 19.

²⁷⁰ Etimológicamente: “Imitation burlesque d'une oeuvre sérieuse”, pero más que seria debe entenderse como obra que postula que su planteamiento representa los principios de la verosimilitud, si no es los de la realidad; como definición: Imitation grossière qui ne restitue que certaines apparences (...) *caricature*, esas apariencias a que se refiere la cita no son otras que las conformaciones metonímicas ya liberadas de cualquier sujeción, como veremos en este capítulo; en CNRTL, “Parodie” (2015 [consultado el 9 de abril de 2015]), disponible en <http://www.cnrtl.fr/etymologie/parodie> y en <http://www.cnrtl.fr/definition/parodie>

²⁷¹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 30.

que paradójicamente fue concebida como una mitología de ideas; aunque, como señala Calasso, inclusive dicho intento se articulará bajo el signo de la parodia, y no sólo bajo el de la *Sehnsucht* o la ironía, que en la obra del escritor florentino reconoceremos por la palabra “inversión”²⁷²: esa única forma en que parece posible conciliar los opuestos —por obra de la metonimia y su estructura causa-efecto— y que resultará en un cumplimiento paradójico de cuanto se busca, como inversión del sentido de alguna conformación analógica previa, o como inversión del sentido de lo que se pretendía plantear.

Ejemplo de ello —como hemos visto en el apartado anterior— es ese proyecto romántico que aspiraba a conciliar los opuestos y a oponerse a la utopía del progreso, y que no sería mito propiamente ni filosofía en estricto sentido, sino algo que Nancy y Lacoëu-Labarthe optan por denominar genéricamente como literatura; proyecto, teoría y obra, cuyo cumplimiento resultó irónico, apuntábamos, pues al plantear la rehabilitación de lo viejo en la modernidad se llegan a abolir las cualidades de ambas disciplinas —en este caso— y a lanzarse esa rehabilitación siempre hacia el futuro sin una concreción final.

En este periodo que abre la Romantik, los ejemplos más extremos de parodia serán las tentativas por llenar el sitio del dios muerto con la sacralización o falsa absolutización de la historia, la sociedad, el futuro²⁷³, o algún otro ámbito, que autores diversos propondrán, las que bajo el procedimiento de conformación metonímica, con todo, no lograrán dicho cometido. En “Incipit parodia”, tercera conferencia de *La literatura y los dioses*²⁷⁴, el autor italiano referirá cómo la exigencia por una nueva mitología se trasladará del romanticismo al resto del siglo XIX, en especial a Nietzsche, quien primero subrayará la importancia del mito y, más adelante, dará un giro a dicha búsqueda al poner de relieve las radicales consecuencias de ese desarrollo en que el pensamiento se abisma al tomar consciencia de sí y analizarse a profundidad con las armas disolventes de la propia razón²⁷⁵, ese proceso al que Calasso llama formalización en “Monólogo fatal”²⁷⁶ —que para Nietzsche será el nihilismo, según el autor florentino. Así pues, además de aparecer como parodias, los frutos de la Ilustración y de la propia Romantik hallarán que el signo de lo que postulaban se ha invertido, a causa de la conformación metonímica y por estar situados bajo ese mecanismo dialéctico que para conocer debe darse la vuelta, como expresábamos en el apartado anterior.

²⁷² “(R)aillerie qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre”, en CNRTL, “Ironie” (2015 [consultado el 9 de abril de 2015]), disponible en <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ironie>

²⁷³ “Introducción” de Juan Fernando Ortega Muñoz, en *Breve antología*, María Zambrano, 13.

²⁷⁴ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 55-77.

²⁷⁵ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 68-77.

²⁷⁶ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 29.

3.4.1 La irónica imposibilidad de retorno: el romanticismo

Inclusive en Lacoue-Labarthe y Nancy —quienes ya a finales del siglo XX se proponen un profundo análisis del primer romanticismo alemán—, el enredo en los niveles de la retórica romántica resulta perceptible, lo que nos habla de que el sitio que ocupan estos autores —y nosotros mismos— respecto a los postulados de la Romantik no ha cambiado radicalmente del lugar del grupo de Jena²⁷⁷. Los filósofos franceses de *El absoluto literario*²⁷⁸ expresan sobre estos primeros románticos:

el Athenaeum no se erige en ruptura: no aspira en modo alguno a la tabla rasa o a la instauración de lo nuevo. Se distingue, muy por el contrario, como una voluntad de “retorno” crítico a lo existente (...) a lo que se apuntará con todo esto, rasgo distintivo de lo que se llamará romanticismo, no es a otra cosa que a lo *clásico*, las chances y la posibilidad de lo clásico en la modernidad (...) se trata de hacer más o mejor que la Antigüedad: sobrepasar y completar a la vez la Antigüedad en lo que esta tiene de inacabado o no cumplido, en lo que no ha conseguido consumir el ideal clásico que vislumbraba.

Si bien el Athenaeum decidió en un primer nivel no erigirse teóricamente sobre la ruptura en relación al pasado y, lo que es más, si apostó por exaltar incluso lo viejo frente a la utopía del progreso —al plantear la utopía del pasado como época mejor—, aun así al compartir el prejuicio de la Ilustración de desvirtuar los prejuicios y al ejercer la comprensión presente en el proyecto ilustrado, el romanticismo asumió el anhelo de la *tabula rasa*, de la terapia y el control del lenguaje²⁷⁹, aunque ni siquiera las luces desencantador hayan conseguido tal empresa. Nancy y Lacoue-Labarthe suben el tono de la Romantik al señalar que ésta se distingue por la voluntad de un retorno crítico al pasado, como si la crítica —y autocrítica— a que se aspira tras la instauración del proyecto ilustrado fuera suficiente para rehabilitar dicho pasado o para que éste no se deformara ni cambiase una vez que se lo mira y pone en acción mediante la razón y la conformación metonímica. Y es el mito que los románticos trataron de revivir o reinventar el que viene aquí en nuestra ayuda: “La misma idea de que la mitología es algo que se inventa es ya una señal de presunción, como si el mito fuese un acto volitivo, cuando es, por el contrario, aquello que somete toda voluntad”²⁸⁰, expone Calasso.

Así, en este primer nivel discursivo, el de las aspiraciones de la Romantik, encontramos dos aspiraciones ilustradas —la utopía del progreso— a la que aludíamos previamente, además del anhelo de “terminar con la partición y la división, la separación

²⁷⁷ “Nada verdaderamente central ha cambiado en efecto en nosotros desde el romanticismo”, en Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 19.

²⁷⁸ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 30-31-32.

²⁷⁹ Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta* (Barcelona, Altaya: 1999), 244.

²⁸⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 50-51.

constitutiva de la historia”²⁸¹; con todo, en el segundo nivel del romanticismo -el de sus características, el de su fisiología-, tales aspiraciones se convertirán bajo el mecanismo sintético de la metonimia en una profunda fragmentación que, aunque no hará tabla rasa de los sentidos previos de las conformaciones analógicas, sí conseguirá barrer las diferenciaciones tradicionales entre esferas del conocimiento, disciplinas, géneros y otras distinciones, que no estamos en condición de explorar a profundidad aquí. Es el proceso de la llamada erosión de los mundos tradicionales²⁸², al que Marshall Berman se refiere.

No hay tabla rasa pero las cualidades —las del mito o las de la tradición— en que se fundan las distinciones se ponen en duda, se niegan y acaban por desaparecer; la rehabilitación del pasado y del mito, el retorno crítico que se buscaba, no puede llegar más que de modo irónico, ya que no es posible instaurar nuevos mitos, creados *ex profeso* para la ocasión. El carácter fantasmal e incumplido a un tiempo, que adopta sin querer la Romantik como marca propia de su aspiración, de su proyecto, de su imposibilidad para consumarse, es síntoma de un retorno sobre sí misma que se efectúa una y otra vez; una muerte que se renueva y que —como acontecimiento— no termina de acaecer, por lo que arrastra en su movimiento cuanto toca, por ese mecanismo dialéctico y metonímico que la impulsa. De manera paradójica, al pretender regresar al pasado, el romanticismo lanza indefinidamente hacia adelante su tentativa, con lo que multiplica los efectos de lo que de inicio el proyecto ilustrado planteaba: la depreciación de los prejuicios; pero, al aspirar a desencantar el mundo, la propia Ilustración crea irónicamente, como por inversión, una parodia del mito —también de los prejuicios— y refuerza su movimiento²⁸³.

Esa parodia del mito es la Romantik, que aún hoy en día no termina de extinguirse y a cuyos planteamientos servirá de alimento el proyecto ilustrado, que postulaba en un primer momento el desencantamiento del mundo, pero que lo empieza a llenar de fantasmas gracias a un romanticismo que, por su parte, de manera irónica, fortalece el prejuicio de una Ilustración que socava la autoridad, la tradición y los prejuicios en general, rompiendo con el pasado, aunque el Athenaeum que se ubica en su origen no haya buscado la ruptura²⁸⁴. Tanto el cumplimiento de la Romantik y el de la Ilustración resultan irónicos y, sin quererlo, se alimentan uno al otro. La espiral inicia su movimiento y, al llegar a un cierto punto, se

²⁸¹ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 33.

²⁸² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 51.

²⁸³ “Concepto de Ilustración”, “Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración”, en Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 59-128.

²⁸⁴ Roberto Calasso, “Déesses entretenues”, en *Los cuarenta y nueve escalones*, 220; Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 86.

detiene, mas sólo para buscar su propio origen y recomenzar ese movimiento de su autoconstitución.

En tales circunstancias, lo clásico —a que apunta la cita de Lacoue-Labarthe y Nancy— no da la impresión de tener muchas oportunidades en la modernidad; asimismo, el hecho de pretender hacer más o mejor que en la Antigüedad, de progresar con respecto a la tradición, de sobrepasar lo hecho en el pasado, nos pone ya sobre alerta en lo tocante al mecanismo de conformación que aquí está presente. Y aunque hasta este instante pareciera como si sólo hubiéramos estado departiendo en torno a dos figuras del lenguaje —dos tropos—, lo que ocurre fundamentalmente es el cambio de signo a partir de la Ilustración de la analogía hacia la metonimia y su alternancia sobre la escena, cuyos alcances, dada su exacerbación o preeminencia, pueden repercutir de manera directa en la conformación de nuestro conocimiento, así como en la percepción que nos hacemos de las cosas, como hemos tratado de manifestar hasta ahora.

3.4.2 Posibilidad de lo clásico-romántico en la modernidad

En el pasaje de *El absoluto literario* transcrito más arriba, los autores franceses se refieren a las aspiraciones de la Romantik como a las de un retorno crítico —no a una instauración de lo nuevo—, así como a las posibilidades de lo clásico en la modernidad, bajo la forma de una reinención “más o mejor” de lo que se hizo en la Antigüedad; palabras en que podríamos hallar el sentido de lo que Benjamin plantea —cuando Löwy²⁸⁵ acude a él para explicar la tesis III— en *Las tesis sobre el concepto de historia*. Aunque sin consignar la fuente, parece que lo que Löwy cita pertenece a *Los pasajes*: “la decisión de justamente volver a reunir los elementos llegados 'demasiado pronto' y 'demasiado tarde’”, es decir, lo que de inacabado o incumplido habría quedado²⁸⁶.

Lacoue-Labarthe y Nancy se refieren a la aspiración de los románticos de consumir el ideal clásico que se vislumbraba; mientras que Benjamin habla de las *chances* incumplidas e inacabadas, no de la Antigüedad, sino de la revolución; pero, es importante subrayar el paralelismo porque en tanto para conformar lo que hemos dado en llamar “historia analógica” Calasso opera mediante la analogía, tal y como apuntamos en el tercer apartado del capítulo

²⁸⁵ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, 66.

²⁸⁶ Sobre la postura de Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica*, al retomar la postura de Benjamin respecto a la historia, Juan José Sánchez refiere en la “Introducción” a este libro: “Lejos de ser un resto romántico, esa exigencia reclama de la razón, de la filosofía, dar la palabra, llevar al lenguaje los anhelos incumplidos de la historia y de la naturaleza dominadas, explotadas, vencidas y olvidadas: narrar la historia de su «infinito sufrimiento», y hacer valer su frustrado derecho a la felicidad, a la reconciliación”, en Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 37.

II al apoyarnos en *Las tesis* de Benjamin, los románticos —preocupados por consumir el ideal clásico según los franceses— lo hacen de manera harto distinta, mediante el procedimiento metonímico, aunque en un nivel discursivo parezca que se está afirmando la misma aspiración. Mas, de nueva cuenta, debemos reconocer que las conceptualizaciones son aquí lo que priva; mientras que Benjamin, al hablar de revolución, paradójicamente plantea esa conformación por medio de la analogía.

Con todo, para Lacoue-Labarthe y Nancy, pese a no existir en la *Romantik* una propensión hacia lo nuevo y, en cambio, tratarse de un “retorno” -crítico, hay que tenerlo en cuenta- hacia el ideal clásico de la Antigüedad, el “romanticismo no nos conduce a nada que dé cabida a la imitación o de lo que haya que «inspirarse», y esto es así porque (...) nos «conduce» en primer lugar a nosotros mismos”²⁸⁷. Surge en estas palabras una contradicción evidente.

¿Cómo sería posible que el romanticismo nos conduzca, según entiendo, a la situación en que aún ahora nos encontramos si se trata de un retorno —aunque crítico— al ideal clásico? Hemos respondido antes: porque se desvirtúa la tradición tanto o más que como hace el proyecto ilustrado al que la *Romantik* busca oponerse —pues lo exacerba— y al que, no obstante, sigue en su prejuicio, en su forma de operar mediante la razón. Esto nos lleva a plantear otras preguntas: si no se erige en ruptura ni busca lo nuevo, ¿cómo es que el romanticismo resulta en algo inédito que nos trae hasta donde estamos situados —sin dar cabida a la imitación, o a lo que haya que inspirarse—, aparte de que se basa en un retorno —aunque crítico— hacia el ideal clásico? ¿De qué manera podrá este retorno consumir el ideal clásico ya que no da cabida a la imitación o de lo que haya que inspirarse —siendo la imitación y la inspiración en el modelo clásico la base de la tradición, de su autoridad—, además de que nos lleva hasta donde estamos situados? Igualmente, lo hemos respondido y acude también aquí en nuestra ayuda: no puede el romanticismo consumir el ideal clásico, aunque sea una de sus aspiraciones, pues el suyo es ese movimiento en espiral desarrollado a partir de la dialéctica, donde la progresión metonímica llega a un cierto punto y se abate, por lo que busca regresar al punto de origen y, sin encontrarlo, reinicia ese movimiento.

Hay que mencionar que ese movimiento en espiral puede suscitarse debido a la crítica a la burguesía y a sus valores, la crítica a la Revolución francesa y la crítica a la “revolución copernicana” de Kant, con lo que se culmina en el socavamiento del propio suelo de la *Romantik*, en la posterior exacerbación de los valores burgueses y en tentativas de

²⁸⁷ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 18.

revoluciones cada vez más acotadas pero no por eso menos convulsivas. Esas pequeñas revoluciones, o intentos de *coup d'État*, son visibles mediante las dos características que señala Calasso: la inversión —que cumple los desarrollos de manera irónica— y la parodia, cuyas versiones más enfebrecidas son las distintas sacralizaciones de las creaciones humanas.

Hemos visto en capítulos precedentes que el símbolo que subyace en el mito y que se pone en juego por la analogía suscita a su vez otras conformaciones de analogías que, por su parte, son susceptibles de unirse en la configuración de redes más amplias. Por ello, podemos preguntarnos también: ¿a qué aluden Lacoue-Labarthe y Nancy al referirse a algo que no da cabida a la imitación ni a la inspiración, si el mito y la analogía operan con base a un término precedente al que se ha de remitir cuanto aparece y cuanto se conforma de manera mimética? Lo dice Gadamer: se ha desvirtuado la tradición, que no posee aquí autoridad alguna. Ahora bien, en la disolución de la tradición los términos —que mediante la analogía se enlazan uno a otro y se vinculan entre sí— se separan, se fragmentan y buscan cada uno erigirse en totalidad, pero son términos metonímicos, no analógicos.

Si hay que escoger una nota distintiva en la modernidad, ésta sería sin duda el constante cambio —lo efímero de sus conformaciones y su movimiento disolvente y repetitivo—, a causa de la metonimia; y ese afán por hallar algo estable, algo que no se transforme pese a lo convulsivo de la época, será justamente la aspiración que un poeta como Baudelaire recibirá²⁸⁸ de los románticos. De ahí que éste se refiera en *El pintor de la vida moderna* a hallar lo inmutable en lo contingente, que no distaría de la aspiración de la Romantik detectada por Lacoue-Labarthe y Nancy. Con todo, lo

clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; es asequible de un modo inmediato, pero no al modo de ese contacto como eléctrico que de vez en cuando caracteriza a una producción contemporánea, en la que se experimenta momentáneamente la satisfacción de una intuición de sentido que supera a toda expectativa consciente. Por el contrario es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar “clásico” a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente²⁸⁹.

Gadamer alude a una conceptualización de lo clásico-romántico²⁹⁰ —que se origina desde del idealismo y que se reconoce por un “contacto como eléctrico”, vía la conformación de la

²⁸⁸ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 91-92.

²⁸⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 357.

²⁹⁰ Con ello nos referimos al propio contexto de la Romantik: “el concepto de «clásico» que aquí interesa nace por decirlo así desde el interior de aquel de «romántico»; y cuando se define teóricamente adquiere un sentido, típicamente hegeliano, de momento de total plenitud de un arte (...) en esta perspectiva unitaria el romanticismo no se presenta como una antítesis del clasicismo, más o menos como una reacción ante él, sino más bien como su consecuencia natural «progresiva», en Renato Di Benedetto, *Historia de la música, El siglo XIX, Primera parte*, 6 y 19. Cabe apuntar que el musicólogo italiano usa aquí los vocablos “clasicismo” y “clásico” en una acepción estilística, si bien es éste el sentido que por vía de la metonimia se dibuja tanto en Baudelaire como en los románticos de Jena, aunque por principio su aspiración haya sido la de postular un presente intemporal como

metonimia—, así como a una especie de conciencia de lo clásico como un presente intemporal, simultáneo con cualquier presente. De ese contacto eléctrico hemos expresado su lanzamiento incesante hacia el futuro, su imposibilidad de concreción y la forma de su movimiento, que sólo para volver a comenzar se detiene. Por otro lado, cuando hablamos de ese presente intemporal podemos vincular ese sustrato que Gadamer denomina clásico con la actualización del tiempo²⁹¹ a que se refiere María Zambrano: no solamente el tiempo lineal, sucesivo y disolvente de la Ilustración y de la Romantik —que hace estallar el tiempo—, ni el tiempo original, absoluto y sagrado de los comienzos, sino el *Jetztzeit*, “ahora”, tiempo actual o “presente” al que alude Benjamin y que precisa tanto del tiempo primordial como del sucesivo, ya que por sí mismos ambos resultan invivibles, como los sueños y los instantes.

Si algo relativo a lo clásico y a sus posibilidades en la modernidad es evidente en este punto, es que no será mediante la exaltación de lo contingente y de la conformación metonímica como se logre acceder a ello, lo que en cambio es característica propia del romanticismo y de gran cantidad de planteamientos de obras modernas o contemporáneas que prolongan —aun sin saberlo— la línea teórica y prospectiva abierta por la Ilustración. En el seno de la actualización del tiempo es donde desarrollará su sentido lo clásico, pero será gracias al romanticismo que se cobre consciencia de él y de su imposibilidad en la modernidad —al menos mediante la sola conformación metonímica. Por ello, los autores de *El absoluto literario* indican que otra forma de identificar esta edad crítica en que vivimos es la de reconocerla como la que funda “la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco. Y lo que instaaura al mismo tiempo, porque aunque sólo sea confusamente disponen ya de la «matriz», es la filosofía de la historia”²⁹².

Asimismo, Gadamer acepta que es en la actualización del tiempo donde lo clásico tiene su posibilidad, al no ser éste “algo que requiera la superación de la distancia histórica; ello mismo está constantemente realizando esta superación con su propia mediación. En este sentido lo que es clásico es sin duda «intemporal», pero esta intemporalidad es un modo del

el que distingue Gadamer, pues tal simultaneidad es la que en un segundo sentido propone el filósofo alemán al remitirse a lo clásico como “concepto histórico”, en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 356-359. En Segovia hallamos también la contraposición clásico-romántico, pero el poeta español refiere también lo clásico al romanticismo y expone que lo romántico es el punto de partida de esta época y, por eso, nuestro clasicismo: “el romanticismo es nuestro clasicismo, y por ello dije antes que la oposición entre clasicismo y romanticismo falsea la perspectiva”, en Tomás Segovia, “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval, 24-25. No obstante, no se trata aquí de esa simultaneidad que observa Gadamer, si bien el español usa también lo clásico no sólo como concepto estilístico, sino histórico.

²⁹¹ María Zambrano, *El sueño creador*, 78.

²⁹² Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 31.

ser histórico”²⁹³. En este suelo una historia analógica —como la planteada desde Calasso en el tercer apartado del segundo capítulo de esta tesis— podría encontrar posibilidades de desarrollo, más allá de las múltiples rupturas que se generan a partir de los postulados de la razón; de esas rupturas suscitadas a partir del anhelo de absoluto que, sin embargo, producen inversiones y parodias involuntarias, y multiplican e *infinimizan* la *Sehnsucht* en sus proyectos y sus teorías.

3.4.3 Romanticismo como parodia del mito (una mitología de ideas)

Que el romanticismo piensa desde el sitio que se ha abierto por la Ilustración es algo visible desde ese enigmático texto sin autoría clara —*El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*—, que de acuerdo a Lacoue-Labarthe y Nancy data de 1796²⁹⁴. Se lee en el documento: “En primer lugar, hablaré aquí de una idea, que hasta donde yo sé no se le ha ocurrido a nadie. Tenemos que tener una nueva mitología. Esta mitología debe estar, sin embargo, al servicio de las ideas, debe convertirse en una mitología de la razón”²⁹⁵.

¿Y quién habla desde ese texto fundacional —y equívoco— de la modernidad, de la Romantik y del programa romántico? Habla la razón, por supuesto, y el consiguiente desvirtuar de la tradición y los prejuicios como *tabula rasa*, al que venimos aludiendo; habla desde ese primer nivel discursivo de aspiraciones del romanticismo la postura en contra de la cual los autores del grupo de Jena creían posicionarse, pero cuyo signo han invertido en el proceso:

Y esta inversión romántica del patrón valorador de la Ilustración logra justamente perpetuar el presupuesto de la Ilustración, la oposición abstracta de mito y razón (...) La crítica romántica a la Ilustración desemboca así ella misma en ilustración, pues al desarrollarse como ciencia histórica lo engulle todo en el remolino del historicismo²⁹⁶.

Hay que tener, pues, una mitología, pero de la razón; volver al pasado críticamente mas no abandonar el camino de progreso emprendido que la razón dialéctica posibilita y que, sin embargo, debía ser criticado, tarea parcial desarrollada desde su propio suelo y con sus propios mecanismos. Aunque cabría recordar junto a Calasso que una mitología no se crea como, digamos, se escribe una novela o se acuña un concepto, sino que se trata de aquello que somete toda voluntad²⁹⁷.

²⁹³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 359.

²⁹⁴ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 56.

²⁹⁵ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 76.

²⁹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 341, 343.

²⁹⁷ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 50-51.

Así, se puede bien pronto comprender por qué el autor de *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán* apunta a una mitología de la razón —al servicio de las ideas: “La fuente última de la autoridad no es ya la tradición sino la razón”²⁹⁸, lo que igual vale para el primer romanticismo y para los proyectos creativos y teóricos de la modernidad en su mayor parte, acuñados tras ella. Esa mitología de las ideas de la que se nutre la Romantik aunque sin percibirlo del todo, en efecto, existe, y se llama Ilustración. Para Adorno y Horkheimer la mitología es ya Ilustración, por el mecanismo sustitutivo y de dominio que se cifra en ella: “Como los mitos ponen ya por obra la Ilustración, así queda ésta atrapada en cada uno de los pasos más hondamente en la mitología”²⁹⁹. Con todo, hay que apuntar que si bien desde el sacrificio reside el mecanismo de sustitución que será ensalzado y recortado por la razón dialéctica —lo que ejemplifican por medio de Ulises ambos filósofos en el segundo capítulo de la *Dialéctica*—, no es posible en este caso igualar mito y razón, como hemos explicado ya en relación a la analogía y la metonimia, de donde ambas parten. Hacerlo, implicaría una falta de matices que nos haría caer de nuevo en el desarrollo metonímico de la Ilustración, porque — pese a lo señalado por los autores de la Escuela de Frankfurt— es presupuesto de esta tesis diferenciar entre una conformación metonímica y una analógica; aunque se debe conceder a Adorno y Horkheimer el resultado final —mas no el desarrollo en su totalidad—, toda vez que la Romantik y la Ilustración sí acaban en el simulacro y en la fábula, en una proliferación de ídolos hecha posible por el feroz funcionamiento de la razón destructiva, si bien no se desemboca precisamente en el mito y la analogía, puesto que se trataría aquí de una conceptualización de lo viejo y del mito, como venimos expresando. Y si bien es cierto que hay un proceso por el que el mundo comienza a encantarse de nuevo, ese proceso de reencantamiento tiene un carácter irónico, de cumplimiento contrario a lo que cabría esperar desde la Romantik³⁰⁰.

Por ello, hay que tener cuidado al abundar en la poesía, porque quizá sin darnos cuenta estemos partiendo del mismo mecanismo conformador del proyecto ilustrado y la inherente conceptualización del término —como cuando se dice que se debe concebir la poesía como una “estetización de las ideas”³⁰¹—, con lo que al proceder en nuestro análisis suscribiríamos la postura de Lacoëu-Labarthe y Nancy³⁰² sobre los románticos y la de estos con respecto a la *poesie*, a la cual observan como autogeneradora y autoproductora. En

²⁹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 339.

²⁹⁹ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 67.

³⁰⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 29.

³⁰¹ Philippe Lacoëu-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 72.

³⁰² Philippe Lacoëu-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 34.

principio, esto último no estaría fuera de las propias acepción y etimología del vocablo³⁰³, si ello no respondiera también al movimiento en espiral suscitado por la conformación metonímica y por la dialéctica, luego de haber colocado en el sitio de la infinitud metafísica la finitud humana a que hemos hecho alusión previamente. Una aproximación más a la poesía de que hablan los románticos nos permite percatarnos que se trata de la razón dialéctica; impulso que ya se halla en el documento de 1796 del cual hablábamos.

“Hasta que no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir, mitológicas, no tienen ningún interés para el *pueblo* y viceversa: hasta que la mitología no sea racional, el filósofo tiene que avergonzarse de ella”³⁰⁴, continúa *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*, que asume desde un posicionamiento platónico que la belleza es la idea más amplia, la que “reúne a todas las demás”, lo que querría decir en este contexto que podría asumirse como un equivalente a la idea de dios en torno a la cual organizar el mundo, pues entonces “el filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta”, lo que lleva a la siguiente conclusión al autor desconocido de dicho texto: “ya no hay filosofía ni historia, solamente el *arte poético* sobrevivirá a todas las ciencias y las artes”³⁰⁵. Pero, lo estético y la belleza, ¿son aquí lo mismo? Apostado sobre el mismo suelo racional, Friedrich Schlegel retomará la idea de inventar una nueva mitología, que reúna tanto pensamiento como poesía, “poesía infinita”³⁰⁶, expresará el autor; poesía absoluta, se intentará entonces concebir: “por primera vez, la poesía corresponde a la actitud imperialista del pensamiento filosófico, aspirando ella igualmente, a idéntico poder y haciéndose absoluta”³⁰⁷.

El cumplimiento de dicha aspiración, como todo lo propuesto sobre el suelo de la razón dialéctica, será irónico; y, su signo, inverso, toda vez que la abrasión de sentidos efectuada por la metonimia desarticulará el ordenamiento de los géneros y las especies hasta entonces expuestos sobre la jerarquización platónica en los *Diálogos*, y dejará que la Romantik sobreviva como un solo género-texto-teoría-proyecto-obra, denominado literatura, donde ya no habrá límites precisos entre lo que es pensamiento y lo que es arte, historia o ciencia; además, de que su movimiento será el descrito anteriormente en este capítulo.

³⁰³ Renato Di Benedetto apunta: “«poesía» es primordialmente toda actividad creativa (la etimología de la palabra viene del griego *poiëin*, hacer crear; la poesía es entonces intrínseca a la naturaleza, es el alma, el núcleo generador de formas siempre nuevas”, en *Historia de la música, El siglo XIX, Primera parte*, 5. No obstante, la interpretación que de la poesía hace Di Benedetto no dista mucho de la que Lacoue-Labarthe y Nancy efectúan, es decir, una lectura desde dentro del propio romanticismo, por lo que no perciben como ajeno el mecanismo conformador de la metonimia que, sin embargo, es impulsado por la razón y no por la analogía.

³⁰⁴ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 76.

³⁰⁵ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 75.

³⁰⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 29.

³⁰⁷ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 103.

Asimismo, existe un abismo insalvable para considerar que se trate de la misma poesía en el caso de aquella que se conforma mediante la analogía y esa otra a la que aluden los románticos, ya que en tanto esta última no da cabida a la imitación ni busca en qué inspirarse, la analógica opera en base a términos precedentes —enunciados simbólicos— que quien contempla y accede a su comprensión busca imitar, en los cuales se inspira, podemos formular. Es éste el estigma que de acuerdo a Calasso carga el conocimiento mítico, analógico, desde el Libro II de *La República*, cuando Platón le contrapone las ideas, a fin de que las apariencias —las caprichosas conformaciones analógicas— no tengan ninguna validez epistemológica si no es la validez que se postula mediante la razón la que lo haga, la cual —a diferencia del mito— sí podría controlarse, no como éste que subyuga la voluntad, actúa aun sin saberlo y revela que el mundo es un sitio donde imágenes que nadie ha inventado, y que ya estaban ahí desde el empiezo en la mente de los hombres, ejercen una influencia activa y constante sobre la vida humana³⁰⁸: “We are already there. As Sallustius the Neoplatonist wrote, the world itself is a myth. So no matter what we are doing, we are in the midst of a fable. And fables are by definition what enchant us. The only question is whether we perceive it or not”³⁰⁹.

³⁰⁸ Roberto Calasso, “El terror de las fábulas”, *Los cuarenta y nueve escalones*, 396-405.

³⁰⁹ Lila Azam Zanganeh, “Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217”.

3.5 Reproducción y producción; olvido y parodia

En este punto, hay que establecer otra distinción entre los postulados de Calasso y los de uno de los autores en cuyo trabajo más abreva el florentino, Walter Benjamin. Antes bien, partamos de una premisa básica.

En “El nacimiento de los dioses”, apartado de *El hombre y lo divino*, Zambrano explica que en el principio la realidad no se muestra al hombre hasta que los dioses aparecen, ya que su advenimiento —mediante el sacrificio— permitirá que una realidad sagrada y otra profana se separen para que el mundo sea un sitio habitable por los seres humanos, donde más tarde se instalarán las categorías epistemológicas —gracias a dicha separación. A ese pasaje hemos aludido ya en múltiples ocasiones en este trabajo³¹⁰.

Dicho tema lo aborda también Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, al expresar que para que el mundo sea habitable debe ser fundado, en tanto que fundarlo equivale a establecer un “punto fijo”, un centro en el que lo sagrado ya se ha manifestado con tal fuerza como la “realidad absoluta”, que todo lo que no es esa realidad absoluta resulta entonces una “no-realidad”; asimismo, el mitógrafo rumano indica que esa realidad funda “ontológicamente” el mundo, toda vez que al ser humano no le es dable habitar “en el «caos» de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano”³¹¹.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin instituye en relación al arte un concepto al que denomina *aura*, una modalidad que se manifiesta en las obras, la cual se refiere al “«aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar»”³¹². Aquí “lo inacercable” es la fórmula más idónea para dar cuenta de dicha lejanía, puesto que “la inacercabilidad” es una condición de “la imagen de culto”; mientras que “culto” resulta un término clave, pues tal como lo interpreta Bolívar Echeverría en la introducción al libro del alemán, el arte aurático —en el que aparece una lejanía— es aquél en el cual “el valor para el culto” se revela como el más importante, mientras que en un arte profano domina lo que éste llama la “experiencia estética”, cuyo valor radica más bien en la

³¹⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 42.

³¹¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona, Labor: 1992), 26.

³¹² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (introducción de Bolívar Echeverría) (México, Ítaca: 2003), 49.

exhibición o el entretenimiento³¹³; un arte metonímico, diríamos a partir de lo que hemos distinguido en Calasso.

Para el autor de *La obra de arte*, en la modernidad hay una pérdida del *aura* que se verifica cuando en el objeto el “sentido para lo homogéneo” —la igualación de las cualidades—, crece desmesuradamente, al grado de que su unicidad —que debería apuntar a la aparición de la realidad absoluta— se homogeniza y, lo que es más sintomático, cuando aquello que es único se vuelve idéntico o extravía sus distinciones, cuando hay una nivelación entre lo único y la copia³¹⁴. Esto significa que lo lejano y lo cercano —metáforas para aludir a lo sagrado y lo profano— se han confundido, o que esa realidad primera que fundamenta la realidad cotidiana (a la cual apunta el mito y que parece hacerse presente a través de lo que Benjamin denomina *aura*) se han igualado, siendo ahora indiferenciables.

He aquí nuestro punto: el arte cuya condición es la reproducibilidad —según Benjamin— se distancia así del arte aurático, ya que lo que es requerimiento en uno en el otro encarna la muerte: lo único cede su lugar a la copia y la copia se dispersa en una proliferación interminable, en la cual desaparece toda cualidad. El arte que se creía absoluto —o que debía cumplir en el romanticismo la infinitización del pensamiento y del mito— culmina en la indefinición y deja sin completar la obra, en un movimiento sin fin; la absolutización de la poesía se efectúa irónica, paródicamente, imitando con sorna la obra de la antigüedad —o, al menos, la que todavía durante el Renacimiento o antes inclusive de la Ilustración, podía señalar hacia lo sagrado. Lo absoluto es, por ello, invivible, a no ser que se experimente como ausencia —y no como presencia—, como obra-teoría-proyecto que no llega a consumarse y que, entonces, no indica hacia lo absoluto, sino que trata de una fantasmagoría que se expande a partir de la metonimia y que parodia el desarrollo de la analogía.

En la comprensión del creador de *Los pasajes*, reproducción —o reproducibilidad— es un equivalente de los términos pálidos que se ponen en juego durante el proceso de conformación metonímica, el cual genera obras que se autoconstituyen mediante un mecanismo que no se detiene, pero que tampoco propicia la aparición de la realidad primordial, por lo que es incapaz de hacer que la distancia, lo lejano, se presente ante nosotros. Se trataría de copias, si por copia interpretamos aquí “parodia”, mientras que la producción —como invención de originales, de objetos únicos que serían susceptibles de apuntar hacia lo sagrado— se vincularía con el mecanismo analógico que hemos descrito en

³¹³ Walter Benjmin, *La obra de arte*, 13-14.

³¹⁴ Walter Benjmin, *La obra de arte*, 48.

estas páginas. Con todo, continuar con dicha jerarquización es aceptar el planteamiento de Platón, según el cual hay modelos y copias, mismo que rechaza la valía de las apariencias.

Aunque compartimos el desarrollo al que Benjamin llega mediante la analogía — porque lo realiza por medio de la conformación analógica—, se debe subrayar que el filósofo sigue empleando una retórica metafísica y que lo que es imitación en el mito —y también en la tradición, así como en lo que llamamos “clásico” junto a Gadamer— no corresponde en la tradición platónica de Occidente a lo mismo, sino a su inversión; nos explicamos. La analogía suscita la imitación —la reproducción de un precedente—, en tanto que en la modernidad la metonimia produce objetos no-idénticos a nada anterior, si bien sus partes o fragmentos resultan parodias de términos analógicos que ya existían, parodias también del sitio que las conformaciones analógicas ocupaban, aunque la metonimia y los conceptos sean incapaces de moverse en el mismo sentido y mantener la inclusión que los símbolos en el mito mantenían.

Producción, en el sentido moderno del término que hallamos a partir del siglo XIX, es —desde nuestro planteamiento— eso que Benjamin señala como reproductibilidad; reproducción —o imitación, no burlesca ni grotesca— sería en términos analógicos el mecanismo por el que se conforman las redes de analogías, toda vez que éstas operan a partir de términos precedentes, cuyo ejemplo tratan de seguir. La analogía opera mediante la imitación, pero es la metonimia una imitación que desfigura la analogía y la subvierte. Benjamin lo pone en otros términos, mas reconocemos en él ese despliegue de la analogía, y no el de la metonimia.

Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual*. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas al servicio de la belleza³¹⁵.

La belleza a que se refiere el autor de *Los pasajes* no es, claro está, la experiencia estética o la idea de belleza que encontramos en el reaccionario postulado de los románticos de Jena, ni en ese documento fundacional de la modernidad datado en 1796, que apela al idealismo.

Para vergüenza del filósofo moderno, no es posible inventar una mitología accesible al pueblo —palabra en la que ya resuena la sociedad en su conjunto, a causa de la nueva dinámica que a partir de la Revolución Industrial habrá de irse estableciendo³¹⁶—, si bien puede decirse que la Ilustración y la razón destructiva serían ya esa mitología de ideas que Adorno y Horkheimer habían presentido: “La propia mitología ha puesto en marcha el

³¹⁵ Walter Benjmin, *La obra de arte*, 49-50.

³¹⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 61.

proceso sin fin de la Ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica cae con inevitable necesidad bajo la crítica demoledora de ser sólo una creencia”³¹⁷; si bien, hay que especificar que —aunque creencia es tomada aquí como sinónimo de prejuicio— ello no quiere decir que la conformación analógica sea la que yace en su fondo, por lo que se acepta que lo postulado por la Ilustración no sea sino una creencia, una opinión, *doxa*, mas no forzosamente conformada desde la analogía: los simulacros de la modernidad difieren de los que se ponían en marcha en los mitos desde el símbolo mediante las analogías y las metáforas, y aquí Adorno y Horkheimer buscan definir la fantasmagoría de términos imperante en el nihilismo, y no la poesía presente en los mitos de la antigüedad. Así como el vocablo “apariencia” adquiere una interpretación que no es meramente peyorativa en el planteamiento que hacemos a partir de la conformación analógica, la “reproducción” —o imitación, mimesis— deja también su connotación negativa, pues aunque cada aparición de la analogía ocurrirá por vez primera siempre, su fuerza vendrá de un precedente analógico que podrá remontarse a aquellas historias que al inicio, en la prehistoria, conformaron los dioses con sus actos, hasta ser casi inseparables de lo que era la realidad primordial, que sólo por obra del sacrificio —y la consiguiente fundación de la realidad profana— pudo ponerse en movimiento y hacer habitable el mundo.

La obra de arte, que conciben los románticos como materialización de la idea³¹⁸, “acto supremo de la razón”³¹⁹, idealismo que no termina de morir, es como las creencias que se pretenden combatir pero que no operan en el mismo sentido en que lo hace la conformación analógica y, por tanto, son incapaces de generar los términos que sí crea la analogía, motivo por el que su animación termina en inversión y parodia. La Ilustración termina en creencia, en fábula, en simulacro, que no en mitología; esta es una de las diferencias básicas entre la propuesta de Calasso de *literatura absoluta*, en lo tocante a lo que se plantea desde la Romantik y desde *El absoluto literario*, que se localiza ya en la *Dialéctica* y en *La obra de arte*, aunque aún con la retórica de Platón.

3.5.1 Parodia y olvido del mito

En referencia a eso que desde el romanticismo se llamará literatura —desde Lacoue-Labarthe y Nancy—, el escritor y editor de Florencia comenta en la “Literatura absoluta”, octava conferencia de *La literatura y los dioses*, que los géneros y las formas se han diseminado y

³¹⁷ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 66.

³¹⁸ “Las ideas que la filosofía sólo consigue interpretar en el sistema abstracto hácense objetivas por medio del arte como almas de cosas reales”, en María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 98.

³¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, 70.

que cada libro resulta “indiferente” a los demás libros y a los propios géneros³²⁰; situación que se hace evidente por la inversión —la paradójica superación de los contrarios, o ironía— y la parodia —la imitación burlesca, la caricaturización— bajo la cual aparecerá la obra conformada por la metonimia, que se ostenta como analógica.

Para hablar de ello, Calasso emplea en la cuarta conferencia —de *La literatura y los dioses*: “Elucubraciones de un asesino en serie”— *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont, por considerar que ése es “el primer libro (...) que se sustenta sobre el principio de someterlo *todo* al sarcasmo (...) Las consecuencias de este gesto son arrolladoras: como si cada dato -incluso el mundo entero es tomado como un dato- rompiera de pronto sus puntos de apoyo”³²¹, afirma, y entendemos que no es posible que el mundo mismo sea tomado como dato si antes no ha tenido lugar el proyecto ilustrado y si no se ha dado el paso de la conformación analógica a la metonímica, con la consiguiente reducción de sentidos de la analogía, donde cada palabra es ahora una burla³²².

La experiencia bajo tal presupuesto epistemológico se pierde -consignábamos en “Pérdida de la experiencia”, subapartado del capítulo previo de esta tesis- y las jerarquizaciones son borradas³²³, como si los mecanismos que esgrime la razón fueran retomados directamente en el discurso —ya no sólo romántico, sino moderno o contemporáneo—, e intentaran de manera irónica adaptarse a la obra-fragmento-proyecto, a partir del método cartesiano de la duda³²⁴; en breve, de la dialéctica, pero exagerando el planteamiento hasta invertir su signo, trastocar su sentido y ridiculizarlo, llegando a lo que Colli llama la “razón destructiva”³²⁵. Es así como se pone de manifiesto que los conceptos invertidos, trastocados y ridiculizados, son despojados de su valor epistemológico y se vuelven incapaces de dar cuenta de la experiencia humana y de sus distinciones; además de que los dos términos de la cláusula dialéctica, que se utilizan para llegar a una verdad conceptual, son susceptibles ambos de ser negados a un tiempo, lo cual realiza Lautréamont desde la literatura.

³²⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 168. Nuestro autor cita aquí a Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris, Gallimard: 1959), 242-243; *El libro que vendrá* (traducción de Pierre de Place) (Caracas, Monte Ávila: 1979).

³²¹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 82.

³²² Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 87.

³²³ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 83.

³²⁴ “A los ojos de la Ilustración la falta de una fundamentación no deja espacio a otros modos de certeza sino que significa que el juicio no tiene un fundamento en la cosa, que es «un juicio sin fundamento». Esta es una conclusión típica del espíritu del racionalismo. Sobre él reposa el descrédito de los prejuicios en general y la pretensión del conocimiento científico de excluirlos totalmente.// La ciencia moderna, que hace suyo este lema, sigue así el principio de la duda cartesiana de no tomar por cierto nada sobre lo que quepa alguna duda, y la concepción del método que tiene en cuenta esta exigencia”, en Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 338.

³²⁵ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, 87-97.

El procedimiento que para esto último usa el joven poeta francés resulta harto irónico y paradójico, toda vez que consiste tan sólo en tomar al pie de la letra las propuestas de los escritores del romanticismo de su país, pero orillando el significado de los textos hacia la contradicción, al límite de su coherencia; es decir, por medio de “la utilización de todo el material elaborado por la literatura que por entonces sonaba *moderna* —y era romántica, satánica o gótica según el criterio de quien la definía— pero exacerbándolo, llevándolo a su extremo, de manera que lo desautorizaba”³²⁶, tanto en el sentido de autoridad —que hemos apuntado brevemente a partir de Gadamer—, pero también en el de autoría, con lo que se propugna que si todo es parodia de algo anteriormente conformado como una herencia que no deja de ser imitada, ¿por qué habrían creaciones suscitadas a partir de un precedente ya elaborado pertenecerle a un sujeto en específico? Leemos en la cuarta conferencia de Calasso: “El presupuesto es arrasar con todo resto de propiedad literaria. Los autores son peleles. La literatura es un *continuum* de palabras sobre las que se puede intervenir a placer, incluso transformando cada signo en su opuesto”³²⁷. De modo semejante, Lautréamont utiliza la anáfora, bajo la forma de la repetición de bloques enteros o “frases sueltas”³²⁸, presumiblemente para llevar al vacío del significado lo escrito, como si se tratara de meras cáscaras fonéticas. Todo es cita de otra cosa, parodia de un término precedente, pero ha dejado de hacer alusión a eso por lo que apareció y a lo cual debía en teoría señalar, como si cada dato —que antes, con la conformación analógica, era una experiencia— rompiera todo punto de apoyo; sin embargo, el sentido de ese paródico proceso que ejerció la metonimia sobre las conformaciones analógicas resulta, de nueva cuenta, de signo inverso, y las nuevas obras resultan imitaciones involuntarias, pues ha caído la analogía mas no el lugar en el que los términos simbólicos se ubicaban, lo que apunta en una dirección inequívoca; algo que ya había anotado el autor florentino en su segunda obra³²⁹:

Si el mito no se repite, se extenúa, muere al final como los dioses, de muchas muertes. Pero el mundo, que se ha olvidado hasta de sepultarlo e inmediatamente se ha sumergido en la nube estadística de lo Nuevo, descubre, de repente, que sus gestos no alcanzan a ser arbitrarios, aunque lo pretendieran. ¿Cómo explicar, si no, esa repetición involuntaria, ese sordo zumbido de palabras sabidas, de visiones ya vistas, de movimientos obligados que lo acompaña?

³²⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 84.

³²⁷ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 91.

³²⁸ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 85.

³²⁹ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, 194.

3.5.2 Muerte de dios y falsas absolutizaciones

Estos son los síntomas, el proceso responde a la erosión de los mundos tradicionales producida por los postulados de la Ilustración, en tanto su fondo es la denominada “muerte de dios”, todo lo que genera³³⁰ —dice Alfred Müller-Armack— una mitologización de la historia una vez que con tal ausencia, ya sin una liturgia en torno a la cual ordenar las jerarquías, se trata de hallar una ley, una esencia o secreto, que rijan la vida: “El siglo XIX con su orientación económica realizó en la teoría del capitalismo una interpretación a la cual la unidad del tiempo pareció ser la de un mecanismo que, por encima de los hombres, impone una dirección determinada del desarrollo histórico”³³¹.

Aunque aquí Müller-Armack la define de esta forma, a esa secuela por haber colocado la finitud humana en el sitio de la infinitud metafísica³³² —que no es sino el desenlace de la formalización³³³ o el desarrollo lógico de “la hipóstasis del principio del conocimiento”³³⁴—, en vez de mitologización, bien la podemos llamar sacralización o —con el filósofo Ramón Xirau Subías— *falsa absolutización de ídolos*³³⁵, puesto que lo que ocurre es que en el lugar del dios muerto se quiere apostar algo que llene tal vacío —aunque tal vez valga la pena no olvidarnos del todo del término mitologización. En el caso de la revolución copernicana de Kant, las consecuencias más visibles de situar la finitud del hombre en el espacio de la infinitud metafísica redundarán en la sacralización del Sujeto y el objeto como la “nueva pareja divina”³³⁶, acota Jorge Juanes.

Xirau asevera que es el fragmento —que se ostenta como totalidad— el principio de este proceso: “La esencia de lo que llamo crisis consiste en considerar que una parte de la realidad pueda convertirse y deba ser vista como la totalidad de lo real. En otras palabras, toda crisis, una vez que se ha perdido a Dios, conduce a la adoración de falsos ídolos ahora

³³⁰ Alfred Müller-Armack, *El siglo sin dios* (México, FCE: 1986), 15; en Omar Arriaga Garcés, *Farabeuf o la reconfiguración del universo* (Tesis de licenciatura) (Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: 2012), 7.

³³¹ Alfred Müller-Armack, *El siglo sin dios*, 15; en Omar Arriaga Garcés, *Farabeuf o la reconfiguración del universo*, 7.

³³² Citado en el subapartado “Romantik y modernidad” del apartado “Mito y Romantik”, del tercer capítulo de esta tesis; en Mario Teodoro Ramírez Cobián, “Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna”, 169.

³³³ “Metonimia y concepto”, en el apartado “Mito y Romantik”, del capítulo III de esta tesis; en Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 29.

³³⁴ Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética (la otra modernidad)* (México, Ítaca: 2003), 18.

³³⁵ A esa *falsa totalidad* se la identificará con la “barbarie”, toda vez que la Ilustración ha sido un proceso de origen viciado, tendiente al dominio y a la autoconservación; en Juan José Sánchez, “Introducción” a *Dialéctica de la Ilustración*, por Max Horkheimer y Theodor Adorno, 24-25.

³³⁶ Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*, 34; en Omar Arriaga Garcés, *Farabeuf o la reconfiguración del universo*, 15.

absolutizados”³³⁷. Lo habíamos comentado al referirnos al fragmento que pretende situarse en el centro como si de una totalidad se tratase. Desde tal perspectiva, dichos intentos son la más radical de las parodias: la de dios, aquello que por medio de la razón intenta ocupar el espacio que durante siglos mantuvo la más amplia conformación de las analogías y que, a partir de la Ilustración y el romanticismo, no será ya sino un fragmento, como comentábamos.

La filósofa María Zambrano —de acuerdo a Juan Ortega Muñoz— reconocerá en general tres grandes “paradigmas idolátricos” de parodias que pretenden ocupar el sitio de dios: “la Historia, la Sociedad y el Futuro. El primero es obra de Hegel. En Feuerbach, Marx y Engels el nuevo ídolo será la sociedad (...) Un tercer ídolo es el *futuro*, que se perfila con caracteres lúcidos en Nietzsche, pero que está presente desde Descartes en toda la filosofía moderna”³³⁸. A continuación, Ortega Muñoz agrega que la misma idea de progreso en la Ilustración es un camino que lleva hacia la sacralización del futuro y, por otro lado, indica que en nuestro tiempo ídolos tales como “el dinero, el poder, el placer, etc”³³⁹, se han erigido; a los cuales podrían sumarse otros varios como el Arte, la Economía, la Muerte o incluso el Deporte, como observamos alrededor nuestro. No obstante, es visible que todos estos pueden colegirse desde la historia, la sociedad y el futuro —que menciona Zambrano—, sacralizaciones que a su vez tienen en común el punto de haber convertido el tiempo lleno y cíclico en un tiempo vacío, lineal, metonímico, en el que la sustitución priva y mediante la cual el trabajo equivale a una cierta cantidad de dinero, de un objeto que encarna la sustitución *per se* e iguala a la experiencia y al resto de las cosas, que ahora son intercambiables por esta medida abstracta.

“(P)odemos afirmar no tanto el que el hombre moderno ha desacralizado el mundo; más bien lo ha llenado de falsos dioses (...) La sacralización de lo no sagrado es nivelación y negación de todo valor (...) Al intentar afirmarse absoluto muy cerca está Mallarmé de sacralizar la nada”³⁴⁰, añade Ramón Xirau respecto a la tentativa del poeta simbolista sobre la cual haremos un brevísimo apunte para finalizar.

Ahora bien, para Roberto Calasso es evidente que al situar la finitud humana en el lugar de la infinitud metafísica se desemboca en una parodia más extensa, la sacralización de sujeto y objeto mediante la erección del mecanismo intercambiador de la metonimia a un

³³⁷ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado* (México, El Colegio Nacional: 1993), 155-156; en Omar Arriaga Garcés, *Farabeuf o la reconfiguración del universo*, 7.

³³⁸ Juan Fernando Ortega Muñoz, “Introducción”, en *Breve antología*, por María Zambrano, 13.

³³⁹ Juan Fernando Ortega Muñoz, “Introducción”, en *Breve antología*, por María Zambrano, 13.

³⁴⁰ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*, 158 y 163; en Omar Arriaga Garcés, *Farabeuf o la reconfiguración del universo*, 9-10.

primer plano, cuya presentación se lleva a cabo como una falsa absolutización de la sociedad en su conjunto, de la que las otras sacralizaciones son variantes. Cito *in extenso*:

El siglo XIX quedará como el del triunfo social. La teología social se desvinculó crecientemente de toda dependencia y ostentó su peculiaridad: la de ser tautológica, publicitaria. La fuerza del choque de las formas políticas totalitarias no puede explicarse a menos que se admita que la noción misma de sociedad ha absorbido en sí una potencia inaudita, que había pertenecido antes a lo religioso. Consecuencia de ello serán la liturgia de los estadios, los héroes positivos, las hembras fecundas, las masacres. Ser antisocial se convertirá en el equivalente del pecado contra el Espíritu Santo. El pretexto puede ser de índole racial o clasista, pero para exterminar al enemigo el motivo reivindicado es siempre el mismo: se tratará de seres dañinos para la sociedad. La sociedad es el sujeto que está por encima de todos los sujetos, en aras de cuyo bien se justifica todo³⁴¹.

La *literatura absoluta* que, siguiendo al autor italiano en sus planteamientos, no hay que confundir con el absoluto literario expuesto por Lacoëu-Labarthe y Nancy, es una especie de reacción por medio de la escritura ante las condiciones sociales descritas en este pasaje, pues si bien estas composiciones comparten algunas de las características de la teoría romántica, del proyecto de la Romantik, de esa obra-fragmento, también poseen cualidades distintas cuyos alcances son diversos de los de dichos textos.

3.5.3 *Doxa*

No obstante las grandes parodias que se quieren ubicar en el sitio del dios muerto -a las que Zambrano aludirá como versiones del “dios desconocido” o fantasmas³⁴²-, la situación no termina en dicho punto, ya que así como los dioses —o en este caso el dios cristiano— aglutinan en torno a sí la más amplia de las redes de analogías, el sentido de las categorías epistemológicas³⁴³ que se ordenaba en los antiguos lugares en que éstas se hallaban, también acaba por extraviarse; ello debido a que un día el nacimiento de los dioses escindió la realidad primordial de la realidad profana y, de tal modo, hizo posibles las distintas categorías de lo que tiempo después sería —en la realidad profana y habitable— el conocimiento³⁴⁴; ello a partir del sacrificio, que es la conformación que dibuja e ilumina la zona sagrada para que se distinga de la profana.

Pero hablábamos de categorías epistemológicas de diverso alcance, en suma de metonimias y conceptos, así como de parodias de conceptos, y no sólo de las parodias de las analogías más amplias e incluyentes, sino de aquellas que se asientan en el sitio de otras tantas conformaciones analógicas, cuyos significados —de igual modo— se trastocan ahora

³⁴¹ “Literatura absoluta”, en Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 167.

³⁴² Juan Fernando Ortega Muñoz, “Introducción”, en *Breve antología*, por María Zambrano, 13.

³⁴³ “Metonimia y concepto”, del apartado “El mito en la modernidad”, del capítulo III de esta tesis; en Horkheimer, Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 61.

³⁴⁴ “Géneros” y “especies” les llamará María Zambrano, en *El hombre y lo divino*, 42.

en un limbo de simulacros donde no hay ya más que imágenes que, al no apuntar a conformación precedente alguna, tienen una breve existencia sostenidas sobre sí, con lo que se postulan como únicas, autónomas y absolutas, autorreferenciales, si bien el siguiente ídolo puede negar o quitarle su transitoria valía al anterior, mientras que el disolvente mecanismo metonímico parecería ser la sola invariable sobre la escena: “el objeto idéntico a sí mismo, se queda sin realidad (...) Lo que es monstruoso en el diccionario de las analogías antagónicas (...) es que tal detalle, tal pierna, no es perceptible, accesible a la memoria disponible, en suma NO ES REAL, más que si el deseo lo toma fatalmente por una pierna”³⁴⁵. Es el estatuto fantasmal e irreal de las categorías epistemológicas que se basan en la conformación metonímica, que parodian ya no analogías sino conceptos, y que aquí Bellmer denomina analogías antagónicas; se trata de un simulacro que, pese a su condición de imagen, no apunta a aquello que aparece más que a sí mismo, razón por la que desaparecería en cuanto una conformación ulterior la refutara o disolviera, si no fuera porque la trabazón del sistema le permite subsistir como un simulacro flotante que no señala a ningún lado.

Podríamos haber iniciado este capítulo con el siguiente pasaje de *Los cuarenta y nueve escalones*³⁴⁶, del texto “De la opinión”, referente al espacio configurado por la metonimia bajo la formulación de la parodia; sin embargo, aquí sirve para describir ese campo fantasmal, para ejemplificar por qué se trata de creaciones sin cualidades —exentas de forma y de género—, cómo es que la tradición se transforma en este punto, de qué manera los frutos de la dialéctica y de la Romantik se producen, *infinetizan* y se tornan un proyecto interminable al mezclarse con las conformaciones metonímicas, ya ni siquiera analógicas, a las cuales habían venido a intentar sustituir:

Toda la trama de las oposiciones que han formado hasta ahora la gramática y la sintaxis del pensamiento, corriendo al final el peligro de ser desautorizadas, se ha depositado en los hechos y allí revive gloriosamente, sin fundamento y como por juego. Su inmenso poder se ha vuelto quizá mayor: aunque ya nadie creyera en los teoremas, todos participan de su comedia. La trabazón ha alcanzado su máxima firmeza a partir del momento en que no se manifiesta, sino que se limita a actuar en escena. Ahora el τόπος hiperurano está ocupado por opiniones encastilladas: son los dioses de la opereta, dobles paródicos y terrestres arrojados del reino del ser, a habitar el lugar que las ideas desvanecidas han preparado irónicamente para ellos.

De nueva cuenta, tenemos aquí un desarrollo irónico, pues cuando parece que es sólo la metonimia la que viene a tratar de situarse en el espacio de la conformación analógica, resulta que la propia metonimia y el propio concepto se intercambian ahora por opiniones, también

³⁴⁵ El ensayista cita el texto “¿Quemarán a Hans Bellemer?”, de autor homónimo -Hans Bellmer, en su *Pequeña anatomía de la imagen*; sin embargo, el libro no consigna edición, fecha, lugar de impresión ni página referida. En Alan José, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*, 89-90.

³⁴⁶ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 93.

son intercambiables con estas últimas. En este sitio donde las imágenes y las conformaciones metonímicas ceden su paso a la siguiente conformación, como objetos idénticos a sí mismos, como simulacros que se desvanecen uno detrás de otro, sin jerarquía y sin orden aparente, la *doxa* se habilita y toma un sitio que no le corresponde, aunque para F. Boas es el mito el que —al operar en el fondo de las categorías epistemológicas, los conceptos étnicos y actividades y creencias religiosas³⁴⁷— convierte estos conocimientos por obra de la emoción en fuente de equivocaciones y variedad de opiniones, siendo que es por la dialéctica y la progresión metonímica que las conformaciones analógicas se ven sometidas a la parodia y la inversión, en el campo del proyecto desencantador del mundo, donde por último toman el lugar de la *doxa* —y viceversa— creando nuevos fantasmas en vez de instaurar la *tabula rasa*.

Aunque la *doxa* ya estaba configurada en la metonimia y, a decir verdad, forma parte de ella. Si hemos de hacer caso a la etimología de las propias palabras, en inglés “*meaning* (significado) procede de una raíz que tiene el sentido de «opinión» o «intención»”³⁴⁸, o bien, lugar común; y es justamente un significado unívoco lo que la conformación metonímica trata de obtener —pues en el habla cotidiana el lenguaje es *logos*—, en tanto que la analogía —la palabra que funciona como una lengua de imágenes, recordemos— se plantea una multiplicidad de sentidos que en el término conceptual tienden a la univocidad, negando la diversidad de sus sentidos mediante un mecanismo dialéctico; en este caso, ese significado unívoco a que propende la metonimia termina finalmente en una opinión o en una intención cuando la inversión y la parodia se presentan, pues la muerte de dios genera una crisis que Xirau apunta claramente y opera un descentramiento de las especies, jerarquías y categorías, cuyo vaivén sin punto de apoyo alguno se pone entonces de manifiesto como variedad de opiniones que ocupan el sitio del pensamiento.

³⁴⁷ Ver “El pensamiento con las cosas”, apartado del segundo capítulo de esta tesis; en F. Boas, “Introducción”, en *Handbook of American Indian Languages*, 58-59, citado por Pierre Maranda, “Los mitos: teología física y teórica”, en Teun van Dijk, *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, 226.

³⁴⁸ Harold Bloom, “La desintegración de la forma”, en Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller, *Deconstrucción y crítica*, 11.

6. Inversión y epifanía

En el inciso “Metaforismo y analogía, concepción y metonimia” del segundo apartado de este tercer capítulo, se aludía a que la degradación de las apariencias implicó también la degradación del mundo que se tenía por verdadero, lo que ha derivado en el desarrollo en el que nos encontramos³⁴⁹ actualmente, al cual Nietzsche se refiere de modo paródico en “Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en una fábula”³⁵⁰, texto de *El crepúsculo de los ídolos* que constituye un punto de partida en el planteamiento de Calasso: “A qué fábula deberemos abandonarnos, si sabemos que la fábula siguiente puede sepultarla”³⁵¹.

Sin mundo verdadero y sin mundo aparente, el italiano explica³⁵² cómo es que en la modernidad las opiniones “usurpan” el sitio que antes correspondió a las ideas; en tal proceso, las opiniones —como antes hicieran aquéllas— se sustraen a la metamorfosis de la analogía y a su mecanismo de conformación, tal si fuesen verdades incontrovertibles, ocupando un sitio del que no se mueven, por lo que no acceden a convertirse en apariencias en términos analógicos —es decir, no apuntan a aquello que aparece—, si bien se mantienen sobre el escenario como un poder autónomo que pertenece a la sociedad y que emana de él, indica el autor de *La ruina de Kasch*, sin que exista de momento una forma para distinguir el pensamiento de las meras opiniones.

Pero toda la historia del nihilismo, nuestra historia, es la de un nihilismo tímido que no se atreve a llegar hasta el fondo: derribado el criterio de la verdad, no se derrumba también la verdad como habría impuesto la lógica. Esta pusilanimidad es, por cierto, la obra más astuta y prepotente de la razón, que ha visto en el mantenimiento de la noción de verdad su principal instrumento de dominio social³⁵³.

En las páginas del Conde de Lautréamont, ahora de *Poesías*, Calasso encuentra la inversión amplificada, cuyo procedimiento —vía la metonimia— lleva a la *doxa*; pero, atendiendo a este último pasaje de *Los cuarenta y nueve escalones*, resulta notorio que en el joven poeta francés el autor italiano observa un desarrollo que, a través de la literatura, busca hundirse en el nihilismo para hacer que se muestre hasta sus últimas consecuencias, al disolver todas las

³⁴⁹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 92.

³⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, 51-52.

³⁵¹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 76.

³⁵² Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 83-100.

³⁵³ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 91-92. En el mismo libro, el autor indica: “De ahí la desesperación del nihilismo; reconoce el carácter ilusorio del conocimiento, pero no puede dejar de seguir conociendo: se vive en la *coacción a conocer*, y ese conocer es infundado”; en *Los cuarenta y nueve escalones*, 30-31.

reglas. Además de llevar al pie de la letra los postulados del romanticismo —al punto de que estos pierdan todo sentido—, Lautréamont procede a plagiar célebres frases y textos literarios de autores franceses para invertir su signo: “selecciono los poemas más bellos de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron y Baudelaire, y los corrijo en el sentido de la esperanza; indico cómo hubieran debido hacerse”³⁵⁴. La inversión aquí da lugar a diversos resultados, entre ellos el de volver absurdo ese criterio de verdad que la razón busca imponer, como una forma para preparar el escenario, a fin de ir más allá del nihilismo tímido que impera, algo a lo que Mallarmé aún habrá de añadir algo a un planteamiento que el autor florentino considerará parte medular de la *literatura absoluta*. Sobre Lautréamont y sus plagios que operan citas cargadas de ironía que operan como inversiones del signo de lo enunciado, Calasso anota:

Lo más frecuente es una obra de neutralización, que vacía de sentido tanto el pasaje deformado como el pasaje original (...) el principal instrumento consiste en eliminar el espacio en blanco entre un pasaje y otro, obligando al veloz aforismo y al denso fragmento a juxtaponerse con una lógica tan modesta como insensata³⁵⁵.

Es similar este espacio al de las opiniones, sobre el que se habla en *Los cuarenta y nueve escalones*; el sitio que otrora fundara la analogía y que fue ocupado por los conceptos es neutralizado por la ironía con que estos últimos son invertidos. Asimismo, deja de existir un sitio propio para cada concepto, para cada cadena metonímica de conceptos, y los lugares de las distintas conformaciones dialécticas y conceptuales se mezclan entre sí, en ese cuerpo de las opiniones que ahora abarca el sitio donde se habían apostado los conceptos.

En otros casos en que Lautréamont realiza sus peculiares citas, la inversión es ante todo una forma de crítica a la tradición y a la cultura, a la “lenta transmisión del saber”³⁵⁶, con lo que se vuelve palmario que el signo de la ironía, además de neutralizar el sentido canónico de la tradición, envuelve al pasado todo bajo el manto de la parodia que ya habíamos visto que —mediante la razón— toca a todas las creaciones que se conforman bajo el régimen de la metonimia. En otro momento, el procedimiento de Lautréamont dirá más del joven autor francés que de la inversión efectuada sobre el texto clásico³⁵⁷; pero, lo más importante es que, en pocos pasajes de *Poesías*, la inversión parecerá dejar atrás del todo la burla y arrojar una luz nueva, distinta tanto de lo que decía el texto clásico como de lo que el

³⁵⁴ Lautréamont, carta a Poulet-Malassis del 21 de febrero de 1870, en *Oeuvres complètes* (edición de Walser) (París, Gallimard: 1970), 298; citado en Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 90.

³⁵⁵ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 96.

³⁵⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 98.

³⁵⁷ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 96.

escritor criticaba³⁵⁸, con lo que se propondrá una nueva conformación y la posibilidad de nuevos sentidos.

El procedimiento es tan específico como azaroso e incierto, pues en algunos casos el resultado de la inversión neutraliza el sentido de ambos textos —la cita o el plagio y la inversión—, con lo que se abre el espacio de la *doxa*; en otros momentos, la ironía expresa más la intención u opinión del autor que realiza dicho procedimiento, que la crítica al texto cuyo signo se busca invertir; en tanto que, en otras, la crítica que se efectúa sobre la cadena analógica —que va tejiendo la tradición— envuelve en parodia dicha cadena y, por ende, se pone en duda tanto su valía como su sentido. Con todo, hay un resultado en el método de Lautréamont que al final, y siempre por medio de la inversión, desemboca en lo que parece ser una nueva conformación analógica, con diversas posibilidades de sentido: “Sólo más tarde, fatigosamente y con toda clase de sutilezas, puede suceder que algo se revele como capaz de ir *más allá* de la parodia”³⁵⁹.

3.6.1 La literatura y los dioses

Por su capacidad de aglutinar y mostrar, como lengua de imágenes previas a las palabras, pero también como lengua de imágenes contemporáneas de las palabras —al darle otro estatuto a la palabra escrita y subvertir el uso que tiene comúnmente—, el autor de Florencia se refiere a la literatura como al medio para que advenga la epifanía a que, aquí, alude como al regreso de los dioses en la modernidad: “Su naturaleza es siempre la misma, ya se trate de un dios o de una secuencia de palabras. Ya que a esto conduce la poesía: mediante lo completamente inaudito hace visible lo que de otro modo sería imposible ver”³⁶⁰.

Y esta es la respuesta —y al mismo tiempo la pregunta— que el italiano viene a plantear por medio de sus libros: si no hay mundo verdadero ni mundo aparente, ¿qué otro mundo queda si no es el de la analogía, que subyace en el fondo y sobre el cual se había apoyado el platonismo? ¿Qué otro mundo permanece si no el de la analogía, rehabilitada en la modernidad una vez que el procedimiento dialéctico, conceptual y metonímico se agota también al llevarse hasta sus últimas consecuencias, al anularse como *doxa*, bajo la forma de la opinión, y cuando la opinión se desgasta al invertirse e ironizarse? Porque parece que -ya que la propia opinión ha sido extremada e invertida mediante la ironía y la metonimia, y que

³⁵⁸ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 96-97.

³⁵⁹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 30.

³⁶⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 170.

ha terminado por desgastarse- se libera el fragmento de imagen, simulacro, analogía o gesto que subyacía en el fondo del mundo suprasensible.

A esa fantasmagoría ya había aludido Calasso en la segunda conferencia de *La literatura y los dioses* cuando, basado en Hölderlin, expresaba que el “lugar en que vivimos es la tierra de nadie en donde acontece una doble traición, una infidelidad doble: de los dioses hacia los hombres y de los hombres hacia los dioses”³⁶¹, pasaje en el que apuntaba a una nueva epifanía mediante el engaño; de igual modo, afirmaba —siguiendo al poeta alemán autor de “El archipiélago”— que es en esta tierra de nadie donde al olvidarse el ser humano de sí mismo el dios aparece, en esta tierra donde puede volver a surgir algo que dé sentido, a partir de la desolación: “la parálisis, la peculiar incertidumbre de los tiempos nuevos, una parálisis que todos experimentamos desde entonces”³⁶². A continuación, nuestro autor apela a Nietzsche para indicar que es una especie de juicio divino el pasar un mundo fantasmagórico, en el cual finalmente el encantamiento vuelve a ser visible: “El mundo —ya es el momento de decirlo, aunque la noticia sea del desagrado de mucha gente— no tiene la menor intención de desencantarse del todo”³⁶³.

Ahora bien, por un lado se ha vuelto visible ya en este punto que las tentativas románticas de crear una nueva mitología o de regresar a las antiguas mitologías es una posibilidad vedada, no sólo por el mecanismo metonímico con el que esto se intentaba conseguir, si bien Calasso tomará del grupo de Jena la comprensión de que los mitos jugaban en este proceso un papel fundamental, que es el de ser una especie de código para que —una vez derribados el cristianismo y el platonismo, en un mundo de nadie surcado por simulacros y opiniones, la literatura como talega adonde fueron a recogerse las imágenes y los símbolos— hiciera que estos fuesen reconocibles y tuvieran un lugar al cual volver y del cual salir, puesto que la literatura que el florentino llama *absoluta* —como un claro homenaje a los románticos alemanes— habría de apropiarse de la analogía y de la conformación mítica, de su acervo de conformaciones, imágenes, gestos, simulacros, ritmos y símbolos:

Más tarde se haría evidente que esa dirección era la vía real de una literatura, que el propio Schlegel no estaba en condiciones de practicar pero sí de intuir, y que se llamará “literatura absoluta”.// Lo que Schlegel sugería no era sencillamente una teoría más o menos sólida. Se parecía en todo caso a una fulminante operación militar. Era preciso realizar un gesto de apropiación, por el cual toda la mitología quedaba bruscamente incorporada a la poesía. Los dioses ya no serían material inerte, extraído del almacén de la retórica, utilizable sobre todo para los atavíos y fastos neoclásicos, sino la propia fuente de la sustancia literaria³⁶⁴.

³⁶¹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 50.

³⁶² Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 76.

³⁶³ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 29.

³⁶⁴ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 63.

Por otro lado, descubrimos que la *literatura absoluta* de Calasso, incluso con su corte nihilista y aun mediante la destrucción que operan autores como Lautréamont, se postula como una potencia que buscara ir más allá del tímido nihilismo para lidiar con simulacros, imágenes y analogías que se muestran por todas partes una vez que dios ha muerto:

Nietzsche representa el primer intento de evadirse de la jaula de las categorías de raigambre platónica y aristotélica. Aún no se ha determinado qué es lo que existe fuera de esa jaula. Pero muchos viajeros han referido que la literatura es el salvoconducto más efectivo en aquella tierra incógnita³⁶⁵.

Un nombre, en esa tierra de nadie, es el que pronuncia Nietzsche: Dionisos, el del dios del advenimiento, el que aún no ha llegado, el que vendrá, o que en cuanto arriba tiene ya que partir, puesto que es símbolo del dios ignoto aun por llegar que podrá establecer un orden distinto, una nueva disposición del mundo. Mas antes de llegar a ese punto, en ese ínterin, en ese proceso de destrucción que Calasso observa como algo indispensable para salir de ese tímido nihilismo que se niega a darle vuelta a la rueda de la historia para confirmar el término de la época de la razón, Mallarmé juega un rol preeminente, al operar la más radical puesta en escena “de la disociación entre las formas y la psique”³⁶⁶, la destrucción de la palabra, de la poesía conceptualizada y pasada por el tamiz de la metonimia que ha querido situarse en el sitio del dios muerto; se trata de abolir ideas y simulacros, anular los ídolos en la nada, pues ése será el camino para poder salir de la parálisis: “La pérdida precede a toda presencia: éste es el régimen en el que vive toda imagen. Así puede comprenderse por qué la literatura ha mostrado tal agilidad para reencontrar y restaurar a los ídolos fugitivos, en cuanto guardiana de todo lugar atravesado por los fantasmas”³⁶⁷. El dios que postula Mallarmé es el dios desconocido, el dios presente pero que aun no se revela, el dios del que no se sabe el nombre y que, por tanto, no puede jerarquizar la realidad en torno a sí, salvo en el momento en que se presente, lo cual se ha realizado siempre en el pasado por medio del sacrificio, momento a partir del cual el dios se revela. Calasso considerará que en Mallarmé ese dios primordial, anterior a los dioses y que les ha dado a luz, es Ka, el dios védico, al que el autor italiano dedica un libro de nombre homónimo.

3.6.2 Monólogo y ditirambo

El que podría calificarse como el periodo de destrucción de la *literatura absoluta*, su “edad heroica”, dice Calasso, se cierra con la muerte de Mallarmé en 1898 y dura un siglo

³⁶⁵ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 175-176.

³⁶⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 110.

³⁶⁷ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 118-119.

exactamente³⁶⁸; pero esa destrucción de los vestigios de la razón que flotan en el espacio lleva, de hecho, según el autor italiano, más allá de la jaula de raigambre platónica y aristotélica, aun cuando no se haya establecido qué es lo que hay fuera de la jaula, pues “para convertir en obra, para hacer *obra* de literatura absoluta, es necesario remontarse a la época indistinta anterior a los dioses”³⁶⁹; es decir, a la época anterior no sólo a la razón, sino también a la de los propios mitos, toda vez que no existe ya una comunidad que cumpla sus actos rituales: “ya no era posible establecer una correspondencia inmediata entre estilo y sociedad”³⁷⁰. Menos posible será entonces establecer una correspondencia entre las sociedades actuales y esos dioses que resplandecían en los mitos, al grado de que frente a la sociedad actual divinizada con el instrumento de la opinión, del conjunto de opiniones, y frente a la razón como criterio de verdad que busca perpetuarse, el conocimiento metamórfico —del tipo que reivindica la literatura— se postulará como una alternativa, bajo su forma por antonomasia de red de conformaciones analógicas, capaz de hacer aparecer una realidad diversa de la cotidiana, en la que todos se han puesto de acuerdo sobre el funcionamiento del mundo³⁷¹, aun y cuando dios está muerto.

A ese mismo remontarse del pensamiento occidental a un periodo anterior a su primer movimiento, al que señala Calasso por medio de Mallarmé, alude el filósofo prusiano con el texto de *El crepúsculo de los ídolos*, en que representa cómo el mundo verdadero terminó siendo una fábula: “se trata del mismo principio, del mismo instante, y valdrá no sólo para Nietzsche, sino como el sello para el mundo de entonces”³⁷². Ante el mundo social que no pretende dejar el nihilismo y que incluso se diviniza a sí mismo, Mallarmé ha conferido a la literatura un estatuto cosmológico³⁷³, ya no sólo social, religioso o moral, desvinculándose —una vez abolido el mundo de las ideas— de toda relación con lo bueno, en especial con la moral y la ética.

La postura del arte por el arte, como muestra *La folie Baudelaire* a lo largo de sus cientos de páginas en torno a la influencia del poeta francés en su siglo, será inclusive planteada desde el horizonte de la lectura que realiza Calasso a partir de la *literatura absoluta*, como un estadio necesario enmarcado dentro de ese siglo heroico: un camino por el que habrá de llevarse hasta el final el proceso de destrucción de la razón dialéctica y el platonismo, al tiempo que permite entrever que la literatura es ya en sí una conformación de

³⁶⁸ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 165.

³⁶⁹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 112.

³⁷⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 128.

³⁷¹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 170-171.

³⁷² Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 77.

³⁷³ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 138.

imágenes y una conformadora de analogías para la que es posible mostrar las diferencias y cualidades que hay en el mundo. Théophile Thoré, crítico de arte del XIX, censura en Ingres lo que cree es la doctrina del arte por el arte y, en sus palabras, se reconocen ya características que —haciendo un paréntesis en lo relativo a la Romantik— nos ofrecen un vislumbre de algunos de los atributos más acabados que se hallarán en la *literatura absoluta* de Calasso, y que el autor de *Ka* habrá de reivindicar en su planteamiento:

el romanticismo es el amor exclusivo a la forma, la indiferencia absoluta por los misterios de la vida humana, el escepticismo en filosofía y en política, la indulgencia egoísta hacia todos los sentimientos comunes y solidarios. La doctrina del arte por el arte es, en efecto, una suerte de brahmanismo materialista que absorbe sus adeptos, no en la contemplación de las cosas eternas, sino en la monomanía de la forma exterior y perecedera³⁷⁴.

Parece que la voz que habla es la de Platón, cuando censura en los libros II y X de la *República* la práctica de esos que son capaces de transformarse sapientemente en todas las cosas, pues parte del argumento de las verdades eternas —las Ideas de la metafísica— y tacha de formalista y monomaniaca la predilección del arte por el arte de la apariencia, exterior y perecedera que circula y que nunca se detiene. Por otro lado, apunta a un escepticismo hacia la filosofía —el pensamiento- y la política: lo social, la cosa pública—, indiferencia hacia los misterios sociales y egoísmo para con los sentimientos comunes y solidarios de esa sociedad, lo cual como hemos visto se ajusta a la perfección a la crítica que Calasso elabora en contra de la sociedad moderna como una entidad de opiniones, como un monstruo de muchos tentáculos, que se ha divinizado a sí mismo, pero cuyos juicios tiene el valor de los lugares comunes, si bien no son menos coercitivos que los preceptos de la razón dialéctica. Aunque puede apuntarse entre paréntesis: ¿se trata verdaderamente de que la *literatura absoluta* o de que el mecanismo de conformación del mito no se interese en una postura política; no podría por el contrario formularse que esta literatura postula ya en sí un posicionamiento político y filosófico frente a las conformaciones del mundo? En “Los huérfanos del Politécnico”³⁷⁵, texto de *Los cuarenta y nueve escalones*, Calasso sugiere que en la cultura el campo no se divide como en la política, además de que no es posible elegir tomar partido por una determinada postura sin que esto empobrezca las posibilidades de la existencia, motivo por el que se tiene que ser de esto y de aquello, y no sólo de una de las dos partes; lo cual ejemplifica el italiano al acudir a varios autores hoy tenidos por clásicos, los cuales no se decantaban por una tal postura política, sino que pertenecían a los mejores.

³⁷⁴ Théophile Thoré, “Salon de 1846”, en *Salons 1844, 1845, 1846, 1847, 1848* (Paris, Jules Renouard: 1970), 240; citado en Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, 100-101

³⁷⁵ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 233-234.

Volviendo a la cita de Thoré, hay dos vocablos que sobresalen: uno es brahmanismo —de donde parece que también el pensamiento oriental sale mal parado en la valoración que el platonismo efectúa respecto a lo que no es él mismo—; el otro es monomanía, que remite a la pasión, al encantamiento o al traslado que el alma padece cuando se entrega al hechizo de contemplar la circulación de las apariencias, la conformación de las analogías, el movimiento de los gestos y las imágenes que el arte y la literatura han heredado del mito. Monólogo, monomanía, serán, efectivamente, términos que Calasso aplicará en lo que de más temerario tiene su postulado de la *literatura absoluta*: la posesión. El texto en el que con mayor claridad se revela esta condición monomaniaca es el “Monólogo fatal”, de *Los cuarenta y nueve escalones*, en el que el autor florentino sugiere que la locura que Nietzsche terminaría padeciendo habría tenido inicio en *Ecce homo* y su rauda conformación en forma de monólogo, si bien el prusiano ya se había referido al arte monológico en las páginas de *La gaya ciencia*:

No conozco ninguna distinción, en toda la óptica de un artista, más profunda que aquella que obliga a preguntarse si él contempla su obra en devenir, situándose como testigo, o bien si ha “olvidado el mundo”: circunstancia ésta que constituye el elemento esencial de todo arte monológico ya que está basada en *el olvidar*, es la música del olvidar³⁷⁶.

Según Calasso, Nietzsche es el gran traidor del pensamiento occidental, puesto que pone de manifiesto que “no estamos hechos para saber, sino para actuar como si supiéramos”³⁷⁷ y, adicionalmente, revela que —al no separarse nunca de la unidad— la filosofía de Occidente continúa en el mismo sitio en el que fue creada, siendo siempre un regreso infinito que no va más allá de sí misma por simple pereza³⁷⁸. Mas para ir más allá de sí lo primero es olvidar, por ello es necesaria la música del olvidar, para olvidar el mundo y dejarlo atrás, creando el vacío frente a sí y permitiendo que sea la necesidad del instante presente —del presente en términos zambranianos y benjaminianos— la autotransformación a que nos impele la visión de la apariencia, la imitación del simulacro de aquello que aparece, lo que nos lleve a través de la metamorfosis, la posesión misma que la analogía y el pathos que transmite pueden suscitar. En *Ecce homo* esa exigencia, escribe Calasso del prusiano, “lo empuja a emigrar a la serie inmensa de los estados, sucesión del *destino plural* a la extinción del propio destino”³⁷⁹.

Sólo existe otra actividad que se desarrolla en la soledad, en la necesaria cancelación del sujeto, en la despreocupación por el resultado: la del jugar a solas, práctica monológica y

³⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, 367; citado en Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 42; donde no se indica la edición a que acude el italiano, puesto que se trataría de una publicación en alemán estandarizada.

³⁷⁷ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 32.

³⁷⁸ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 28, 32, 46-47.

³⁷⁹ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 49.

cosmológica por excelencia, donde todo se dispone como es propio de un espectáculo sin espectador. El jugador cósmico “ha olvidado el mundo” de la misma manera que el jugador solitario se olvida de sí mismo jugando; olvida el mundo porque quien juega, en esta ocasión, es el propio mundo³⁸⁰.

Es el ir de una forma a otra de la metamorfosis analógica que tiene lugar en la poesía, no en la conceptualización de la poesía, y en el mito, pero aplicado a uno mismo; es una transformación incesante entre los simulacros —y las imágenes— que aparecen en la mente del jugador y el lenguaje por el que quieren manifestarse, el cual da la impresión de que el mundo no es capaz de presentarse a sí mismo si no es por medio de conformaciones lingüísticas, si bien, hay que resaltar que la analogía pone en juego no sola la conformación presente en el mito si no también las cosas que halla frente a sí, y a las cuales transfiere las imágenes que surgen en su mente, toda vez que mediante el lenguaje analógico el mundo se revela a sí mismo, en tanto no existe para el ser humano una experiencia que pueda considerarse “exterior” a esa revelación del mundo mediante la conformación analógica, que pueda convertirlo en objeto³⁸¹. Es el mito lo que envuelve, no lo que es envuelto. Así pues, la objetividad y la subjetividad son una ilusión, pero esta ilusión juega también el papel de anclar el pensamiento a un concepto, a una parodia de la apariencia, en aras de preservar si no la identidad, sí para evitar que en cada caso la mente sea presa de incursiones de simulacros que la transformen en otra cosa cada vez. Cuando Nietzsche hace el recuento de *Así habló Zaratustra* en *Ecce homo*, se preguntará por el lenguaje que el espíritu ha de hablar consigo mismo -con el mundo- una vez que la música del olvido haya efectuado el encantamiento, y bien pronto se comprenderá que la cancelación de la propia identidad —bajo la dialéctica de sujeto y objeto— es una de las secuelas de dicho proceso: “¿Qué lenguaje hablará tal espíritu cuando hable él solo consigo mismo? El lenguaje del *ditirambo*”³⁸².

Como una modalidad de la oferta sacrificial, es el autor ahora el que en cierta manera queda suprimido en medio de ese lenguaje de imágenes donde juegan el mundo y el propio lenguaje: “Se anunciaba allí un conocimiento que no se dejaría subordinar a ningún otro y que se insinuaría en los intersticios de todos los demás saberes”³⁸³, parece como si la cadena de las analogías tomara posesión de la mente y comenzaran a hablarse, a hablar en torno al venero del cual mana la palabra como configuradora de imágenes³⁸⁴. Sólo después de muchas

³⁸⁰ Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, 42.

³⁸¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 539, 543.

³⁸² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (Madrid, Alianza: 2011), 128.

³⁸³ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 176.

³⁸⁴ Roberto Calasso, “VIII. Literatura absoluta”, en *La literatura y los dioses*, 161-186.

sutilezas, advertiría Calasso, podría ser que ahondando en la parodia —lo que quiere decir, profundizando en el propio nihilismo— algo más se revelara.

3.6.3 Literatura como ritual

En el mundo dominado por la *doxa*, donde no existen las distinciones y las parodias se hacen pasar por pensamientos, y los pensamientos por analogías; donde —a la inversa— la literatura ha dejado de tener géneros y es ya un *continuum* en prosa³⁸⁵ de símbolos, simulacros e imágenes, en suma, de ídolos que apuntan a lo que aparece como parte del flujo mental³⁸⁶ cuando se cierran los ojos —o cuando se sueña—, por lo que no se puede decir que se trate de la palabra que existe en el *logos*; la conformación de la analogía muestra su otra cara: la de obra ritual. Al respecto, escribe Juan García Ponce:

es indispensable que esta particularidad exista, que sea una realidad; pero a partir de esta aceptación, que es equivalente a la aceptación del mundo, de su realidad aparente, lo que el artista hace en realidad es sacrificar al mundo. Mediante su acto, la realidad muere para convertirse, en el caso de la pintura, en imagen. Sin embargo, esta muerte es una nueva vida. La realidad es devorada por la obra, por la imagen, para que ésta nos la muestre como en vida. Pero ésta es una vida muerta a la que precisamente se ha sacado del tiempo, despojándola de su discontinuidad, dejándola fija para siempre fuera y dentro de la vida al mismo tiempo. En este hecho se encuentra el secreto y el poder de permanencia de la obra de arte. En ella el sacrificio vuelve a repetirse una y otra vez ante la mirada del espectador atento³⁸⁷.

De hecho, tal como Calasso presenta el arte, éste no sería sino una modalidad del sacrificio mismo; mas una vez que no existe una sociedad que se reúna en torno a un canon reconocido de imágenes, el sacrificio se invierte también y es el autor el que debe sacrificar algo, a veces a sí mismo, tal como muestra el ejemplo paradigmático de Nietzsche y la anulación de la identidad personal; en eso radica aquí el sacrificio: “definible como aquello que el oficiante tiende, extiende. Este tejido de la materia imprecisa, este texto primero que es el sacrificio, se debe «tender», *tan-*, para que se forme esa cosa conexa, sin desgarrar, sin interrupciones, sin lagunas”³⁸⁸. No es posible extendernos más respecto al sacrificio, que hemos tratado de analizar en el primer capítulo de esta tesis no obstante la gran cantidad de detalles que aún quedan sueltos sobre el tema.

Prosiguiendo nuestra exposición, cuando no hay ya una comunidad de fieles que se aglutinen en torno a las analogías que aparecen, cuando los mitos y su arsenal de imágenes han emigrado a los libros y se condensan en el acto de leer³⁸⁹, cuando la sociedad se diviniza

³⁸⁵ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 135.

³⁸⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 115.

³⁸⁷ Juan García Ponce, *Apariciones (antología de ensayos)*, 376-377.

³⁸⁸ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 155.

³⁸⁹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 28.

a sí misma y el pensamiento parece imposible, el planteamiento de Calasso —en un momento en el que se ha desplomado el platonismo y la manecilla del reloj marca la hora anterior a la metafísica— pugna por establecer diferencias y hacer distinciones entre las cualidades, toda vez que en este contexto la literatura adquiere calidad de obra ritual: “Todo lo que existe está compenetrado por dos potencias invisibles -«mente», *manas*, y «palabra», *vāc* (...) La obra ritual —es decir, cualquier *obra*— consiste, en primer término, en impedir que esta característica se anule en la pura indistinción”³⁹⁰. Esto quiere decir que el principio básico de la literatura asumida como una construcción sacrificial —porque eso es la *literatura absoluta*— radica en no permitir que los simulacros ilimitados de la mente —que engendran los simulacros de la analogía al reflejarse sobre las cosas del mundo, como vimos en el segundo capítulo— se confundan con los simulacros limitados de las palabras, porque el mundo permanecería en la indiferenciación.

Tal es el escenario en el que nos hallamos y tal es la apuesta de Calasso por una literatura que sólo resulta posible y se hace evidente luego de que la metafísica ha naufragado, una literatura que puede articularse cuando aparte de dicho naufragio —y sin salir aún de él— se vuelve la vista a una corriente subterránea, a una tradición subyacente, a una forma de conocimiento que nunca ha dejado de estar presente, pero que había sido relegada a un segundo plano tras el establecimiento de la razón como principio rector teleológico y epistemológico; el conocimiento metamórfico de la analogía, presente en el mito, por supuesto, que tiene su origen en el sacrificio.

3.6.4 Belleza y divina superfluidad

El orden del sacrificio con el que tiene lugar la primera distinción entre una realidad primordial y una realidad profana es suplantado por el mito —se abandona la prehistoria y se ingresa entonces en la historia³⁹¹—, pero en vez de instituir el ciclo —como el sacrificio pretendía hacer— el mito aspira a la suspensión del tiempo al pasar por todos los estados a que inducía el ciclo, por lo que es factible expresar que en el mito también opera el mismo principio que el sacrificio buscaba suscitar en el espectador: la consciencia despierta, la perfecta vigilia³⁹². Tras el mundo del mito, Occidente sustituye el orden del mito por el orden de la razón dialéctica, a partir de Sócrates, Platón y Aristóteles, y tras ese orden —que ahora

³⁹⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 143.

³⁹¹ La concepción de la historia de Calasso no variará mucho de la de Adorno y Horkheimer: “La storia, per Calasso, non è né progresso, né sviluppo, ma «l’infinita ripetizione di uno stallo»: «L’uomo è una bestia in trappola che uccide il suo simile prigioniero, in un impossibile tentativo di fuga da se stesso»”, en Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso*, 98. El mito y el arte no pueden cambiar esta condición trágica, pero pueden transformar su sentido.

³⁹² Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso*, 73, 77.

ha naufragado— Calasso intenta nombrar con el vocabulario que halla en los mitos fenómenos para los que no existe una terminología apropiada, una retórica que pueda dar cuenta de lo que se desarrollaría frente a nuestros ojos; esto es: que tal como si se tratara de la suspensión, de una laguna en el cuento, en la narración, el capítulo de la metafísica ha finalizado de una vez por todas, se ha callado y —en medio de su rumor que aún permanece— se efectúa la búsqueda de los elementos que sirvan para continuar el relato que el sacrificio y el mito habían comenzado anteriormente. Por ello, se estaría en la posthistoria, de acuerdo al autor de Florencia.

Al naufragar el orden de la metafísica, lo divino ha venido a manifestarse en la belleza y en el arte³⁹³, siendo entonces la belleza el don máspreciado en la conformación analógica; pero que no hay que confundir aquí con la conceptualización de la belleza que podemos deducir desde Thomas Mann, cuando éste indica que la belleza es contraria a la vida y se vincula con la muerte y la esterilidad³⁹⁴; no habla el escritor alemán de la belleza sino de su conceptualización, producto de una época de nihilismo. Para Valentino Cecchetti se trataría de la justificación estética del mundo que aparece en Baudelaire y más tarde en Nietzsche³⁹⁵, la que Calasso encuentra mucho más atrás:

La justificación estética de la existencia no fue inventada por el joven Nietzsche, que se limitó a darle un nombre. Antes había sido el mudo presupuesto de la vida gobernada por el Olimpo. La perfección de la apariencia estaba indisolublemente unida a una aceptación de la vida sin rescate, sin salvación, sin espera de una repetición, limitada a la precaria maravilla de su manifestación (...) Sólo porque la vida es irreparable e irrepetible, la gloria de la apariencia puede alcanzar semejante intensidad. Aquí no existe un significado, un reenvío, una huella de otra cosa, como después, en cambio, conseguirá imponer la tiranía platónica. Aquí la apariencia es el todo, la misma integridad de algo que sólo existe en su breve manifestación³⁹⁶.

Con ello, insertamos el innominable actual en que vivimos en el *continuum* de sacrificio y mito, guiados de momento y precariamente por la belleza, la maravilla misma de la manifestación en un mundo de nadie, la máxima afirmación del mundo. Pero no se trata de justificar el mundo estéticamente —puesto que la belleza haya su propia justificación en sí misma—, y si bien el arte, el mito y la belleza misma no son capaces de abolir la condición trágica de la existencia, sí que pueden hacer que el mundo se muestre, puesto que la analogía no es meramente una relación ornamental no vinculante. Lo comprende así Gadamer también al hablar de las apariencias, de las que dice: “No se trata de relaciones entre juicios que deban

³⁹³ Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso*, 182.

³⁹⁴ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona, Seix Barral: 1984), 27.

³⁹⁵ Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso*, 182.

³⁹⁶ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 111.

mantenerse libres de toda contradicción, sino de relaciones vitales”³⁹⁷. En ese sentido, se señala que la analogía no tiene rigor si se le compara con el sistema de la razón dialéctica, al ser su modo de conformación un saltar de aquí para allá, a una nueva conformación analógica, como si ninguna relación vinculante se pusiera de manifiesto mediante su mecanismo. Gadamer agrega: “La ambigüedad del oráculo no es su punto débil sino justamente su fuerza. Y por lo mismo es rodar en vacío querer examinar si Hölderlin o Rilke creían realmente en sus dioses o en sus ángeles”³⁹⁸. Lo mismo puede decirse de los dioses de Calasso y del mito en el autor florentino, así como sobre la analogía, cuya ambigüedad es su fuerza y no el talón de Aquiles de la *literatura absoluta* y su teoría omnicomprendiva, en tanto que busca que el mundo se revele a sí mismo mediante la lengua de imágenes que pone en juego.

Que las relaciones que la analogía establece son vinculantes y vitales se debe en primer término a que revelaban la estructura de lo que aparece, y aunque no justificaban el sacrificio ni derogaban su sentido cruento y trágico, sí volvían visible lo inexorable y lo irrepetible, que en la hierogamia —las nupcias— se simbolizaba, no en menor medida como quedaba simbolizado también en ese asesinato encubierto que era el sacrificio. En el sacrificio opera la analogía, cuando dos términos —sacrificado y sacrificante— se ponen en relación, así como dos términos se ponen en relación analógica en la hierogamia —esposo y esposa—, los que sin dejar de ser ellos del todo dan un sentido por completo a un nuevo ser, ese que mediante el matrimonio se instituye por medio de ambos³⁹⁹, creando un tercer término. Ahora bien, en *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, nuestro autor señala cómo es que otra conformación analógica —la corona— pone en relación hierogamia y sacrificio, puesto que tanto los sacrificados como los esposos eran coronados antes de que el rito se cumpliera, siendo justamente lo inexorable lo que la corona simboliza en este caso; lo irrepetible, lo que no ha de volver más. Por tal motivo, la corona —que se hace pasar por un ornamento superfluo y lujoso— oculta tras de sí el nudo de la necesidad, que se esconde detrás de la belleza: “delicada superfluidad del adorno”⁴⁰⁰, escribe el escritor de Florencia; aquello a lo que casi con idéntica fórmula el poeta Robinson Jeffers se refiere como “la belleza divinamente superflua”⁴⁰¹; es decir que, “lo que es bello no se considera como medio para

³⁹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 538.

³⁹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 582.

³⁹⁹ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 102.

⁴⁰⁰ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 105.

⁴⁰¹ Joseph Campbell, *Los mitos en el tiempo* (Barcelona, Emecé: 2002), 14.

ninguna otra cosa”⁴⁰², leemos a su vez en Gadamer, quien añade páginas después que la belleza es “la apariencia que reposa sobre ella. Forma parte del género «aparecer». Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su luz. La belleza tiene el modo de ser de la *luz*”⁴⁰³.

3.6.5 Corona como heraldo de lo sagrado

¿Cómo es que la relación vinculante entre lo inexorable, sea que se trate del sacrificio o de las nupcias, y la belleza llega a instituirse por medio de la corona? “Primordial círculo mágico, —la corona— dividía el mundo entre un fragmento sagrado (la víctima propiciatoria, la esposa, la estatua) y todo el resto”⁴⁰⁴, con lo que la corona simboliza lo sagrado -aquello que es pleno, que rebosa: “Corona es el borde de la copa, el punto en el que la plenitud se convierte en superabundancia (...) Lo perfecto atrae hacia sí la muerte, porque no hay plenitud sin rebosamiento y lo que rebosa es la excedencia que el sacrificio reivindica para sí”⁴⁰⁵, a lo que en el párrafo previo se ha apelado como lo bello y divinamente superfluo —pero que esconde tras de sí a la necesidad—, si bien sería contradictorio que aunque lo divino no tuviera una utilidad inmediata en la vida profana fuese algo que sin más pudiera considerarse inútil: “Los animales del sacrificio eran coronados cuando se alcanzaba la seguridad de que eran perfectos, «para no matar algo que no fuera útil»”⁴⁰⁶. A atravesar al lado sagrado corresponde siempre un abandono de la constitución propia y la transformación de lo que éramos en lo que somos, aun si eso lleva a la muerte.

Esto implica que, por un lado, la circularidad de la corona alude al ciclo que no sólo en el sacrificio se cumple, sino en lo sagrado en general ya que surge a partir de lo inexorable; en tanto que, por otra parte, lo que es perfecto es autosuficiente, puesto que si es autosuficiente ostenta la plenitud y lo que es pleno no puede ser sino la belleza, cuyo siguiente paso —irreversiblemente, ya que está en la perfección— será el comienzo de su caída y de un proceso tendiente a lo imperfecto, por lo que el asesinato o su sacralización se muestran como el eventual paso natural consiguiente, así como al crecimiento lo sigue el debilitamiento y la muerte ulterior, y así como la muerte precede al nacimiento y a posterior crecimiento. De tal modo, la analogía, la circularidad de la analogía, obedece no a un capricho estético, sino a la estructura misma de los ciclos de nacimientos y muertes mediante

⁴⁰² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 571.

⁴⁰³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 576.

⁴⁰⁴ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 105.

⁴⁰⁵ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 106.

⁴⁰⁶ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 106; en la última parte de la cita, el italiano mete entre paréntesis palabras de Luciano, *Sobre los sacrificios*, 12, sin que se indique la edición que se emplea.

la que la necesidad y lo divino se revelan por igual; esto explica esa vinculación fundamental que existe entre el arte y el sacrificio —entre la analogía y lo que pone en relación—, esa relación entre creación y destrucción que esconde la belleza tras su velo, en tanto que en el sacrificio ese asesinato creador provoca que lo divino se muestre, es decir, lo perfecto, lo pleno; que tal parece ser el sentido del nombre de *literatura absoluta*, en que una red de analogías, conformadas a partir de relaciones vitales y que se ligán entre sí de manera inextricable, apunta a la totalidad del mundo a través de una cadena circular de símbolos. Lo que no resulta entonces sorprendente es que a la belleza —como emisario de lo divino— se le brinde el mismo estatuto que a este último, toda vez que al poner de manifiesto las relaciones fundamentales por medio de la analogía lo bello se presenta como una cualidad de la divinidad en sí misma: “Aparece de pronto, e igual de pronto y sin transición, igual de inmediatamente se ha esfumado de nuevo”⁴⁰⁷, expone Gadamer, y no se sabría bien a bien si aquí dejáramos la cita si el filósofo está hablando de un dios como Dionisos que llega y se va o si, en cambio, se refiere a la belleza, que en este caso es a lo que remite el alemán.

3.6.6 Belleza, gloria y esplendor

Es como escribe Rilke en la “Primera Elegía”, cuando menciona que “la belleza no es nada// sino el principio de lo terrible, lo que apenas podemos// soportar”⁴⁰⁸. A eso inmediato que igual aparece y se esfuma, o que se impone como aquello que con la máxima intensidad da la sensación de estar vivo⁴⁰⁹, ya se había referido Calasso en *Las bodas*, y lo reconocía o bien mediante lo divino —como plenitud— o bien como la posesión en sí misma:

Quando la vida se encendía, en el deseo o en la pena, o también en la reflexión, los héroes homéricos sabían que un dios los hacía actuar. Cada acrecentamiento repentino de la intensidad hacía entrar en la esfera de un dios. Esto significa principalmente la palabra *éntheos*, “*plenus deo*”, como traducían los latinos, palabra que es la bisagra misma sobre la que gira la posesión. La mente era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión (...) un conocimiento que es un *pathós*⁴¹⁰.

Y podemos recordar que la posesión también se suscita en la mente cuando una cadena de analogías ingresa en ella y su conformación se trata de perfeccionar más cada vez hasta que la colma; tal como la luz de lo pleno se presenta ante nosotros y seduce a mirarla, colmando los ojos: “La belleza se induce a sí misma a la manifestación”⁴¹¹. Una vez más, se trata aquí de

⁴⁰⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 575.

⁴⁰⁸ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino* (traducción de José Joaquín Blanco), en *La iguana del ojete* (México: 1993, otoño-invierno).

⁴⁰⁹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 44.

⁴¹⁰ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 30-31.

⁴¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 576.

uno de los atributos de la divinidad —la belleza, que se une a la inmediatez, la luz y la autosuficiencia—, la que *per se* se impone a la realidad como apariencia que se sostiene y descansa sobre sí. Nos referimos aquí a un acto de acrecentamiento repentino de la intensidad, aquel acto por antonomasia que, a su vez, transforma a quien lo lleva a la experiencia, impulsándole a actuar.

Si recordamos la etimología de dios, se tiene que en “los trágicos, *dîos* significa únicamente «divino», en cuanto «propiedad de Zeus». Pero en la era homérica *dîos* significa fundamentalmente «claro», «resplandeciente», «glorioso» (...) El esplendor estaba por completo en la mente”⁴¹², anota Calasso en *Las bodas*, y es sólo porque la vida es irrepetible e inexorable en su acontecer que la apariencia clara y esplendente se presenta con tal intensidad y gloria⁴¹³. Ya mencionaba Dodds en *Los griegos y lo irracional* que “las manifestaciones de la divinidad tomaban generalmente la forma de apariciones luminosas”⁴¹⁴, si bien dicho esplendor residía en la mente, en su capacidad de conformar sin detenimiento ni cansancio gestos y simulacros, imágenes, una y otra vez. A esa materia, a ese flujo del pensamiento del que de pronto una apariencia se desprende del resto, como ceñida por una corona, lo denomina Calasso “aguas mentales”, el material mental del que están hechos los ídolos y que, a un mismo tiempo, posibilita las epifanías al entrar en la mente⁴¹⁵. Es la *prima materia* de la que está conformada la literatura, indica Calasso, es decir, analogías, conformaciones analógicas mediante.

¿Cómo reconocer la *literatura absoluta*, además de por el estremecimiento que causa la aparición de lo divino, lo que impone la máxima sensación de estar vivo? Leemos en *La literatura y los dioses*: “más que por la fidelidad a una teoría, por una cierta vibración o luminosidad de la frase (o del párrafo, la página, el capítulo, el libro entero)”⁴¹⁶. Vibra la materia de la que está hecha la literatura pero, a un tiempo, resplandece mediante la belleza y la plenitud el dios que arriba y un instante más tarde ha vuelto a desaparecer. En la máxima intensidad con que se impone lo divino, con que muestra su luz la epifanía y parece detener el

⁴¹² Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 98.

⁴¹³ “Ese acontecimiento que se designa con la palabra *theós* puede fácilmente convertirse en Zeus, que es el dios más vasto, que lo comprende todo, el dios que es el rumor de fondo de lo divino (...) «Iovis omnia plena», escribirá, a su vez, Virgilio”, en Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 13-14. “Platón, para sostener la teoría del origen motivado de los nombres, proporciona ejemplos que se refieren al modo como las palabras representan no una cosa sino el origen o el resultado de una acción. Por ejemplo, la extraña diferencia entre el nominativo y el genitivo del nombre *Zeus-Dios* se debe al hecho de que el nombre original era un sintagma que expresaba la acción habitual del rey de los dioses: *di’hoòn zen*, «aquel a través del cuales dada la vida», en Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, 225.

⁴¹⁴ Eric Robertson Dodd, *Los griegos y lo irracional* (Madrid, Revista de Occidente: 1960), 279.

⁴¹⁵ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 37.

⁴¹⁶ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 169.

tiempo la gloria de la apariencia, —la posesión— la revelación de dios puede extenderse hasta cubrir por completo la realidad, como una red de analogías que de pronto colma por completo la mente en una posesión arrolladora. Sobre esa experiencia que se denominó Zeus en la antigüedad, como un acontecimiento que lo cubría todo, el autor florentino se remite con las siguientes líneas:

Zeus es invocado como *pankratēs gánous*, «soberano del fulgor húmedo». Pero el *gános* es algo que ninguna palabra consigue circunscribir. El *Etymologicon Magnum* le atribuye esta secuencia de significados: *hýdōr chárma phōs lipos augē leukótēs lampēdōn*: «agua alegría luz graso esplendor candor fulgor». Y añade después de estas palabras, ignoradas durante siglos, que señalan el punto donde se mezclan, en las aguas del Mediterráneo, las esencias de Atenas y Jerusalén: «*Gános*, para los chipriotas, significa paraíso (*parádeisos*)»⁴¹⁷.

Sorprende que a este resplandor, a esta claridad de la mente, a este candor mental, se agreguen la “alegría” y el “agua” —también lo “graso”— para referirse a las cualidades paradisiacas de la posesión de la mente, puesto que se trata de dos —o tres— términos que parecen estar situados en niveles diversos; ahora bien, el propio encadenamiento de significados que brinda el *Etymologicon Magnum* es en sí mismo un enunciado analógico que se desdobra en otros términos por medio de la conformación de la analogía, una metamorfosis que tiene lugar mediante el delirio, aunque ya el autor de Florencia había reparado en que Aristóteles se remitía a la posesión mental como a un tipo de felicidad subrepticia, una ebriedad, un rapto que opera de inmediato y captura y transforma “a su presa”, un entusiasmo luminoso⁴¹⁸ que, de nueva cuenta, apunta a la epifanía como a un resplandor, esta vez “blanco”, y que se revela en sí mismo como una “evidencia”:

Los dioses se presentan sólo ante unos pocos, elegidos al arbitrio divino: “No a cualquiera se le aparecen los dioses con plena evidencia”, *enargeîs*, se dice en la *Odisea*. *Enargēs* es el *terminus technicus* de la epifanía divina: adjetivo que contiene en sí el resplandor del blanco, *argós*, pero que acabará por designar una pura e indudable “evidencia”. Esta especie de “evidencia” que, más tarde, sería heredada por la poesía. En ella reside, quizá, el rasgo que la diferencia de cualquier otra forma⁴¹⁹.

Respecto al agua, la posesión divina parece apuntar aquí a las aguas mentales de que hablaba Calasso en *La locura que viene de las ninfas*, pues —como se señala en la *Odisea*— *enargēs* es término técnico ritual de la epifanía: una blanca, que es como decir una resplandeciente, una pura, incontrovertible y palmaria evidencia que en poesía tratará de traer a este presente, a este sitio, a partir de la escritura, la “aparición del instante poético, en verso o en prosa (que) es equivalente a una revelación, a «una porción de eternidad» (...) No escribir para reflejar sino para abrir, crear, compartir nuevos sentidos (...) A través de lo inmediato

⁴¹⁷ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, 288.

⁴¹⁸ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 26-27.

⁴¹⁹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 13; el autor cita de la *Odisea* la rapsodia XVI, verso 161.

encontrar también algo más”⁴²⁰. Es lo que en los últimos dos apartados del segundo capítulo de esta tesis pusimos de manifiesto, si bien explicábamos que no se trata de la eternidad, sino de la reactualización del tiempo, que tiene cabida cada vez que el mundo es llevado a la palabra configuradora de imágenes.

Como afirma Ruy Sánchez, esa aparición, esa evidencia, esa epifanía —ya sea en prosa o en verso, más cuando no hay una clara distinción genérica— muestra algo más de lo que a simple vista, en la realidad profana, sería visible; es acertado cuando el autor mexicano la llama creación de nuevos sentidos, puesto que a diferencia de la conformación metonímica y el concepto —que buscan fijarse en un significado— la analogía da a luz una multiplicidad de sentido como la que en el término *gános* se vuelve perceptible. A esa escritura ritual, a esa obra alquímica que busca distinguir entre mente y palabra, que pretende revelar algo más, Calasso la llama *literatura absoluta*, en tanto que Alberto Ruy aludirá a ella como “prosa de intensidades”: “la prosa narrativa que se acerca o funciona como poesía”⁴²¹; esto porque, como ya hemos dicho, la principal característica de la conformación analógica —como palabra poética, como simulacro y como término analógico a la vez— es la de poder constituirse en redes, cadenas o enunciados de analogías cada vez más amplios, por lo que el relato o la narración son inherentes a su mecanismo. Es así como el mito opera.

A partir de Mallarmé y su crisis de verso, Calasso llamará a este tipo de escritura⁴²², de composición literaria, “prosa encantada” asumiendo como otra herencia romántica —y a un tiempo de la razón dialéctica— que se trata de género en sí mismo, porque “el verso abarca en sí toda la literatura”⁴²³. En cuanto ha perdido la potencia rectora que ordenaba su mundo, el Occidente se hunde y cae en la indistinción, en la parálisis, en tanto que el proceso del nihilismo no toca ya sólo a dicho hemisferio; un descentramiento de las jerarquías a nivel general ha lugar también en la palabra y la poesía:

Las relaciones han cambiado; ya no es el metro el que subsiste en función del lenguaje, sino al contrario: el lenguaje se elabora en función del metro. Sólo el metro permite que exista el estilo; sólo el estilo permite que exista la literatura. En consecuencia, la diferencia entre poesía y prosa es inconsistente. Se trata sólo de grados distintos en el interior de un mismo continuo⁴²⁴.

⁴²⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Cuatro escritores rituales. Rulfo/ Mutis/ Sarduy/ García Ponce* (México, Ediciones Sin Nombre/CONACULTA: 2001), 9-10.

⁴²¹ Alberto Ruy Sánchez, *Cuatro escritores rituales*, 11.

⁴²² Dice Calasso sobre la prosa: “questa forma variegata, flessibile, prensile, capace di estendersi a ogni registro, dai manuali di equitazione o di idraulica fino a Lautréamont, questa forma che è diventata la normalità stessa, così normale da farsi trasparente, al punto di non lasciarsi percepire, fece la sua apparizione in terra indiana attraverso quel genere letterario poco invogliante e spesso refrattario alla comprensione. I Brāhmana”, en Roberto Calasso, *L’ardore* (Milano, Adelphi edizioni: 2010), 190.

⁴²³ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 117, 126.

⁴²⁴ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, 135.

En esa página de *La literatura y los dioses*, un poco más abajo, se dice que el verso es él mismo la literatura, con lo que Calasso sugiere que si el advenimiento de la divinidad y la evidencia son posibles en el texto, conformado particularmente ya sólo por prosa, por enunciados narrativos, ello es porque de cualquier forma éste se articula en base al verso, en base a metros más o menos distintos, pero siempre en relación entre sí, siempre interconectados, bajo el principio mismo de la analogía, que parece presidir hasta en las creaciones más pequeñas y en los más ínfimos detalles.

Y esa evidencia, esa aparición esplendente del dios, esa epifanía mental, que se relaciona con la belleza, la analogía y el sacrificio, será la única marca para dar cuenta de lo que sea literatura:

Igual que lo bello es una especie de experiencia que se destaca y aparece en el marco conjunto de nuestra experiencia, al modo de un encantamiento o aventura (...) también lo evidente tiene siempre algo de sorprendente, como la aparición de una nueva luz que hace más amplio el campo de lo que entra en consideración⁴²⁵.

Y aun cuando Gadamer quiere rehabilitar algunos conceptos del platonismo, como al explicar que la belleza tiene “la característica metafísica” de romper el “hiato entre idea y apariencia”⁴²⁶, justamente la evidencia apunta a que la razón ya es incapaz de ordenar el mundo, en tanto que el simulacro, la imagen o el gesto, presentes en la analogía, poseen estatuto propio, tiene fuerza y validez *per se*: “lo bello tiene que comprenderse siempre como «imagen». Y no hay ninguna diferencia entre que aparezca «ello mismo» o su imagen”⁴²⁷, postulará el autor de *Verdad y método*; mas es analogía, y no metonimia, ni concepto, lo que hace posible —al menos como posibilidad, por el momento— un nuevo orden del mundo.

No se trata, de ninguna manera, de desvirtuar la razón por sí misma, ya que ésta se despliega en un plano en el que si no se erige como instrumento de dominio, constituye una excelente herramienta epistemológica, si bien es la conformación de la analogía —que nunca ha dejado el mundo— la que gracias a su mecanismo de encadenamiento, contraste y apropiación, teje el continuo y hace factible que el mundo —al menos el mundo cultural de símbolos y signos en el que vive el hombre y se mueve— tenga sentido, pese a los procesos de crisis y erosión que experimenta desde la Ilustración el Occidente, pues ha sido en todo caso el mito tan vilipendiado y desacreditado lo que subyacía al suelo en el que la dialéctica creía tener asentadas sus raíces.

⁴²⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 579-580.

⁴²⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 582.

⁴²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, 582.

Para concluir, quiero recuperar un planteamiento que ya Luis Alberto Ayala, en su tesis de maestría *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, menciona; esto es, que no basta preguntarse una sola vez por el origen, ya que en la conformación analógica hay múltiples posibilidades, no una sola respuesta, pues —si bien el mundo inició en un punto determinado— la analogía plantea que pudo haber dado inicio en otro momento, en otro cualquier punto del continuo, toda vez que el origen se está moviendo y recreando siempre desde el presente, desde el ahora, desde la actualización del tiempo en el que todos los tiempos confluyen por obra del mecanismo analógico⁴²⁸. “El mito narra el acontecer del aquí y el ahora desde el recuerdo del inicio. Así lo nuevo siempre es rememorar lo más antiguo. Y lo más antiguo es una imagen, no una verdad”⁴²⁹.

⁴²⁸ Luis Alberto Ayala Blanco, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, 13-14.

⁴²⁹ Luis Alberto Ayala Blanco, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, 18.

Conclusiones

Dos momentos hemos tenido en este trabajo, en primer lugar en los dos primeros capítulos, donde se ha tratado de hacer visible en la obra de Calasso la relación que se establece entre la analogía y todos aquellos ámbitos donde ésta tiene una participación particular, desde el propio mito, el símbolo, la metáfora, pasando por el sacrificio, la posesión, hasta exponer la comprensión y el método con los que el autor italiano desentraña la realidad.

A su vez, hemos hablado de la relación de dicha comprensión con la historia y esbozado un procedimiento de conformación en la obra de Calasso, además de analizar dicho procedimiento en relación con el tiempo y su imbricación con la realidad; factores decisivos en la operación de la analogía. Sin embargo, esa parte no presentó mayores complicaciones aun y cuando los temas tratados no son particularmente fáciles de abordar ni fueron tocados con la claridad que debía precisarse; mas han tratado de ser expuestos como si no existieran mayores complicaciones ni matices, o como si estos a su vez no se vincularan a obstáculos y a otros problemas que los extraen de esta operación “casi perfecta” en el discurso que hemos intentado describir. Nada más lejano que la perfección. La realidad es mucho más ardua y complicada, y en la modernidad la comprensión analógica se encuentra bajo condiciones poco favorables.

Hemos iniciado tratando de responder a la pregunta de si en la obra de Calasso continuaban presentes los planteamientos del romanticismo y si el propio romanticismo había ya terminado, porque nos parecía que de la respuesta a esa pregunta —en línea directa con el concepto de *literatura absoluta*, en la obra del italiano— dependía en buena medida reconocer nuestra propia época y algunos de sus desarrollos inconclusos y enmarañados, aparentemente caóticos, con el fin de ofrecer una interpretación que pudiera echar alguna luz, por pequeña que fuera, al respecto.

No renunciamos a responder esa pregunta, pero en el camino hacia esa explicitación encontramos que la analogía cumplía más funciones de las que en principio teníamos contempladas. Con todo, ello arrojó una comprensión imprevista sobre la obra de Calasso, más relevante a mi entender que el propio concepto de *literatura absoluta* que se había planteado como el punto de partida, puesto que esta noción se asienta en la comprensión analógica que el escritor italiano presenta. Aparte de *sugerirnos* que dicho concepto se aplica de mejor forma a su propia obra que a los autores que caracteriza bajo la noción de *literatura*

absoluta (efectivamente autores que se ocupan sólo de literatura), encontramos el modo en que la comprensión de Calasso vincula los distintos temas que cruzan por sus libros, lo que al comienzo de este proyecto no era algo visible. Esto es importante porque el autor sugiere un método de trabajo que sólo a partir de fragmentos de sus distintas obras es posible reconstruir, y dicho método no es particularmente literario, aun cuando su punto de partida sea la analogía, que se considera una figura del lenguaje poético.

Me parece que la importancia de ese “método” es permitir leer la obra de Calasso de manera distinta, al tiempo que enlaza ámbitos de la misma que al menos para mí aparecían francamente desligados. Pero más relevante: la aplicación de dicho “método” por parte de Calasso en sus libros, nos permite establecer una perspectiva de análisis diversa —o complementaria— a la que se aplica en la comprensión de las ciencias humanas. Tal comprensión parte, como se pensaba al empezar el análisis de la obra de Calasso, del mito, pero plantea posibilidades no sólo en la literatura —y particularmente en la historia—, al tratar sobre la conformación de una memoria artificial.

II

Ahora bien, aunque podríamos haber continuado el desarrollo de otras características relacionadas con la *literatura absoluta*, o bien emprender un análisis exclusivo de obras tales como las que conforman dicho *corpus* —lo que quizá terminaría en un análisis textual y no en un trabajo en el marco de la filosofía de la cultura—, parece suficiente lo hasta aquí expuesto para dar cuenta de algo que hemos mencionado desde el comienzo: la posibilidad de la analogía en la modernidad —que en realidad nunca se fue del todo, mas que ha tenido que compartir el escenario con los mecanismos de la razón—, la cual está dada por la propia preeminencia de la dialéctica y su agresividad, que en una versión extrema ha llegado hasta la situación de la muerte de dios, el final de la historia de la metafísica, la crisis de valores en que el Occidente se halla hoy día y que Nietzsche llama nihilismo, así como la sacralización de falsos ídolos en que actualmente vivimos inmersos. Esta sacralización de falsos ídolos y las diferentes conformaciones metonímicas —desarrolladas a partir de la dialéctica, en el terreno de la razón— han cubierto el panorama de conceptos que ya no operan, fantasmas que siguen aspirando al dominio y que se presentan no sólo como imágenes sino como parodias de verdades, como opiniones.

En ese sentido, habría sido propicio extendernos más respecto a la metonimia en su modalidad más visible: la del intercambio en la teoría del capital de Marx, que Calasso analiza como la forma por antonomasia que ha cobrado en la modernidad la conformación

metonímica, si es que aún es posible hablar de esta época en que vivimos como parte de la modernidad, una vez terminada la historia de la metafísica, puesto que pese a seguir conformados por los mecanismos que la Ilustración puso en marcha y que se hicieron característicos de la modernidad, lo cierto es que hay ya una diferencia evidente.

Si la historia de la metafísica comienza en Sócrates y Platón, y culmina con las críticas de Nietzsche sobre el nihilismo, bien podríamos decir que la apuesta de la *literatura absoluta* entiende que se ha configurado a partir de la Romantik —quizá como una reacción al proyecto desencantador del mundo— pero sabe que sus alcances y responsabilidades van mucho más allá, una vez que no hay un orden suprasensible en torno al cual se jerarquice el orden de las cosas, por lo que se desarrolla ya con la consciencia del naufragio acaecido y mirando a las tradiciones anteriores a la metafísica en Occidente, así como a otras tradiciones paralelas a dicha historia, con lo que se percibe como una potencia que puede ser capaz de ordenar el todo. De ahí el nombre que se ha dado, como absoluta, pero también de cara a una sociedad que continúa sumida en un proceso de nihilismo incompleto, sacralizando ídolos, en tanto que los autores de estas obras parecen ajenos y hasta contrarios a la sociedad que les rodea.

La misma *literatura absoluta* —aunque condicionada por la situación en que ha surgido, eso es innegable— se ha desvinculado de su empleo religioso, moral, ético, social o revolucionario, puesto que al estar en crisis los valores supremos del Occidente las obras parecen atender ya sólo al perfeccionamiento de su forma, a su expresión, a su vivacidad y potencia, tratando de convertirse en conformaciones más amplias cada vez —lo que por supuesto no quiere decir que no exista aun literatura que pugne por el mejoramiento del mundo o que busque alguna funcionalidad social o espiritual, abiertamente, si bien en el proceso en el que actualmente estamos tales planteamientos formarían parte de la propia crisis que tratan de combatir.

Esta literatura —que toma del romanticismo la fragmentación de los géneros y las especies y la convierte en una fortaleza— tiene consciencia de sí y de sus mecanismos, y ha buscado, imbuida de dialéctica y surcada por la sustitución metonímica —bajo la forma de la negación, la ironía, el absurdo y la parodia— tener la mayor fuerza de conformación. Uno de los casos más radicales y que se debe mencionar aun en esta parte del análisis, es Mallarmé, de quien muchas veces se ha dicho que ha tratado de sacralizar la nada y que ha llevado como nadie antes la destrucción de los géneros y del verso en literatura a niveles a que no había sido llevado. Si hemos de conceder a Calasso el beneficio de la duda de que esta literatura se ubica en el intersticio de una nueva época —en que la metafísica ha muerto y para la cual aún

no existe nombre—, podemos ver la tentativa del poeta simbolista francés como al anhelo de una tabula rasa de la propia razón, que prepara el campo a una comprensión del conocimiento y de la vida que no depende del mecanismo racional de conformación; asimismo, será posible ver que la belleza —no la conceptualización de belleza— o que la fuerza —la voluntad de poder a que Nietzsche aludía— son hoy, habiendo naufragado la metafísica, como en el tiempo del mito, los posibles viejos y nuevos valores con que medir aquello que aparece, y la evidencia inmediata de lo que quieren tender. Por eso quizá el italiano señale que la *literatura absoluta* no es metafísica ni mucho menos, pero que opera en un mundo sin orden como una especie de metafísica que jerarquiza con base a la capacidad de conformación propia; de ahí que exprese que las obras literarias participan también del sacrificio, del orden de la analogía unido a la naturaleza, y que operan como rituales que buscan volver a unir lo que está hoy desunido; porque el sacrificio no sólo separa lo que debe separarse, también une aquellas cosas que ya están rotas.

Por ello, en una época que está empezando, luego de que se cierre un capítulo de más de dos milenios, Calasso comprende que los dioses deben regresar y que, de hecho, han regresado; no se tratará ya como en el romanticismo de crear una mitología, porque esa mitología si bien no se ha ido nunca, no puede crearse de la noche a la mañana. En un mundo en el que apenas clarea, dioses y literatura significa que hay imponderables que necesitan ordenarse en un todo —y que se presentarán como se han presentado antes, bajo la modalidad de la analogía— que sólo el dios desconocido, o el dios del advenimiento —Dionisos entre los griegos— pueden cubrir: el dios desconocido y el dios que aún no ha llegado. No el retorno ilusorio al pasado, mucho menos por el mecanismo que ha traído la crisis, si es que esa crisis no es el campo para preparar y destruir las últimas conformaciones fantasmales que quedan, a fin de llevar la situación al límite para que se muestre aquello que habrá de jerarquizar al todo. Sin ser ese dios —pero sí su manto—, la literatura ha sido siempre el depósito de la experiencia donde los símbolos, los mitos y las analogías se alojan para dar cuenta de aquello que aparece, y es a esa capacidad a la que el italiano apunta en su propuesta, en aras de comenzar una búsqueda que no terminará pronto, pues por medio de Calasso se entiende que una cultura requiere de una horizonte de mitos —como cita del filósofo prusiano—, no obstante el dios desconocido debe presentarse el mismo y ser reconocido, pero en una época en que aún reinan los fantasmas, las inversiones de las conformaciones conceptuales y metonímicas, la infidelidad, dice a partir de Hölderlin nuestro autor, en el tercer capítulo de *La literatura y los dioses*, es lo que mostrará al dios que aun no llega.

En la modernidad, por mediación del proyecto ilustrado, es como si una sola relación quisiera erigirse en la totalidad, siendo que la totalidad se va tejiendo por una suma inveterada de relaciones; toda ha caído en parodia y nada parece —hablando en términos metafísicos— tener sustancia en un mundo donde un mecanismo disolvente como la metonimia es lo que prepondera. Es esa la posibilidad y la exigencia de construir ya no en base a la razón, sino con base al otro principio epistemológico que tanto Platón como Aristóteles desestimaron, pero que es irrenunciable, porque como dijo el poeta: si hay exceso de analogía, todo parece que tendrá que ver con todo, y el mundo se paralizará, lo hemos explicado en el último apartado del segundo capítulo. En cambio, si no hay analogía, todo se perderá en la nada; parece que hemos arribado a esa nada, y que se debe apurar para llegar hasta el fondo de ese proceso de crisis. Una vez terminada la metafísica, no vendrá más la utopía, pero se puede pensar la vida humana desde el espacio que la analogía propone, tal como hemos visto que es posible plantear una historia analógica, puesto que su mecanismo de conformación no distaría mucho del de la literatura.

No hay una correspondencia entre la sociedad y sus creaciones, pero el mito siempre ha buscado hacer habitable el mundo, por lo que ya puede verse que la tradición analógica y el sitio que se abre desde su conformación, pueden ser posibilidades para que en un futuro nuevas relaciones y un orden distinto pueda empezar a pensarse.

El regreso a un orden caduco no es posible, pero al voltear al pasado, de los libros del propio Calasso nos damos cuenta que el eje del mundo no desaparece, sino que sólo se transforma y es sustituido por otro. Así por ejemplo, del sacrificio fundacional el mecanismo de la mente en vínculo con la naturaleza pasó a la conformación de la analogía casi intocado, y así el mito vio la luz como la lengua del sacrificio, o que simbolizaba al sacrificio. Más tarde, el mito se sustituyó por el *logos* porque se creyó superado, pero una vez terminada esa historia, resta indagar en las conformaciones y en su movimiento, a ver si se descubre el instante en el que un nuevo orden empieza asomar. Tal parece ser la intención de una literatura que en principio parecería corroída hasta los huesos por el nihilismo, pero que semejara buscar apurar el proceso de su ocaso, para traer a ese dios ignoto.

El sitio desde donde se ha articulado este estudio es también una de las más poderosas causas para pensar en una nueva forma de pensamiento, que sea fecunda y no desestime las creaciones más pequeñas, que tenga en cuenta la tradición pero no busque una verdad absoluta, que una pero pueda separar cuando sea necesario y que, además, no sea una copia, una imitación burlesca, una parodia de análisis y métodos que se aplican a un contexto al que no corresponden, y que sólo tienen verificación en dicho contexto. La historia analógica que

hemos planteado a partir de la *literatura absoluta* y su conformación analógica nos brinda la oportunidad de pensar en un método propio para los estudios latinoamericanos propios, sin tener que acudir a versiones vernáculas de teorías inaplicables a este espacio, como expresábamos. Queda, pues, como asignatura pendiente, además de la obra de Calasso —que hemos tratado de abordar en algunos de sus tópicos más importantes— realizar una interpretación de la cultura mexicana a partir de sus mitos y sus creaciones, de lo que pervive entre nosotros desde la época prehispánica unido analógicamente a lo que los rudimentos de la lengua y la cultura heredadas son capaces de conformar.

Esperamos tener el tiempo y los conocimientos suficientes para llevar a cabo una tarea tan ardua, que al menos para nosotros es un imperativo en una época en que los cimientos de una sociedad como la mexicana parecen estar totalmente despedazados.

Referencias primarias

- Calasso, Roberto. *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Anagrama, 1991.
-----, *La ruina de Kasch*. Barcelona: Anagrama, 2001
-----, *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama, 2002
-----, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México: Sexto Piso, 2004
-----, *Ka*. Barcelona: Anagrama, 2005
-----, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama, 2006.
-----, *Cien cartas a un desconocido* (Barcelona, Anagrama: 2007)
-----, *L'ardore*. Milano: Adelphi Edizioni, 2010.
-----, *La folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Referencias secundarias

- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1962.
- Arriaga Garcés, Omar. *Farabeuf o la reconfiguración del universo*. Tesis de licenciatura, Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.
- Ayala Blanco, Luis Alberto. *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*. Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, 1995.
- Basaure, Mario. “Dialéctica de la Ilustración entre filosofía y literatura. Axel Honneth en entrevista”, *Persona y sociedad*, Vol. XXII, No. 1, Universidad Alberto Hurtado (2008): 67-74. http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/pys/docs/2008/abril/22_1_pp59_74.pdf (consultado el 19 de mayo de 2014).
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna* (edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragó; prólogo de Antonio Pizza; traducción de Alcira Saavedra. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba/CajaMurcia, 1995. <http://es.scribd.com/doc/83694582/Baudelaire-El-Pintor-de-La-Vida-Moderna#scribd> (consultado el 25 de mayo de 2015).
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Benedetto, Renato Di. *Historia de la música, El siglo XIX, Primera parte*. Madrid: Turner Libros/ CONACULTA/ Dirección general de publicaciones, 1999.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (introducción de Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2003.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 2011.
- Bloom, Harold. “La desintegración de la forma”, en *Deconstrucción y crítica*, por Hartman Geoffrey, Paul de Man, Jacques Derrida & J. Hillis Miller. 11-46. México: Siglo XXI Editores, 2003.
- Blumenberg, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Madrid: Pre-textos, 2008.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.
- Campbell, Joseph. *Los mitos en el tiempo*. Barcelona: Emecé, 2002.

- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2003.
- Caro Valverde, María Teresa, *La escritura del otro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Cecchetti, Valentino. *Roberto Calasso*. Firenze: Cadmo, 2006.
- Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <http://www.cnrtl.fr/>
- Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. México: Tusquets, 2010.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- Durant, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2007.
- Dussel, Enrique. “Una nueva edad en la historia de la filosofía: el diálogo mundial entre tradiciones filosóficas”, *Educación superior, Cifras y hechos*, Año 7, núms. 43-44 (Enero-Abril). México: UNAM, 2009.
- Eco, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Altaya, 1999.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Labor, 1992.
-----, *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1996.
- Fenollosa, Ernest & Pound, Ezra. *Los caracteres de la escritura china como medio poético* (introducción y versión de Salvador Elizondo). México: UAM, 1980.
- Fiorani, Lara. *Roberto Calasso – Deconstructing mythology, a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia*. Tesis de doctorado, Londres, University College London, 2009. <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf>
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- Galán, Lola. “En la literatura hay un acto de insubordinación. Entrevista: Roberto Calasso | Una lección de literatura”, *El País* (4 de abril de 2003). t.co/Spq7Kb6lyw (consultado el 11 de enero de 2014).
- García Ponce, Juan. *Apariciones (antología de ensayos)*. México: FCE, 1994.
- Geli, Carle. “En la onda Baudelaire”, *El País* (27 octubre 2011). http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/27/actualidad/1319666411_850215.html (consultado el 19 de diciembre de 2014).
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México: FCE, 2006.
- Guénon, René. *Apreciaciones sobre la iniciación*. Buenos Aires: CS Ediciones, 1993.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque* (traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: Alianza, 1996.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Introducción de Juan José Sánchez). Madrid: Editorial Trotta, 2009.

José, Alan. *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*. México: Ediciones Sin Nombre / CONACULTA, 2004.

Juanes, Jorge. *Hölderlin y la sabiduría poética (la otra modernidad)*. México: Ítaca, 2003.

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (traducción de Cecilia González y Laura Carugatti). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: FCE, 2003.

Maranda, Pierre. "Los mitos: teología física y teórica", en *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, ed. Teun van Dijk, 225-236. Madrid: Visor, 1999.

Müller-Armack, Alfred. *El siglo sin dios*. México: FCE, 1986.

Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza, 1982.

-----, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2010.

-----, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (Madrid, Alianza: 2011)

Ortega Muñoz, Juan Fernando. "Introducción", en *Breve antología*, por María Zambrano. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2004.

Páez Casadiegos, Yidy. "Phýsis, téchnē, epistēmē: una aproximación hermenéutica", *Eidos* No. 20, Universidad del Norte de Colombia (Enero-Junio 2014), 38-52. http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/5906/pdf_106 (consultado el 15 de julio de 2014).

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, 1985.

Platón, *Diálogos*. México: Porrúa, 1996.

Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones oratorias* (traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Librería de la Viudad de Hernando y Cía., 1887. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>

Ramírez Cobián, Mario Teodoro. "Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna", *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, No. 14-15, Año-Vol. 8, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Enero-Diciembre 2007), 168-178. <http://www.redalyc.org/pdf/844/84401514.pdf> (consultado el 15 de febrero de 2015).

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores, 2011.

Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino* (traducción de José Joaquín Blanco), en *La iguana del ojete*. México, 1993, otoño-invierno.

Sánchez, Alberto Ruy. *Cuatro escritores rituales. Rulfo/ Mutis/ Sarduy/ García Ponce*. México: Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2001.

Sánchez, Juan José. “Introducción”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, por Horkheimer, Max & Theodor Adorno. 9-44. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

Segovia, Tomás. “Prólogo”, en *Obra literaria*, por Gérard de Nerval. 7-43. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

Shorrock, Robert. “The Artful Mytographer: Roberto Calasso and «The Marriage of Cadmus and Harmony»”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 11, No. 2 (Fall 2003), 83-99. t.co/3uU5fYY6I2 (consultado el 12 de enero de 2014).

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Turbayne, Colin Murray. *El mito de la metáfora*. México: FCE, 1974.

Vasconcelos, José. *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos* (Estudio preliminar y edición de Christopher Domínguez Michael). México: FCE-SEP, 2010.

Wheelwright, Philip. *Metaphor and Reality*. Bloomington, Indiana: Indiana Press, 1962.

White, Hayden. *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2002.

Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. México: El Colegio Nacional, 1993.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Morelia: Publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939.

-----, *El hombre y lo divino*. México: FCE, 2001.

-----, *Breve antología*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2004.

-----, *El sueño creador*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.

Zanganeh, Lila Azam. “Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217”, *Paris Review*, No. 202 (Fall 2012). t.co/wdvRrEaQaz (consultado el 12 de enero de 2014).