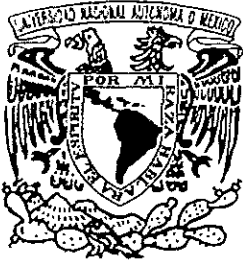


00962
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PODER Y ESTÉTICA: LA POLÍTICA
COMO CREACIÓN ARTÍSTICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN CIENCIA POLÍTICA

PRESENTA:

FERNANDO AYALA BLANCO

ASESOR DE TESIS:

DR. LOURDES QUINTANILLA OBREGÓN

MÉXICO, D. F.

2000

28/05/00



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Marcela

Quisiera agradecer especialmente a Marcela, mi esposa, y a Luis Alberto, mi hermano, ya que *sin su apoyo me hubiera sido imposible concluir este ensayo: sus reflexiones y atinadas críticas arrojaron luz a mis ideas.*

Desde luego agradezco a Lourdes, mi asesora, pero antes que nada mi amiga, pues *sin su valiosa guía no hubiera podido redondear y afinar la presente tesis.*

Finalmente agradezco la filosofía de la vida que me brindó Laura Aroma y que se ve reflejada aquí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. UN ACERCAMIENTO METODOLÓGICO <i>(Hermes: o la hermenéutica filosófica)</i>	8
II. PODER Y ESTÉTICA	21
III. EL PODER DEL SIMULACRO	51
IV. ARTE: LO OCULTO EN EL PODER	73
V. DIGRESIÓN EN TORNO DEL PODER: O LA TAREA DEL POLÍTICO	91
EPÍLOGO	134
BIBLIOGRAFÍA	138

*¿Qué es el conocimiento General? Todo conocimiento es particular.
Generalizar es ser idiota. Particularizar es la única distinción de mérito.
Los Conocimientos Generales son conocimientos que poseen los Idiotas.
William Blake*

*Hay formas de ver que no te dejan ser.
Y hay formas de ser que no te dejan ver.
M.R.C.*

*Pensar es fácil. Actuar es difícil. Actuar siguiendo el pensamiento
propio es lo más difícil del mundo.
Goethe*

INTRODUCCIÓN

El interés de la presente tesis se dirige hacia un análisis de los conceptos de *poder* y *estética* a la luz de la *hermenéutica filosófica*: el objetivo central es demostrar que el poder político es en sí mismo estético. Para tal fin es necesario desarrollar e interpretar el concepto de *poder*, por un lado, y el de *estética*, por otro, y así establecer vasos comunicantes entre ambos conceptos. Con base en esto se podrá sustentar la tesis de que el ejercicio del poder político es un arte.

Es importante aclarar que no es mi intención hacer un trabajo genealógico ni histórico de los conceptos de poder político y de estética, y mucho menos abarcar y confrontar a todos los pensadores que han abordado estos temas. Simplemente deseo establecer la posibilidad de la política como creación artística. Para cumplir con dicho objetivo me apoyé principalmente en la obra de Platón, Aristóteles, Maquiavelo, Hobbes, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Calasso y Colli.

Esta investigación se sustenta en dos métodos de análisis. Uno *hermenéutico*, es decir, de interpretación sobre los textos de los autores utilizados (ver bibliografía), para así abordar los conceptos de *poder* y *estética* que fundamentan los distintos acercamientos sobre el concepto de *la política como creación artística*. Y otro *fenomenológico*, específicamente la reducción *eidética*, donde lo que se busca es ir a la cosa misma. En otras palabras, se realiza una

suspensión de todo lo que no incida directamente en el caso, concentrando la interpretación en los conceptos que se refieran exclusivamente a la hipótesis de *la política como creación artística*. De esta forma se obtiene el resultado deseado: el objetivo de la investigación es elucidar los conceptos de *poder* y de *estética* para interpretarlos como *estética del simulacro* o *el arte de la política* (no se pretende una genealogía de dichos conceptos). Por lo tanto, el método *hermenéutico* se impone como el más adecuado. La reducción *eidética*, por su parte, permite centrar el problema sobre un solo punto, evitando así la dispersión de las posibles interpretaciones. Todo esto apoyado en un aparato crítico que posibilita esclarecer, desde distintas ópticas, las categorías que utilizan los distintos pensadores para el análisis de los conceptos de *poder* y *estética*. Así, los métodos utilizados se complementan para realizar de manera favorable la investigación.

El análisis del contenido del presente ensayo me permitió dividir la tesis en cinco capítulos: I. **Un acercamiento metodológico (*Hermes: o la hermenéutica filosófica*)**, II. **Poder y Estética**, III. **El poder del simulacro**, IV. **Arte: lo oculto en el poder**, y **Digresión en torno del poder: o la tarea del político**.

Es importante señalar que el capítulo primero representa el marco metodológico del trabajo; el capítulo segundo establece las bases estéticas para abordar el concepto del poder a través del arte, sirviendo como introducción de la hipótesis: *la política como creación artística*; el capítulo tercero es un puente entre los conceptos de *poder* y *estética*, permitiendo establecer vasos comunicantes entre ambos conceptos y denotando las posibilidades políticas que guarda el *poder del simulacro*; el capítulo cuarto se refiere a la capacidad artística que subyace en el ejercicio del poder político, pero que se encuentra oculta en tanto que *la política es atravesada por el enigma*; y, por último, el capítulo quinto es una interpretación del poder (a la luz de la filosofía política) que, con base en lo formulado en los capítulos anteriores, sugiere como arribar a la Gran Política. La tarea del

político será entonces encontrar la manera, el camino, el arte para llegar a ella.

Cabe mencionar que el orden de los capítulos no es fortuito, pues el contenido de cada uno de ellos obedece a un ordenamiento metodológico y conceptual muy preciso. El capítulo que antecede le da entrada al siguiente. A continuación presento brevemente dicho contenido:

El primer capítulo sienta las bases metodológicas de la investigación. Partiendo de Heidegger y de la hermenéutica filosófica se establece una filosofía de la comprensión del ser mediante la interpretación del lenguaje. Es decir, se desarrolla una hermenéutica relacional que describe al mundo como una sucesión de simulacros. La figura de Hermes es fundamental pues simboliza el poder de la palabra, de la negociación en todos sus sentidos y del arte de seducir, características inherentes de la política. Por medio de la reflexión hermenéutica es posible comprender la ligazón indisoluble entre la palabra, el poder y la mediación, creando el camino que permite desvelar el ser a través de la interpretación del lenguaje. Esto no sería posible sin una visión estética.

El segundo capítulo sienta las bases estéticas para poder considerar la política como obra de arte. Se sugiere que en la expresión estética el artista es el origen de la obra y la obra es el origen del artista; sin embargo, ni la obra ni el artista serían posible sin la participación de un tercero.. el arte. Cabe destacar que en este ensayo se utiliza el término *estética* como reflexión acerca del arte. Para sustentar mi propuesta estética utilice principalmente la obra de Platón, Aristóteles, Plotino, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Kandinski, Heidegger y Colli. A la luz de la *hermenéutica filosófica* es posible encontrar el sentido estético del poder. Todos nuestros motivos y acciones, todas nuestras creaciones, son fenómenos en los que subyace la lucha por el poder. De tal manera que en las distintas visiones filosóficas revisadas en esta tesis, hallamos un acento artístico en el ejercicio del poder. En la expresión de la fuerza –propia del poder– se

genera, además de la forma y el sentido, el proceso artístico esencial, es decir, la producción de simulacros.

En el tercer capítulo explicó mi propuesta de una *estética del simulacro*. El *simulacro* es la manifestación de la realidad misma, pues ésta encuentra en él su revelación. En tanto *apariencia*, el *simulacro* desarrolla una actividad estética que muestra lo *sublime* de la imagen, de la forma, de la creación, que se percibe por los sentidos y la intuición. Cuando contemplamos lo que acontece en el mundo nos sumergimos en un *simulacro*, el cual es atravesado por el *enigma*. Para sustentar esta idea eche mano de los planteamientos acerca de la *mímesis* y la *poiesis* de Platón, Aristóteles y Plotino; asimismo utilice el planteamiento de Nietzsche sobre la *apariencia*, el de Calasso sobre el *simulacro*, el de Heidegger sobre el juego de la *ocultación y desocultación del ser* y el de Colli sobre la *expresión*. El político-artista es un esteta capaz de convertirse en un interprete del orden suprasensible: mediante su capacidad de *mímesis* y *poiesis* le da forma a la materia de sus creaciones. La aparente contradicción entre lo falso y lo verdadero es un artificio, una convención, que termina sucumbiendo a la *estética del simulacro*. La *voluntad de poder* encuentra su pináculo en ésta última.

El cuarto capítulo versa sobre lo oculto en el poder que es el arte mismo. El poder, al igual que el arte, es enigmático porque obedece al juego de la ocultación y desocultación del ser. Al contemplar un enigma interpretamos. Por ello, la voluntad de poder interpreta y es interpretada. El 'gran político' es un émulo de Hermes, mediador e interprete por excelencia. En este aspecto sustenté mi planteamiento a través de la estética nietzscheana, la cual afirma que en el acto de la creación intervienen dos fuerzas de la naturaleza designadas como lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. Estas tendencias de la naturaleza están presentes en el hombre. Así el *pathos* de lo oculto se abre a la interpretación en tanto expresión enigmática. Esta idea la desarrollé a la luz de los planteamientos de Calasso y de Colli. Ahora bien, aquel que quiera adentrarse en los laberintos del poder político es

necesario que sea un estadista, y un estadista únicamente es aquel que se ha iniciado en *el arte del enigma*.

Finalmente, el quinto capítulo desarrolla una digresión en torno del poder. Si el ejercicio del poder político como 'fin en sí mismo' es un arte, entonces lograr la maestría en su manejo debiese ser la tarea de todo político. Para ello es imprescindible ser consciente del *poder del secreto*, ya que la política como creación artística significa un constante simular para proteger la verdad que oculta; sin embargo, la verdad no es otra cosa que el propio secreto. De ahí que el *secreto* sea la piedra de toque del poder. En este momento realice una interpretación del concepto de poder en el pensamiento de Platón, Aristóteles, Maquiavelo, Hobbes, La Boétie, Nietzsche, Foucault, Canetti, Ciorán, Savater y Trías. El análisis *hermenéutico* del poder me llevó a la conclusión de que una de las tareas del político, hoy en día, conllevaba a que replantee el ejercicio del poder político en la *esfera ética*. De acuerdo con Neumann (discípulo de Jung) señalamos la necesidad de desarrollar una nueva visión ética frente a la ética tradicional. Ahora bien, un político-artista necesariamente tendrá que conocer los mecanismos del poder, deberá tener plena consciencia del *poder del secreto* y del *poder del simulacro*, esto no será posible si no tiene una visión estética de la vida y si no *reflexiona acerca de la ética a la luz de la hermenéutica filosófica*. Es necesario e imprescindible ejercer el poder político con arte, pues de otra manera no será posible arribar a la Gran Política. Este es mi muy particular punto de vista, el cual coronó con un ejemplo: el de Charles-Maurice de Talleyrand (1754-1838), personaje político fundamental en la Francia y en la Europa de su tiempo (le tocó vivir la Revolución Francesa, el Imperio Napoleónico y el arribo al trono de Luis Felipe de Orleans). Talleyrand representa la figura del 'gran político', de un artista de la política, de aquel que da *leves empujones a la rueda de los acontecimientos*.

Concluyo esta tesis con un *epílogo* en el que exhorto a los políticos a cumplir con su tarea: hacer de la política un arte; al igual que Talleyrand en su tiempo, convertirse en 'maestros de ceremonias' del ejercicio del poder político.

*El hombre ha experimentado mucho.
Nombrado a muchos celestes,
desde que somos un diálogo
y podemos oír unos de otros.
Hölderlin*

I. UN ACERCAMIENTO METODOLÓGICO (*Hermes: o la hermenéutica filosófica*)

La hermenéutica contemporánea¹ se establece como una "filosofía de la comprensión del ser a través de la interpretación del lenguaje"², que cumple con la función de *mediación*. Es en este sentido que la hermenéutica sitúa al *lenguaje* como una teoría y práctica *medial* (apertura lingüística), permitiendo el traslado del *logos*³ al *mythos*.⁴ Es decir, la apertura del *lenguaje* que es *relación* (implicación)

¹ En el camino abierto por F.D. Schleiermacher y W. Dilthey se sitúan gran parte de las teorías hermenéuticas elaboradas en el siglo XX, que enfatizan algunos conceptos que hacen referencia al lenguaje, la historicidad, el desvelamiento de sentidos oscuros, etc. La hermenéutica contemporánea parte de M. Heidegger, "al reinterpretar críticamente la metafísica clásica del *ser* como lenguaje del *acontecer*". Más tarde su discípulo H.G. Gadamer "sistematiza la intuición heideggeriana en *Verdad y método*, redefiniendo el ámbito del ser como <lingüicidad> y la tarea de su interpretación como <comprensión> [...] La comprensión del ser como *lingüicidad* se realiza según Gadamer en el diálogo abierto y su mediación infinita, lema poshegeliano recogido fundamentalmente por P. Ricoeur. Por su parte, K.O. Apel y J. Habermas pondrán la comprensión hermenéutica de lo real en el horizonte cuasi trascendental de la intersubjetividad (consensual), mientras que M. Foucault y R. Rorty inmanentizan dicha comprensión al concebirla como recreación o redescipción respectivamente. Finalmente han sido J. Derrida y G. Vattimo los encargados de defundamentar la comprensión hermenéutica hasta su deconstrucción y debilitamiento, con ello se cumple el desmontaje de la metafísica clásica de ser-razón en hermenéutica moderna de ser-lenguaje" (Ortiz-Osés, *Diccionario de Hermenéutica*, dirigido por Ortiz-Osés y Lanceros, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998, p. 711).

² *Ibid* 710.

³ Término que principalmente tiene el sentido de *cálculo* y *discurso* "Como término filosófico, Platón en el *Teeteto* (206d) distingue tres acepciones con referencia a la definición del saber como <creencia verdadera asociada a un logos> logos es la manifestación del pensamiento a través de los sonidos articulados de una lengua; es el dar razón de una cosa enumerando sus elementos, y es la enunciación de la <diferencia> o signo distintivo que determina algo (por lo que comprender su logos significa comprender su <diferencia> o <definición real> El campo del logos filosófico, así delimitado, es el campo del discurso [...] En cambio, interpretes antiguos y recientes atribuyen a Heráclito una doctrina del logos como <ley universal> (juntos *razón* y *necesidad*) [...] Heráclito habla de un logos según el cual todas las cosas acaecen y del que los hombres se quedan sin comprender qué es" (Vattimo, Gianni (coord), *Enciclopedia de la filosofía Garzanti*, Ediciones B grupo Z Barcelona, 1992, p. 595)

⁴ En Homero este término significa <palabra, discurso>, pero también <proyecto, maquinación>. Platón precisó el significado del término y "lo definió como <narración sobre dioses, seres divinos, héroes y descendos al más allá> (*República*, 392^a): por otra parte, el pensamiento mitológico, en cuanto discurso que no requiere demostración, se contrapuso a logos en el sentido de argumentación racional [...] En el replanteamiento general de los problemas de lo sagrado, tanto en el ámbito de la historia de las religiones como en el antropológico, el mito se considera narración o estructura religiosa fundamental, o modalidad de fundación de las instituciones culturales, así como <forma de pensamiento>, creación ideal, distinta del pensamiento lógico o científico" (*Ibid* p. 664)

logra que la propia relación se accidente “como un *logos* de su *mythos*”.⁵ Se establece así una *hermenéutica relacional* que describe al mundo como *representación* (o apariencia o simulacro) “a modo de límite trágico”.⁶ La relación es una coimplicación de los elementos constitutivos del encadenamiento de simulacros, que consigue la transferencia del ser-lenguaje al ser-relación. Como atinadamente escribió Marco Aurelio: “Todo está entrelazado entre sí y la ligazón es sagrada”.⁷

Heidegger nos dice que el ser del hombre se funda en el habla, el cual acontece primero en el *diálogo*. Por tanto, los seres humanos somos un diálogo, es decir, podemos comunicarnos, expresarnos, interpretarnos mutuamente. Somos un diálogo en el instante en que el tiempo se desgarró en pasado, presente y futuro. Con el surgimiento del tiempo el hombre se hizo histórico.⁸

Desde que el diálogo y su unidad son portadores de nuestra existencia, el hombre ha experimentado grandes cosas y nombrado muchos dioses. Cuando el habla aconteció como diálogo se presentaron los dioses en la palabra y surgió un mundo. El diálogo, que somos nosotros mismos, se refiere al pronunciamiento del nombre de los dioses y, gracias a esto, logramos constituir el mundo en la palabra. Desde el momento en que los dioses nos transmitieron el diálogo, desde que el tiempo es tiempo, la base de nuestra existencia es un diálogo.⁹

De ahí, pues, que Heidegger afirme que “los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación. Esta responsabilidad brota, cada vez, de la responsabilidad de un destino. Cuando los

⁵ Ortiz-Osés Op cit . *Diccionario de...*, p 712

⁶ Idem

⁷ Marco Aurelio, *Meditaciones*. México, UNAM. 1996, VII, 9.

⁸ Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*. “Hölderlin y la esencia de la poesía”, México. FCE, 1997, p.p 133-135

⁹ Ibid p.p 135-136.

dioses traen al habla nuestra existencia, entramos al dominio donde se decide si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos".¹⁰

En este punto de nuestra disertación surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo se inicia este diálogo del cual somos parte? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién percibe el discurrir del tiempo que desgarrar algo permanente y lo detiene en una palabra, en un símbolo? Para dar respuesta a estas interrogantes es necesario valernos de una *hermenéutica filosófica*.

Pero ¿qué es la hermenéutica? El origen y el significado simbólico de esta palabra lo encontramos en el dios alado Hermes, mediador entre la divinidad y la humanidad. Es el dios de la palabra y la interpretación. La palabra griega *hermeneia* que significa <interpretación> o <expresión>, insufla sentido a la actividad mediadora de Hermes que traduce, traslada, transcribe la voluntad divina a un lenguaje accesible a los hombres. Asimismo, Hermes se vincula con la palabra *hermeneuein* que se refiere al arte o técnica del *hermeneutés* o intérprete que traduce a un lenguaje comprensible lo dicho o referido de un modo incomprensible, ininteligible: el *hermenutés* realiza la acción de explicar o de <significar algo hablando> (Aristóteles).¹¹

La versatilidad, complejidad y universalidad de la figura de Hermes olímpico se debe a los vasos comunicantes que se tejieron con figuras de otras mitologías como, por ejemplo, la romana (mercurio), la celta (Lug) y la egipcia (Toth). En el arte paleocristiano se le relaciona con el Buen Pastor o Hermes *psicopompo* (<acompañante de almas>). El nombre de Hermes también se relaciona con los montones de piedras utilizados como mojones o señales a lo largo de los caminos, indicando puntos sagrados o lugares de culto por ser espacios de poder que simbolizan la perenne unión de los contrarios, del cielo y de la tierra. De aquí se

¹⁰ *Idem*

¹¹ L. Garagalaza. op cit. *Diccionario de H...* p 252. Para profundizar en la figura de Hermes y su relación con la hermenéutica véase A. Verjat (ed.), *El retorno de Hermes: Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos, 1989.

desprende que Hermes sea el dios de los linderos y las encrucijadas, de las puertas y las fronteras. Por su misma naturaleza Hermes es un dios mediador, una figura arquetípica que se encuentra entre dos partes, estableciendo la comunicación entre ellas.

El origen etimológico de Hermes lo hallamos en el contenido de la palabra *herma-hermax*, que se refiere a la señalización de un lugar intermedio o intermediario; y en la palabra *hermeneía-hermeneús*, que muestra a Hermes como transmisor, ángel y revelador de un mensaje, es decir, como mediador entre quien pronuncia el discurso y quien lo recibe. Como podemos ver la función de mediación que cumple Hermes lo hace idóneo para asociarlo a la noción de hermenéutica.¹²

Es conveniente para el presente ensayo acudir a las fuentes mitológicas que narran y describen la naturaleza y los hechos de Hermes.¹³ De esta forma podremos aplicar un análisis hermenéutico que permita desvelar el *sentido* del lenguaje, que es al mismo tiempo descubrimiento y encubrimiento, desocultación y ocultación. De aquí, pues, que sea necesario apoyarnos en la técnica o arte de la interpretación.¹⁴ El lenguaje tiene un sentido que va más allá de lo propiamente dicho, un sentido oculto a la visión directa o aparente y a la que se accede mediante una visión transversal, en la que interviene la mediación de la imagen, del símbolo, del arquetipo.

Así pues, dice el *Himno homérico a Hermes* que este dios nació en el monte Cilene, como consecuencia de los amoríos entre Zeus y la ninfa Maya.

¹²Ibid., A. Verjat, *Diccionario de...*, p. p 294-296.

¹³ Véase *Himno homérico a Hermes*, Madrid, Gredos, 1988, Hesíodo, *Teogonía*, México, UNAM, 1986; R. Graves, *Los mitos griegos*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1985

¹⁴ Heidegger plantea que “los existencialistas fundamentales que constituyen el ser del ‘ahí’, el ‘estado de abierto’ del ‘ser en el mundo’, son el ‘encontrarse’ y el ‘comprender’ El comprender alberga en su seno la posibilidad de la *interpretación*, esto es, de la apropiación de lo comprendido. Dado que el encontrarse y el comprender son igualmente originales, el encontrarse se mantiene dentro de una cierta comprensión. Le corresponde asimismo una cierta susceptibilidad de interpretación [] La comunicación (manifestación), condujo al concepto de la palabra y del lenguaje” (M Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1999, S 34. p 179)

Desarrollándose con rapidez asombrosa se transformó en un muchacho y, tan pronto como pudo, partió en busca de aventuras. En Pieria, Hermes decidió robarle a Apolo su ganado de vacas. Pero temiendo que lo descubrieran por el rastro de las huellas, confeccionó herraduras con la corteza de un árbol y las amarró con hierbas trenzadas a las pezuñas de las vacas. Con esta estratagema Apolo fue engañado por su hermano. Intentó encontrar sus vacas, pero los esfuerzos fueron en vano y se vio obligado a ofrecer una recompensa por la captura del ladrón. Sileno y sus sátiros, obsesionados por la recompensa, emprendieron la búsqueda durante largo tiempo, sin conseguirlo. Sin embargo, algunos de ellos en su paso por Arcadia escucharon una música muy bella y cautivadora. La ninfa Cilene les dijo que un niño de gran talento había nacido recientemente en la cueva de ese monte y que ella era su niñera. Hermes había elaborado ingeniosamente con la concha de una tortuga y algunas tripas de vaca un instrumento musical, la lira, para arrullar a su madre Maya.

Este episodio hace patente el ingenio de Hermes, que insufla de genio al mundo, a las cosas, a las ideas. Su música maravillosa e improvisada descubre al dios como artista (al igual que Orfeo y Apolo) y creador (al igual que su padre Zeus). Hermes transgrede al orden divino robando las vacas de Apolo, pero también obedece al orden divino pues las sacrificará a los dioses. Así, para poner en movimiento el proceso creativo Hermes une y transmite; para ejercer la acción transgrede y obedece.

Mediador por antonomasia Hermes crea el medio. Conduce las vacas apolíneas abriendo nuevos caminos: el campo agreste se civiliza cuando es surcado por caminos abiertos. Asimismo señala las encrucijadas y las direcciones; establece los límites y los linderos. Hermes ilumina la oscuridad del mundo con el (*in*)genio creador y la astucia del hábil transgresor. En tanto dios de los desplazamientos y del movimiento, representa la circulación de los bienes, las palabras, las funciones, las ideas. Apolo intercambió su ganado por la lira de concha de tortuga recién inventada por Hermes: realizaron un trueque y el trueque

es intercambio, cambio de propietario, de cosas, de atributos y, por tanto, intercambio de ideas. Hermes es *necesidad* y *azar*: necesidad de movimiento en la unión de principios antagónicos, y azar en lo imprevisible de sus empresas que reflejan la incertidumbre que heredaron los hombres de los dioses. Por esto, Verjat afirma que "Hermes es una tirada de dados: se gana y a veces se pierde [...] Hermes equilibrador, ley universal que trasciende las leyes humanas".¹⁵

Ahora bien, si consideramos el lenguaje como *mensaje* para el hombre, es decir, como *hermeneia* en el doble sentido de recibir un mensaje e interpretarlo y comprenderlo (Hermes como mediador entre lo divino y lo humano), como el diálogo desarrollado históricamente entre los hombres, con su mundo y con el orden divino, entonces el lenguaje no actúa únicamente como mecanismo de conocimiento racional y dominio del mundo. El diálogo nos permite adentrarnos en la comprensión del ser mediante la interpretación del lenguaje. Como afirma Heidegger: <la base de nuestra existencia es un diálogo>.

En este sentido la noción socrático-platónica de *diálogo* con la relevancia que se imprime a la pregunta surgida de la aporía, da sustento y forma a la hermenéutica filosófica. Debido a la relevancia que se imprime a la pregunta, podemos afirmar que en la base de todo pensar hay (veladamente) una dialéctica de pregunta y respuesta que trasciende lo propiamente dicho, lo aparente. De modo que comprender lo que alguien dice o plantea no significará, entonces, asimilar (abstractamente) su opinión personal y privada, sino interpretar y reinterpretar la pregunta (reconstruyéndola). Así una pregunta ya no es simplemente 'privada' puesto que en ella está implicado también el intérprete. Por tanto, el saber y el pensamiento están estrechamente relacionados con la

¹⁵ A Verjat, op. cit., *Diccionario de H...*, p. 289 "Hermes mediador está en medio de cuanto acontece: entre el hombre y la mujer, entre los hombres y los dioses, entre la salida y la llegada, entre lo que se dice y lo que se hace, entre la palabra del poder (Zeus) y el poder de la palabra; es otra imagen del fulgor que modela el mundo Entre la vida y la muerte, también: será Hermes guía de las almas, psicopompo Leyes, fronteras, normas las traspasa. Y así pone otras [...] Bisagra entre lo que se ve y lo que permanece oculto, entre lo unívoco y lo equívoco, es aliado de los secretos, las maquinaciones, toda la tramoya universal de la que los humanos no tienen ni idea: es el secreto último de todas las cosas Y sólo proclama toda la verdad para mentir mejor En su mano, todo es nada y a la inversa; la guerra cede ante la paz, la paz falaz es guerra velada" Idem

problemática ética, que puede engarzarse como continuación de la noción de diálogo de la filosofía clásica a través de la concepción aristotélica del saber ético (político). Para comprender estas ligas entre saber, ética y política es necesario abrirnos al sentido estético de la existencia, bajo la luz de la *hermenéutica filosófica*

H G. Gadamer ha revalorizado la hermenéutica a través de la concepción del ser como lenguaje, y de la razón hermenéutica como interpretación (comprensión) de dicho lenguaje. De ahí, pues, que sea considerado el fundador de la neo-hermenéutica o hermenéutica filosófica, tomando como punto de partida la reflexión sobre el polémico tema de la interpretación. La problemática filosófica de la interpretación es un tema clásico de la hermenéutica, pero en este momento se presenta como un problema filosófico y ontológico que atañe a toda relación entre el hombre y su mundo.

En su libro *Verdad y método*, Gadamer esgrime una crítica a la postura positivista. Esta crítica se fundamenta en la importancia que guarda la *experiencia*, vinculada al conocimiento estético y al saber ético, que acontecen en la vida del hombre inmerso en el mundo: la experiencia vivencial se desarrolla al margen de la experiencia metódica. Correlativamente esgrime el planteamiento de la importancia de la *relación*, entendida como la unidad previa de la oposición sujeto y objeto. La piedra de toque en la correlación sujeto y objeto la encontramos en la relación *medial* de la interpretación y, desde luego, en el lenguaje que a ambos desborda.¹⁶ De tal suerte que "observador y observado pertenecen a un tercer horizonte que los engloba y la interpretación se ofrece como una <fusión de horizontes> que acontece en el seno del lenguaje".¹⁷

El lenguaje no es la simple representación, copia o reflejo de una realidad independiente de él, sino que es la exposición (expresión) originaria en la que lo real sé desoculta ocultándose. Esta exposición es comprendida como realización

¹⁶ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

de lo real. Para ejemplificar este punto podemos tomar como modelo la escenificación teatral, las artes plásticas, pero sobre todo, el ejercicio del poder, caracterizados todos ellos como sucesos en los que se realiza y se manifiesta un suceder originario dominado por el *mythos*. Siguiendo el sentido que propone la hermenéutica filosófica, podríamos decir que si el pensamiento y conocimiento humano se forman gracias al lenguaje y a la interpretación es porque el propio ser es finalmente *lenguaje*.

En este sentido afirmaríamos que al encontramos en <estado de yecto> o arrojados como <ser en el mundo>, simulamos (para hacer más tolerable la existencia) la imposibilidad de unión y comunicación de los opuestos. Parafraseando a Heidegger diremos que nos encontramos inmersos en el mundo de la *impropiedad* o del *Uno*. No obstante para hacer de nuestra existencia un diálogo, de la política un arte dialógico, es necesario transmutar la *impropiedad* en la *propiedad*, a través de la mediación (interpretación) de Hermes. Es decir, el <ser ahí> (*Dasein*) en <estado de yecto> pero siendo dueño de si mismo o, en otras palabras, asumiendo la unidad de los contrarios que acontece en el lenguaje.

La verdad de la comprensión del ser a través de la interpretación del lenguaje, presente en el *tiempo*, coincide con la existencia del hombre en tanto portador de un mensaje que ya ha sido pronunciado en el diálogo histórico de los poetas, de los pensadores, de los artistas, de los actores del poder que ven el mundo con una mirada estética. Sin embargo, el mensaje se interpreta infinitamente de forma nueva y diferente: "Por doquier está en *juego* la relación oculta de mensaje y mensajero".¹⁸

Únicamente hay ser cuando hay *lenguaje*. De igual forma sólo hay lenguaje en tanto hay *existencia*. La existencia es siempre algo inacabado, porque se es relativamente a la muerte y la terminación de la existencia supone a la vez dejar de ser. Como señaló Heidegger, es posible, hasta cierto punto, tener una

¹⁸ L. Garagalaza, op cit, *Diccionario de H...*, p 255

experiencia de la muerte a través del *otro*. En este caso, la totalidad que el *otro* alcanza en la muerte es un <ya no existir>, en el sentido de <ya no estar en el mundo>. De modo que la muerte es algo propio de cada quien: <nadie puede quitar su morir a otro>. La muerte para el <ser ahí> (*Dasein*) es siempre un <todavía no>, un <llegar a su fin>, y esta situación es lo que en la noción heideggeriana se considera <ser relativamente a la muerte>: la posibilidad más auténtica de la existencia. Sin embargo, el *uno*, inmerso en el mundo de la impropiedad, trata de escamotear esta actitud *propia*: la muerte llega, evidentemente, pero, por lo pronto, aún no es tiempo. El *uno* niega la certeza de la muerte, la cual es posible en cualquier instante. Desde el momento en que un hombre nace, es bastante viejo y puede morir; por el contrario, nadie es bastante viejo para no tener aún el porvenir abierto. Como opina Calasso, evocar la imagen total del propio destino es evocar la muerte.¹⁹

La muerte es la posibilidad más propia del existir. Aquella que permite sustraerse del mundo de la impropiedad y sumergirse en el de la propiedad. La condición que permite esa aceptación como la más propia posibilidad humana es la *angustia*. No se trata únicamente de <estar a la muerte>, sino también de una <libertad para la muerte>. De modo que si el ser del *Dasein* (<ser ahí>) es la *cura* (*Sorge*), el sentido de la cura es la *temporalidad*. Así, la angustia ante la muerte es en todo momento un <todavía no>, significa un *aguardar*; se trata, pues, de <ser relativamente a la muerte>: somos *advenideros*. El <estado de resuelto> presupone el *sido*, pero como *siendo sido* y no solamente como *habiendo sido*: el <ser relativamente a la muerte> presupone el *advenir*. La *temporalidad* aparece como la auténtica *cura* a través del *lenguaje*.

El lenguaje no es el vehículo con el cual podemos hacer lo que *uno* quiere (impropiedad) El lenguaje es la *naturaleza* (*physis*) misma del hombre, que encuentra sus raíces en la estructura *existencial* del <estado de abierto> del <ser ahí>. Ciertamente el fundamento ontológico-existencial del lenguaje es el

¹⁸ Heidegger, Martin. *De camino al habla*, Barcelona, 1987; citado en *Diccionario de Hermenéutica*, p. 444

habla: "Hablar es articular 'significativamente' la comprensibilidad del 'ser en el mundo', al que es inherente el 'ser con' y que se mantiene en cada caso en un modo determinado del 'ser uno con otro' 'curándose de'. Éste, el 'ser uno con otro', es 'hablante': da su palabra y retira la palabra dada, requiere, amonesta, sostiene una conversación, se pone al habla, habla a favor, hace declaraciones, habla en público [...] El habla ... contribuye a constituir el 'estado de abierto' del 'ser en el mundo'; su estructura peculiar está predeterminada por esta estructura fundamental del 'ser ahí'. Lo hablado 'en' el habla es siempre hablado 'a...' en determinado respecto y dentro de ciertos límites. En toda habla hay algo hablado 'por' ella: lo dicho en el respectivo desear, preguntar, pronunciarse sobre..., en cuanto dicho. Mediante esto se comunica el habla".²⁰

Siguiendo el camino hollado por su maestro, Gadamer propone comprender el lenguaje desde la <lógica de la pregunta y respuesta>, es decir, desde el diálogo como base que se oculta en la enunciación y del que se manifiesta, desocultándose, toda expresión conceptual y toda proposición o enunciado. Esta lógica de pregunta y respuesta, contenida en el diálogo que es lenguaje, dispara la creatividad como potencia mito-poética de la palabra.

De este modo el lenguaje permite que exista el mundo y se manifieste a los humanos como mundo, esto es, "como una totalidad ordenada no ya de meras cosas sino de significaciones".²¹ Esta concepción de *mundo* se refiere a una realidad que no es estrictamente objetiva, separada del sujeto, sino por el contrario, la considera en sentido de referencia al hombre y su lenguaje. En otras palabras una realidad humanamente medida y configurada, estableciendo el mundo del lenguaje como una realidad intermedia (<mundo intermedio>). De esta realidad se desprende que el mundo del lenguaje porte un carácter correlativo objetivo-subjetivo. no hay entrada al *mundo* sin mediación del lenguaje y, a la inversa, todo lenguaje requiere una interpretación del mundo.

¹⁹ Calasso, Roberto. *Los cuarenta y nueve escalones, "Monólogo fatal"*, Barcelona, Anagrama, 1994

²⁰ Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México. FCE, 1999, S 34, p. 180.

²¹ L. Garagalaza. op cit.. *Diccionario de H...*, p 260

Así pues, el ser acontece en el lenguaje, adquiriendo un carácter ontológico. A este respecto Gadamer asegura que "lo que accede al lenguaje recibe en la palabra su propia determinación [...] Representarse y ser *comprendido* son cosas que no sólo van juntas en el sentido que la una pase a la otra. La obra de arte es una con la historia de sus efectos, igual que lo transmitido históricamente es uno con el presente de su ser comprendido: ser especulativo, distinguirse de sí mismo, representarse, ser lenguaje que enuncia un sentido, todo esto no lo es sólo el arte y la historia, sino todo ente en cuanto puede ser comprendido".²²

La vieja concepción de la realidad última, estática, racional-inteligible, es desbordada hoy en día por una interpretación dinámica de la existencia como lenguaje. Esta nueva concepción de la realidad que pone el acento en el lenguaje (diálogo), logra acontecer en el ser gracias a la palabra que es portadora de un *sentido*. Dicho sentido se manifiesta en la multiplicidad de sus interpretaciones y *simulacros*.

Ahora bien, el lenguaje, espacio en el que se realiza la <fusión de horizontes>, se encuentra vinculado con los arquetipos, tiende puentes con éstos y, por lo mismo, debe ser reinterpretado como un simbolismo. En este sentido la hermenéutica filosófica se abre hacia una hermenéutica simbólica.

El símbolo (*symbolon*) funge como mensajero (Hermes) de un sentido al que alude o remite, por tanto, su función es la de conseguir una conjunción de los contrarios. Esa constitución antinómica lo sitúa en el límite entre lo concreto y lo difuso, lo consciente y lo inconsciente. Jung le confirió "el poder de insuflar sentido consciente a lo inconsciente y, al mismo tiempo, de enriquecer a la conciencia con la energía psíquica que brota del hontanar profundo del inconsciente arquetípico; precisamente esta naturaleza mediadora y equilibrante le permitió definirlo como el

²² H G Gadamer, op cit , p.p 568-570

tercio que excluye la lógica. Y es que la naturaleza lógica del símbolo reviste un carácter peculiar que lo aleja de la lógica dualista tradicional propia del signo hasta el límite de socavar no sólo ya el aludido principio del *tercio excluso*, sino también los de *identidad* y *no-contradicción*".²³

De modo que tanto su significante como su significado se encuentran infinitamente abiertos, esto es, sin predeterminaciones fijas de significación.²⁴ Así, significante y significado, en el símbolo, denotan ese carácter de conjunción de opuestos o unión de contrarios que se le atribuye y que tan claramente expresa la etimología del término griego *symbolon*. <acuerdo> o <contrato> entre dos partes.²⁵ Originariamente, un símbolo o *symbolon* era, en palabras de Azara, "un signo de reconocimiento, un objeto dividido y distribuido entre dos huéspedes que lo guardaban y lo trasmitían a sus hijos. Los fragmentos de nuevo reunidos servían para que los dueños reconocieran y probaran las relaciones de hospitalidad anteriormente contraídas. El término <símbolo> procede del verbo *symbállo* que se traduce por <reunir> o <juntar>".²⁶

Esta estructura simbólica de oposición y complementariedad, queda plasmada en la figura de Hermes y su *caduceo* (emblemático clásico del hermetismo). Alrededor de una vara, bastón o columna se enroscan dos serpientes en sentido inverso, una que representa el bien otra el mal, una benéfica la otra maléfica; este equilibrio entre las dos polaridades manifiesta la esencia de la heurística hermética: no se puede favorecer una polaridad con respecto a la otra porque corresponden a corrientes cósmicas, figuradas por la doble espiral. Del caos primigenio en el que combaten dos serpientes antagónicas, se instaura un orden que la vara de Hermes impone, mediando y equilibrando las tendencias contrarias,

²³ J.M.G. Estoquera. op. cit., *Diccionario de...*, p 758. Véase también C.G. Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982.

²⁴ En la concepción de signo lingüístico (entidad constituida por un significante y un significado) propuesta por F. Saussure en su libro *Curso de lingüística general*, el significante es la imagen acústica asociada (en el cerebro del hablante) al concepto o significado, por el contrario, el significado es el concepto asociado (en el cerebro del hablante) a la imagen acústica o significante.

²⁵ Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, B.B.A.A., Amorrortu, 1971.

por ejemplo entre la razón y la irracionalidad, la verdad y la mentira, la vida y la muerte, lo sublime y lo grotesco. A través del caduceo se establece el vínculo y la comunicación entre la inmovilidad de la vara central con el movimiento vibratorio de las dos espirales. La relación entre el eje del mundo y el acontecer de sus elementos (infinitamente mudable) reviste múltiples interpretaciones.²⁷

Hermes ejerce el poder de la palabra, es artista en ligazones, y domina el arte de seducir. Verdad y mentira son las dos partes del *symbolon* hermético que se descifran, cifrándose en él. Un enigma se responde con otro enigma. Por eso para Hermes jurar en falso, que no sabe mentir, es igual que afirmar que se es mentiroso. Y si Zeus accede a permitirle la entrada al Olimpo es porque la mentira y las apariencias forman parte también del universo: verdad y mentira son caras de la misma moneda.

A través del análisis y la reflexión hermenéutica podríamos desvelar la ligazón indisoluble que existe entre la palabra revelada, la interpretación y la mediación: atributos indispensables para todo gran político, el cual, mediante una visión estética, podría transformarse en un creador y, por tanto, en un artista. Hermes es el *logos*, aquel dios que instaura el sentido del *mythos* en el mundo; creador del camino y la mediación por las que podríamos acceder al ámbito de la hermenéutica filosófica, misma que se dirige a la comprensión del ser a través de la interpretación del lenguaje.

²⁶ Azara, Pedro. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995, p. 40

²⁷ Para profundizar sobre la simbología de Hermes y sus atributos véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993; J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, España, Siruela, 1997; F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, España, Cátedra, 1995.

*El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad,
que no solamente percibe el carácter terrible
y enigmático de la existencia, sino
que lo vive y lo desea vivir;
del hombre trágico y guerrero,
del héroe.*
Nietzsche

II. PODER Y ESTÉTICA

La esfera de la estética considera como algo necesario el convencionalismo; por ejemplo, el del lenguaje o el del estilo. Nietzsche afirma que “el convencionalismo, en definitiva, es una condición del arte grande, no su obstáculo”.²⁸ Los convencionalismos portan una fuerza expresiva. En ese sentido el arte desvela el mundo como expresión, “porque el arte mismo es una expresión que se sitúa junto a la (expresión) natural”.²⁹ El artista produce objetos; crea pinturas, esculturas y edificios; teje palabras en la poesía; representa pasiones en el teatro; evoca planos superiores en la música: el quehacer artístico es una expresión, “pero en el contexto de la vida son ocasiones de representaciones, de revocaciones por parte de los espectadores y consumidores. Las expresiones naturales van sin embargo a expresarse ulteriormente en una cadena que sigue la dirección de lo concreto, mientras que las expresiones artísticas son elementos finales; éstas tienen sólo una continuación ficticia en la esfera representativa, transfiriéndose a los consumidores en virtud de la citada representabilidad, en un camino que no escapa a la abstracción”.³⁰

Se sugiere que en la expresión estética el artista es el origen de la obra y la obra es el origen del artista. No obstante, “ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero... el arte”.³¹ Para comprender la esencia del arte —dice Heidegger—debemos preguntarnos por su origen, y el origen del arte está en la obra de arte. Es decir, para encontrar la esencia del arte es necesario buscar

²⁸ F. Nietzsche, *La voluntad de poderío*, España, EDAF, 1996, p. 438

²⁹ G. Colli, *Filosofía de la expresión*, España, Siruela, 1996, p. 89

³⁰ Idem

directamente en la obra real; enfrentarse a ella. "Las obras son tan naturalmente existentes como las cosas";³² tienen el carácter de cosa. Lo *cósmico* sirve de base para constituir lo artístico: la obra de arte revela lo *otro* y, por tanto, es alegoría; asimismo, con la obra confeccionada se junta algo distinto y, por tanto, es símbolo. Heidegger asegura que "alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero este único en la obra que descubre lo otro, este uno que se junta a lo otro, es lo cósmico en la obra de arte".³³

En este punto es importante señalar que los derroteros que ha seguido la historia de la estética, muestran todos los intentos que ha realizado el hombre por establecer un concepto unificador de la actividad artística. De acuerdo a la época y al estilo, al filósofo o al pensador, la esencia del arte se puede definir como *téchne*, *mímesis*, *poiesis*, intuición, expresión, representación, simulacro, diálogo, simbolización, juicio de gusto, espíritu, mito, etc.³⁴ A lo largo de estas líneas

³¹ M Heidegger, *Arte y poesía, "El origen de la obra de arte"*, México, FCE, 1997, p. 37.

³² *Ibid* p 39

³³ *Ibid.* p 41.

³⁴ Platón y Aristóteles fueron los primeros "en definir el arte como <imitación> (*mímesis*) de los caracteres generales o típicos de la realidad. En la época moderna, Bergson o Proust retomaron su teoría para invertirla. arte es *mímesis* de lo particular, de lo atípico, de aquello que siempre se nos escapa porque no es habitual ni clasificable según esquemas generales, y que es precisamente lo que el artista capta y enseña. Kant invierte una vez más la perspectiva al definir el arte como aquel objeto que produce una <satisfacción desinteresada> producto de un especial <equilibrio entre las facultades>, entre sensualidad e intelecto, entre deseo y conocimiento. Con el Idealismo romántico, sin embargo, se vuelve a insistir en el carácter objetivo del arte. Obra de arte ya no será, como para Kant, <lo que complace> o <el objeto de un juicio de gusto>, sino <manifestación sensible> de algo que trasciende la apariencia: de la Naturaleza, de la Divinidad, de la Idea. La difícil tarea del arte es entonces, con palabras de Schiller, <elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible>. Pero el Romanticismo supone también una nueva conciencia de la dimensión social e histórica del arte. A partir de la idea kantiana del <equilibrio de las facultades>, la tarea del arte aparece ahora como la superación y liberación, mediante la <educación estética del hombre> [..] Y es desde esta misma perspectiva que Hegel plantea la relatividad histórica del concepto y de la función del arte dividiendo su historia en tres grandes periodos: el *arte simbólico* (el arte egipcio y, en general, la arquitectura, que traduce, hierática e impersonalmente, la Idea), el *arte clásico* (el arte griego y, en general, la escultura, que lleva a cabo su traducción figurativa, armónica y <política>), el *arte romántico* (el arte moderno y, en general, la pintura o la música, que traducen las dimensiones expresivas, íntimas o subjetivas de la Idea) [..] La estética moderna trató de definir el arte insistiendo en uno u otro de estos aspectos o <estadios>. De ahí el *vitalismo* (Schopenhauer, Nietzsche: <lo apolíneo y lo dionisiaco>), el *psicologismo* (Freud, Groos, Volkelt, Lipps: la <proyección afectiva>) y el *formalismo* (Herbart, Zimmerman, Riegl, Wolfllin: la <historia del arte sin nombres>). Desde la *fenomenología*, sin embargo, no parece ya lícito el quedarse en la afirmación de que la obra de arte nace de una obsesión, que es una proyección o que responde a unas leyes estructurales. La fenomenología advirtió que es preciso no confundir la *génesis* del arte —que es lo que estas teorías, mejor o peor, explican— con su *esencia*. El *marxismo* abrió una nueva perspectiva sociológica al explicar los

presentaré algunos de los planteamientos estéticos, que, a mi juicio, son de los más representativos e importantes en la historia de la estética filosófica. Incluso me atrevería a decir que son imprescindibles para comprender la actividad artística hoy en día. Así, pues, con la inspiración de estos planteamientos iré desarrollando mi propuesta estética, a la luz de la hermenéutica filosófica.

En este ensayo se utiliza el término *estética*³⁵ como reflexión acerca del *arte*. Cabe destacar que éste término se refiere a "la ciencia (filosófica) del arte y de lo bello".³⁶ La palabra *estética* comenzó a emplearse con esta acepción a partir del siglo XVIII, gracias a las investigaciones de Baumgarten (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, 1735).³⁷ La vinculación de la *estética* con el significado etimológico de la palabra (*aisthánomai*, percibo con los sentidos; y *áisthesis*, sensación)³⁸ ha estado presente en la historia de la *estética*, sirviendo de base para la construcción de las teorías de lo bello y del arte.

Si bien es cierto que la *estética* como disciplina filosófica es un hecho moderno, los elementos que sirven de base para su construcción los podemos encontrar en los inicios de la filosofía griega. Los pensadores griegos desarrollaron en primera instancia una doctrina de la belleza y asimismo plantearon un cúmulo de reflexiones sobre las artes. Es pertinente señalar que en el pensamiento

diferentes papeles o funciones que puede cumplir el arte en el contexto de la tensión entre fuerzas productivas y estructuras de producción. [...] Una nueva y más profunda interdependencia entre el arte y la estructura social fue subrayada al fin por Adorno y Marcuse, para quienes la obra de arte es la actualización en lo irreal de los ideales —armonía, proporción, equilibrio, etc.— que los factores económicos y políticos no permiten realizar en el mundo efectivo. El arte del futuro debería así superar esta escisión y hacer de la sociedad una obra de arte" (Rubert de Ventós, *op-cit.*, *Diccionario de...*, p.p. 68-69)

³⁵ La *estética* es sustancialmente una <filosofía del arte>, o una <teoría del conocimiento sensible> (según la definición de quien primero la expuso, Alexander A. Baumgarten, en *Meditationes philosophiae de nonnullis ad poema pertinentibus* de 1735, y luego en *Aesthetica* de 1750-58) [. . .] El objeto de la *estética* continúa siendo la reflexión filosófica sobre el arte y sobre el gusto, se puede afirmar que, de hecho, esa reflexión no se ha producido nunca, o quizá no puede producirse sin un compromiso analítico en la práctica artística concreta y en sus teorías. Por otra parte, desde comienzos del siglo XX, en el interior de la disciplina se ha abierto camino ampliamente la idea de una duplicidad de tareas. Una sería la de ocuparse de la definición del gusto y del conocimiento artístico en general (que correspondería a la *estética* propiamente dicha), la otra, la de ocuparse de los problemas teóricos y técnicos de cada arte (que correspondería a una <ciencia del arte>)" (O. Calabrese. *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós, España, 1995, p.p. 75-76)

³⁶ Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1998, p. 452

³⁷ Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, FCE, México, 1998, p. 7

³⁸ Vattimo, Gianni (coord.), *Enciclopedia de la filosofía Garzanti*, Ediciones B grupo Z, Barcelona, 1992, p. 295.

arcaico el concepto de *arte*, como tal, no existía: era la *téchne* la que se aplicaba a las actividades que requerían de materiales y del empleo de instrumentos, y que por lo mismo, implicaban una actividad manual, que era considerada como actividad servil. Es con Platón y Aristóteles que la *téchne* (gracias a los conocimientos de principios generales que ella conlleva) se aleja de este vínculo exclusivo con las actividades serviles y se conecta explícitamente con la *epistéme* (ciencia).³⁹

Ahora bien, Homero considera como belleza la <luminosidad> y el esplendor de lo sensible (son bellas y artísticas las armas de los héroes porque están adornadas y resplandecen; es bella la luz del sol y de la luna); por otro lado, Hesiodo esgrime, a partir del poder que los dioses ejercen sobre el hombre, que belleza es fuerza de persuasión, capacidad de atraer, de seducir y también de engañar. Para los pitagóricos belleza es simetría y proporción: "La armonía es la unidad de la pluralidad y el acorde de lo discordante".⁴⁰

Por su parte, Sócrates (hijo de escultor) considera que el pintor no debe limitarse a representar formas y manchas, sino extraer la esencia misma del ser humano a través de las pasiones. Es decir, no propone únicamente representar la mera belleza formal, sino expresar también un *contenido* en el arte.

En palabras de Nietzsche, dicho contenido se puede interpretar como la manifestación del estado de embriaguez en el arte: "Todas las cosas distinguidas, todos los matices, en cuanto actualizan las extremas tensiones de fuerza que la embriaguez crea, despiertan retrospectivamente este estado de embriaguez,

³⁹ Ibid p 296 Heidegger nos dice que "la pregunta por la *técnica* es la pregunta por la constelación, en la que acontece desocultamiento y ocultamiento, en la que acontece apropiadamente lo esente de la verdad [..] Porque la esencia de la *técnica* no es nada *técnico*, la reflexión sobre la *técnica* y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la *técnica* y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es al arte [..] Cuanto más nos acercamos al peligro, tanto más claramente comienza a destellar el camino hacia lo salvador, tanto más preguntadores llegamos a ser. Pues el preguntar es la devoción del pensar. <Pero, donde hay peligro crece también lo salvador>" (M. Heidegger. *Filosofía, ciencia y técnica*, "La pregunta por la *técnica*", Editorial Universitaria, Chile, 1997, p p 145-148)

⁴⁰ R. Bayer, op cit . *Historia de...*, p 30.

teniendo en cuenta que el propósito de las obras de arte debe ser provocar el estado de ánimo que determina la obra de arte: la embriaguez en suma [...] Representar las cosas terribles y enigmáticas, a las que no teme, es ya en el artista un instinto de poder y de soberanía".⁴¹

Por otro lado, Platón, quien probablemente fue pintor y tenía amigos artistas (el escultor Cleitos y el pintor Parrhasios), construye su sistema filosófico con base en una propuesta metafísica; de tal suerte que su filosofía puede abordarse desde un punto de vista no únicamente político y social, sino también estético.

La *participación de las ideas* es la piedra angular de su sistema y, asimismo, le da sentido a su visión estética. Para Platón el mundo está formado de *ideas*, las cuales no se pueden conocer a través de los sentidos, sino solamente por medio de la *noesis* (inteligencia intuitiva, comprensión directa). A diferencia de la *diánoia* (conocimiento racional matemático), la *noesis* rebasa lo racional discursivo y libera la intuición, espacio propio de la estética.⁴²

Ciertamente la idea platónica constituye el modelo o arquetipo universal del cual participan los objetos de la naturaleza: las cosas sensibles participan de las ideas, las imitan. De aquí se desprende que solo el conocimiento intuitivo de la idea proporciona un saber verdadero, que se encuentra por encima de las opiniones inconsistentes del conocimiento sensible. Si el mundo sensible es creado a semejanza de los arquetipos, el *demiurgo*⁴³ platónico aparece, pues, como un artifice cuya acción no es de naturaleza creativa, sino productiva e imitativa. El *demiurgo* contempla directamente las ideas que le sirven de modelos para esculpir el mundo sensible.⁴⁴

⁴¹ Nietzsche, op. cit., *La voluntad de...*, p.p 444-445.

⁴² R. Bayer, op. cit., *Historia de...*, p. 44.

⁴³ Término con el que Platón designa la causa eficiente sin la cual "es imposible que ninguna cosa pueda nacer" (*Tímeo*, 28c)

⁴⁴ Para profundizar en esta tesis platónica, véase el texto clásico en el libro VII de la *República*, así como el *Tímeo* y el libro X de *Las leyes*.

Así, pues, encontramos una poderosa ligazón entre el mundo de las *ideas* y la producción, interpretación y mediación del *demiurgo*, quien como una especie de Hermes o de *logos*, descubre el velo y tiende el puente por el que los seres humanos podemos acceder a la intuición de la *idea* y a la experiencia del sentido estético, propio de la hermenéutica.

Para Platón el mundo sensible no es más que una copia imperfecta: lo más importante son las *ideas*. De ahí, pues, su metafísica estética, ya que la única forma para *aprehender* es la intuición. En cambio para Aristóteles, la *idea* no tiene existencia en sí misma; es abstracta para el ser humano. Lo principal es la *realidad*, es decir, el mundo sensible. Bayer nos dice que “Aristóteles es un lógico de la estética, no un estético”.⁴⁵

Aristóteles establece una distinción entre la creación artística y la actividad de la naturaleza: la naturaleza es ella misma causa de sus alteraciones (es orgánica), a diferencia de una obra de arte que es producto de la actividad del actor o creador. En este sentido el arte es una técnica y la creación artística adquiere sentido a través de la *poética*. De acuerdo con Aristóteles, la *poética* designa la preceptiva relacionada con los modos de la producción artística y del juicio estético: denota simplemente el método o regla que se relaciona con los criterios específicos del quehacer artístico.⁴⁶

Ahora bien, el *arte*, en su significado más amplio, se refiere a todo conjunto de reglas o principios convenientes para dirigir o realizar una actividad cualquiera.⁴⁷ El término arroja una ambigüedad que ha estado presente a lo largo de la historia de la estética y, por lo mismo, refleja —en la actualidad— el carácter heteróclito de la creación o manifestación artística. Lo que se considera como artístico en una época no es independiente de las transformaciones culturales que hacen aceptar el arte donde la generación anterior no consideraba más que

⁴⁵ R Bayer, op. cit. *Historia de...*, p. 44.

⁴⁶ Las estéticas de Platón y Aristóteles serán analizadas e interpretadas en el siguiente capítulo (III).

⁴⁷ Abbagnano, op. cit. p. 100.

productos sin interés o sin sentido: es el caso, por ejemplo, del manierismo, el impresionismo, los *ready-mades* de Duchamp o el arte conceptual. La manifestación artística de los diversos movimientos u estilos, en las diferentes épocas o periodos históricos, establecen –muchas veces– un orden nuevo que violenta o fractura el código o sistema formal anterior transformándose a su vez en código convencional.⁴⁸

En la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo, surgieron algunas tendencias irracionales como reacción al énfasis dado por la Ilustración al imperio de la razón. Burke escribe en *De lo sublime y de lo bello* que en literatura y en arte existe un elemento más importante que la belleza, que es lo *sublime*, concepto que trasciende la mera belleza y puede incluso admitir la fealdad: “Todo lo que en forma alguna sea adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro; todo lo que sea terrible en forma alguna u ocupado en objetos terribles, es la fuente de lo sublime”.⁴⁹ Como consecuencia, la estética abrevó en el libre juego de las emociones y la imaginación, incluso si ello significaba experimentar en lo doloroso, lo asombroso, lo horrible. En *Fausto*, Goethe se declara partidario de las formas en que la naturaleza impone su voluntad enigmática, oscura e insondable al hombre. El antihéroe goethiano es un rebelde que no acepta forma alguna de sabiduría, especialmente la obtenida mediante fórmulas matemáticas o científicas. De tal suerte que Fausto se precipita en la búsqueda de la experiencia emocional y esto provoca que se desencadenen las fuerzas infernales que terminarán por consumirlo.

Este acento en el sujeto y en su reacción ante la obra de arte provocó una renovación de la estética: no existe una escala invariable de valores estéticos y, sin embargo, la relación que subsiste entre los objetos y los sujetos puede ser verdadera, aun sin ser siempre igual.⁵⁰ Esta relación se refiere no a un juicio de

⁴⁸ Rubert de Ventós, Xavier, *Diccionario de Hermenéutica*, coord. Por Ortiz-Osés y Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998, artículo Arte. Para un acercamiento a la historia de la estética filosófica véase también Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*

⁴⁹ Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, España, Atalaya, 1995, p. 29

⁵⁰ R. Bayer. op. cit., *Historia de...*, p.p. 232-233.

valor, sino de *gusto*. Sentimiento y gusto remiten a una concepción de la *subjetividad humana irreductible a los rígidos esquemas racionales*. En este sentido hasta las cosas desagradables y feas pueden gustar: el arte despierta en nosotros una simpatía y una participación mayores de cuanto pueda hacerlo la realidad aparente.⁵¹ Estos planteamientos, que surgen de la instancia crítica de la Ilustración, van más allá del clasicismo y anuncian temas románticos.

La estética de Kant puede considerarse una coronación de estas reflexiones: denomina estético al juicio de gusto, y considera en general como estéticos los juicios que se refieren a lo bello y lo sublime de la naturaleza y del arte.⁵² Tanto Baumgarten (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*) como Kant (*Crítica del juicio*) consideran el término estética en su significado etimológico, estableciendo así una teoría de la sensibilidad.

Para aventurarse por los derroteros de la estética kantiana es necesario, antes que nada, explicar que entiende nuestro filósofo por *juicio*: "El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal".⁵³ En este punto es imprescindible hacer la distinción entre *juicio determinante* y *juicio reflexionante*: "Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular (incluso cuando Juicio trascendental pone a *priori* las condiciones dentro de las cuales solamente puede subsumirse en lo general), es determinante. Pero si sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente reflexionante".⁵⁴ En otras palabras, el juicio determinante consiste en ordenar un objeto según la regla. El juicio reflexionante, por su parte, consiste en remontarse desde el objeto a la regla. Y es justamente en este último donde reside el juicio estético o de gusto.

El juicio es ante todo un acto del entendimiento, pero lo que le imprime al juicio de gusto su originalidad es que Kant solamente toma en cuenta su efecto

⁵¹ Ibid p.p. 255-267

⁵² Kant, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1997, Introducción I-III

⁵³ Ibid Introducción IV.

subjetivo, no así la relación recíproca entre la imaginación y el entendimiento considerada objetivamente. La representación es relacionada al sujeto: "Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*".⁵⁵

El juicio de gusto —afirma Kant— se refiere al juicio que considera bella una cosa. De ahí que el concepto *gusto* implique necesariamente subjetividad. Kant opina que la imaginación refiere la representación al sujeto mismo, esto es, al sentimiento de placer o disgusto. En otras palabras podemos sostener que, para Kant, el juicio de gusto es una proposición emocional que expresa sentimiento, de tal forma que hay una ausencia de conocimiento conceptual.

Kant escribe, en la ***Crítica del juicio***, que lo bello nos proporciona placer, pero un placer desinteresado. Asimismo, el placer estético encierra dos de las facultades intelectuales del ser humano, que, aunque diferentes, coinciden en la propuesta kantiana: la imaginación y el entendimiento. Lo bello es todo aquello que produce un placer universalmente compartido y, por tanto, es enteramente subjetivo.

En su teoría sobre el genio, Kant sostiene que gracias a éste último la naturaleza provee de reglas al arte. El macrocosmos está presente en el cerebro humano, se manifiesta en él y desvela la ley universal de las cosas, estableciendo un fuerte vínculo. Puesto que el alma del universo es análoga al alma del ser humano, se establecen vasos comunicantes entre ambos. Así los artistas desvelan los arquetipos universales mediante un lenguaje simbólico: "*Genio* es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es

⁵⁴ Idem

⁵⁵ Ibid. Ç1.

una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte".⁵⁶

Para resumir lo que es el juicio de gusto de acuerdo a la naturaleza de lo bello, podemos enumerar lo que Kant llama los cuatro momentos del juicio:

1. El primer momento es la *cualidad*. "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello"⁵⁷ Encontramos aquí el criterio del desinterés de la actitud estética.
2. El segundo momento es la *cantidad*. "Bello es lo que, sin concepto, place universalmente".⁵⁸ Encontramos aquí el criterio de lo universal.
3. El tercer momento es la *finalidad* (la relación). "Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin".⁵⁹ Se refiere al formalismo y la apariencia.
4. El cuarto momento es la *modalidad*. "Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción".⁶⁰ Encontramos aquí no únicamente lo universalizable de hecho, sino de derecho, es decir, lo necesario: lo normativo y apodíctico.

Así, pues, para el arte bello, afirma Kant, son imprescindibles los siguientes ingredientes: imaginación, entendimiento, espíritu y gusto.⁶¹

Ahora bien, al igual que lo *bello*, lo *sublime* se sustenta en el juicio de gusto, sin embargo, hay una diferencia entre ambos: la esencia de lo bello se localiza en la forma del objeto, de lo cual se desprende una limitación; mientras que la

⁵⁶ Ibid. Ç46

⁵⁷ Ibid. Ç5.

⁵⁸ Ibid Ç9

⁵⁹ Ibid Ç17

⁶⁰ Ibid Ç22.

⁶¹ Ibid Ç50

esencia de lo sublime es lo informe en tanto que infinito (la naturaleza rebasa la facultad humana de comprensión). Lo sublime se refiere a la razón, y no al entendimiento: es lo ilimitado, lo incondicionado. Lo sublime sólo lo hallamos en el acto de aprehensión: no existen objetos sublimes, es el sujeto que contempla el que es sublime.⁶²

Lo sublime se relaciona con la imaginación, ya sea a través de la facultad de conocer, o de la facultad de desear: lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico*.

Lo *sublime matemático* se refiere a lo sublime de la magnificencia, como por ejemplo la infinitud del universo. Es un juicio de reflexión adecuado subjetivamente a un determinado empleo de nuestras facultades de conocimiento. Es sublime aquello que en comparación con lo demás muestra todo como muy pequeño. Es lo grande absoluto. De ahí que lo sublime sea la disposición del espíritu, no el objeto. Es un juego de la imaginación. Lo sublime, o en otras palabras, lo que es grande estética e infinitamente, aparece cuando el acto de aprehensión de lo sensible no puede ser seguido por el acto de comprensión de la imaginación. Lo infinito es sumamente grande y, sin embargo, la razón exige que se conciba como un todo. Esto exige del alma humana una facultad suprasensible que es *la razón*: "Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos".⁶³ De esta manera el juicio de lo sublime refiere el libre juego de la imaginación a la razón y no al entendimiento.

Lo *sublime dinámico*, o de la fuerza (poder), se presenta cuando nos encontramos frente a ciertas potencias que superan infinitamente nuestras propias fuerzas; *nos sentimos impotentes frente a ellas*. Es, entonces, el poder el que constituye la piedra angular de nuestra reflexión: "*Fuerza* es una facultad que es superior a grandes obstáculos. Lo mismo significa un *poder*, aunque éste es superior a la resistencia incluso de lo que tiene fuerza. La naturaleza, en el juicio

⁶² Cassirer, Ernst. *Kant, vida y doctrina*, México, F.C.E., 1993, VI

⁶³ Kant op cit , Ç25.

estético, considerada como fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder, es dinámicamente sublime".⁶⁴

Por su parte, Hegel considera que el arte es una pieza clave en un sistema cultural. Siguiendo los pasos hollados por Platón, afirma que el arte cobra sentido gracias a la *idea*: es la manifestación sensible de la *idea* (*espíritu absoluto*); es el arquetipo representado en la cosa particular. La estética hegeliana "es una ciencia del arte integrada en un proceso dialéctico y metafísico".⁶⁵

Lo bello del arte es la belleza que surge del espíritu. De modo que el espíritu es superior a la naturaleza, ya que esta última surge del primero. Lo bello de la naturaleza no es más que un reflejo del espíritu, y es el ser humano, quien a través de la expresión artística, proyecta lo bello en la naturaleza. En palabras de Hegel: "La necesidad de lo bello en el arte brota, pues, de las imperfecciones de lo real. La misión del arte es representar bajo formas sensibles el despliegue libre de la vida, y, sobre todo, del espíritu; en una palabra, hacer lo exterior semejante a su idea".⁶⁶ Así lo bello se determina a través de la apariencia o del reflejo sensible de la *idea*: "La *verdad* en el arte no es, pues, la simple fidelidad, a la cual se limita lo que se llama imitación de la naturaleza. Lo exterior debe concordar con un fondo en armonía consigo mismo, el cual pueda manifestarse por ello en lo exterior como siendo realmente él mismo".⁶⁷

El arte es una forma de expresar lo divino. El principio divino es la unidad del elemento natural y del elemento espiritual: la unión de ambos constituye lo absoluto. Hegel afirma que "lo *divino* es el centro de las representaciones artísticas; pero, concebido en sí mismo, en su unidad absoluta, como ser universal, sólo se dirige al pensamiento".⁶⁸ La manifestación particular del espíritu absoluto consiste en sensibilizarse por medio del arte. El arte sirve, pues, como

⁶⁴ Ibid C28

⁶⁵ R Bayer, op cit. *Historia de...*, 317

⁶⁶ Hegel. *Estética. De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe. 1985, p. 85.

⁶⁷ Ibid p 88

⁶⁸ Ibid 101

intermediario: reconcilia la infinitud del mundo espiritual con la finitud del mundo sensible (de las formas).

Según Hegel, la realidad o el mundo sensible sólo la conocemos en apariencia, pero en una apariencia que porta en sí misma el espíritu. De modo que el arte no es un simple reflejo de la naturaleza, sino que se erige como la verdadera realidad, cargada del espíritu absoluto. El arte "ha recibido el bautizo de lo espiritual y no representa sino aquello que se ha formado siguiendo la esencia de este espíritu".⁶⁹ De tal suerte que el espíritu absoluto se manifiesta a través del espíritu humano y se realiza en los materiales de la creación artística: el arte penetra en la "necesidad razonable que tiene todo hombre de tomar conciencia intelectual del mundo exterior y del mundo interior como en el de un objeto en que reconoce su propio yo".⁷⁰

En una ocasión Picasso declaró que "el arte es una mentira que nos hace ver la verdad".⁷¹ Pero ¿a qué *verdad* se refería? La creación artística, en cualquiera de sus manifestaciones, no significa la *verdad*, sino una forma de representarla. A.E. Housman escribió que "la poesía no es la cosa dicha, sino una forma de decirlo"⁷², afirmando que "el intelecto no es la fuente de la poesía, que éste puede estorbar su producción, y que ni siquiera se puede confiar que la reconozca cuando se produce".⁷³ De modo que el arte no implica, como lo hace la ciencia, "una lógica de referencias, sino una liberación de la referencia y una traducción de la experiencia inmediata: una presentación de formas, imágenes o ideas de tal manera que comunicarán, no principalmente un pensamiento o incluso un sentimiento, sino un impacto".⁷⁴

⁶⁹ Ibid p. 61

⁷⁰ Ibid p 63

⁷¹ Declaraciones hechas a Marius de Zayas en 1923. aparecidas en mayo de ese año en la revista *The Arts*.

⁷² Citado en Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios (Mitología primitiva)*, Alianza Editorial, España, 1996.

p. 64

⁷³ Idem

⁷⁴ Ibid. p p 64-65.

Este impacto desvela lo que Colli considera como arte: el arte es ascetismo, distanciamiento de la vida. En el arte el aspecto del alejamiento es el aspecto definitivo, revelador.⁷⁵ El artista que es impactado por una liberación interna y que lo conduce a traducir la experiencia inmediata, inicia un alejamiento de la vida con el fin de traducirla o interpretarla. Esto lo logra mediante una introspección, que se refiere a un camino de interiorización de ida y de vuelta. El alejamiento del artista es una contestación al enmascaramiento con el que la violencia se ha manifestado en este mundo: despoja a la violencia de su máscara. O, en palabras de Nietzsche, el alejamiento de un artista se traduce en la fuerza creativa de un *romántico*: "Un romántico es un artista que convierte en fuerza creadora su descontento de sí mismo, que mira lejos y mira detrás de sí y de su mundo".⁷⁶

Pero ¿por qué el arte significa distanciamiento de la vida? Dejemos que el mismo Colli conteste esta pregunta: "El artista no imita nada, no crea nada: halla algo en el pasado. Estamos hartos de este mundo de formas, de colores, de individuos, nos sentimos oprimidos, desencantados: el arte no se parece a nada de este mundo. El artista invierte el curso del tiempo, descubriendo de qué pasado ha nacido este presente, suscitando, haciendo reaparecer aquel pasado. Pero el tiempo invertido, el tiempo artístico no está regido por la necesidad, es extraño, imprevisible. Ese pasado surge de otro pasado, pero sin nexo de continuidad. Y la falsa vivacidad de la existencia habitual, presente, no puede ser producida por el artista: la produce el hilo de la necesidad por él repudiado. El falso distanciamiento de la existencia artística, al contrario, es una recuperación de las representaciones nacies que al aglutinarse provocan la aparición del individuo. Dichas representaciones, en su aislamiento, rehuyen cualquier aprehensión discursiva, consciente, que esté condicionada por la individuación. Pero el artista da con ellas milagrosamente: son el material del que constituye cada individuo, y por lo tanto su recuperación es posible para quien sepa retroceder suficientemente en la red de representaciones. Sorprendida en su aislamiento, la representación nacies aparece indirecta, lejana, sólo en cuanto desprendida del contexto de la vida

⁷⁵ Colli, Giorgio. *Después de Nietzsche*, Anagrama, España, 1988. p 87

actual, aparentemente inmediata, que es en cambio el dominio de la abstracción: por eso es falsamente remota, y al contrario, en su proximidad a la raíz de la verdadera inmediatez, es incandescentemente concreta”.⁷⁷

Esta inmediatez se nos puede revelar como *voluntad y representación*. El mundo es nuestra representación: no existe una realidad en sí. Tomando como punto de partida la filosofía kantiana, Schopenhauer establece la distinción fundamental entre fenómeno y nómeno, aunque después se aleja abruptamente de los planteamientos de Kant.⁷⁸ Para Schopenhauer, el fenómeno, entendido como representación, significa apariencia; y el nómeno, entendido como voluntad, se puede experimentar.⁷⁹ Es imposible que se presente en el mundo alguna cosa, objeto o fenómeno independiente y aislado: todas nuestras representaciones se encuentran inexorablemente conectadas entre sí.

La representación —que es apariencia, velo que cubre los ojos de la humanidad— está fundamentada en la voluntad. La voluntad es un principio unitario e irracional que se objetiva en la representación con base en diferentes niveles, mismos que conforman una *idea* en sentido platónico. Esto es, un arquetipo perenne o un modelo que se multiplica en la representación gracias al espacio, tiempo y causalidad: “El mundo como representación [...] es objetivación de la voluntad, o sea la voluntad hecha objeto, es decir, representación. Además, esta objetivación de la voluntad tiene muchos grados bien definidos con los cuales mantienen correspondencia la perfección y precisión igualmente crecientes con que la esencia de la voluntad se manifiesta en la representación como objeto. En tales grados reconocimos allí las ideas de Platón [que] se nos manifiestan en un sinnúmero de individuos y de individualidades que se conducen con aquellas como las copias con el modelo. Esta pluralidad de individuos sólo nos la podemos

⁷⁶ Nietzsche, op. cit., *La voluntad de...*, p. 455.

⁷⁷ Collt, op. cit., *Después de...*, p.p 85-86.

⁷⁸ Para Kant el fenómeno es el único dato cognoscible al intelecto humano, el nómeno, por su parte, asume la función de un puro concepto límite (Paul de Man, *La ideología estética*, “Fenomenalidad y materialidad en Kant”, España, Cátedra, p.p 103-130

⁷⁹ G. Vattimo, op. cit., *Enciclopedia de...*, p. 889.

representar en el espacio y en el tiempo y su nacimiento y desaparición bajo la ley de causalidad. Sabemos que estas formas son los distintos modos del principio de razón, que es el principio último de todo lo finito, de toda individuación y la forma general de la representación tal como se da en la conciencia del individuo en cuanto individuo. En cambio, la Idea no está subordinada a dicho principio; por consiguiente, no le conviene ni la pluralidad ni el cambio. Mientras que los individuos en los cuales se manifiesta son innumerables y están en un constante devenir y perecer, ella permanece inmutable como una y la misma, y el principio de razón no tiene para ella sentido alguno".⁸⁰

El camino del artista lo podemos encontrar en un viaje que va de "una representación naciente a otra, según la línea del tiempo invertida, en dirección a lo inmediato".⁸¹ A través del artista, que transforma la materia en obras de arte, la voluntad se convierte en razón y actúa conforme a motivos determinados. De ahí, pues, que la voluntad (única, objetivada e individuada) inmersa en los seres, se transforme en el principio de una lucha constante, que sirve de contrapeso a los egoísmos individuales. No obstante, si nuestro mundo, la apariencia, es una transformación oculta de la inmediatez, de donde surge, podríamos decir que "el camino representativo seguido por el artista se mueve hacia una esfera de magnificencia, de adecuación a la fuente de la vida".⁸² Como afirma Heidegger, "la obra de arte abre a su modo el ser del ente"⁸³; esta apertura consiste en desvelar la verdad del ente, que acontece en la creación artística.

Pero ¿cuál es la verdad? ¿En qué consiste dicha verdad? Esas representaciones nacientes, en las que el artista se introduce, no se encuentran en la conciencia cotidiana del hombre. Por su misma naturaleza arquetípica "no forman parte de nuestro campo de imágenes, colores, formas. El artista las traduce entonces en objetos de este mundo, a pesar de que ya nos pertenecían,

⁸⁰ A. Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1977, XXX, p 141

⁸¹ Colli, op cit. *Después de...*, p 86.

⁸² Idem

⁸³ Heidegger, op. cit. *Arte y...*, p 67

pero todavía no habían sido halladas y aferradas. Esta traducción material del artista indica el abandono de su camino de alejamiento, de su tentativa de invertir el curso del mundo: cuando realiza su obra, el artista vuelve a colocarse en el cauce del gran flujo expresivo del mundo, y sigue la tendencia hacia lo abstracto".⁸⁴

Schopenhauer plantea que una de las vías para sustraerse a la voluntad de vivir que desgarrar el mundo de la representación, es el arte. Gracias a esta *verdad* el hombre contempla las ideas como esencias universales y genéricas: el arte se eleva como una representación independiente del principio de razón o, en otras palabras, constituye una abstracción independiente de los nexos causales que regulan el conocimiento y generan el antagonismo. El camino para llegar a la contemplación de la idea no es el conocimiento práctico, sino el *genio*: "...el genio consiste en la aptitud de conocer las Ideas independientemente del principio de razón, en lugar de limitar su conocimiento a las cosas individuales, que no existen más que condicionadas por diversas relaciones, y en ser el correlato de la Idea frente a esas mismas cosas, es decir, en perder su naturaleza de individuo para convertirse en puro sujeto del conocimiento [...] Por medio de la obra de arte nos comunica el genio la intuición de la idea. Pero la Idea es siempre la misma; de aquí que la emoción estética sea la misma cuando es producida por una obra de arte que cuando es provocada por la contemplación inmediata de la naturaleza y de la vida [...] Como la obra de arte nos presenta claramente la Idea cual si brotase inmediatamente de la naturaleza, y de la realidad el artista, el cual sólo contempla la Idea y no la realidad, en su obra sólo reproduce aquella, aislándola de la realidad y haciendo caso omiso de toda contingencia perturbadora [...] Lo propio del genio, lo nativo en él, es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación".⁸⁵

Por su parte, Nietzsche se pregunta ¿Qué es el genio? Y responde con un aforismo contundente: el genio es "querer un fin elevado y los medios de

⁸⁴ Colli, op cit, *Después de...*, p. 86.

conseguirlo”.⁸⁶ Este fin elevado podría consistir en la habilidad de adormecer a la voluntad mediante la seducción estética y en restituir al conocimiento la intuición de la *verdad* y la virtud contemplativa, propia del arte.⁸⁷ En este sentido, el arte recupera una perspectiva que precede a la de la individuación: “Quién consigue desgarrar el tejido de la necesidad, demoler los edificios de palabras y agrietar la falsa corporeidad del mundo, corre el riesgo de ser sumergido por la violencia que se erige a espaldas de la necesidad desvelada: en la consolidación del individuo la violencia se manifiesta como interioridad, como sensación o sentimiento del dolor. Y aquí naufraga quien no es artista, quien no sabe impulsar más allá, doblegando la angustia, el hilo retrocedente de la memoria. Pero la violencia como dolor está condicionada por esas representaciones nacientes, que preceden a la esfera del individuo. Quien va más allá encuentra la violencia confundida con el juego. Aquellas representaciones primarias son recuerdos de lo inmediato, son instantes, donde se precipitan todas las condiciones abstractas”.⁸⁸

El tema de la *verdad* resuena constantemente en la historia de la estética: Schelling, por ejemplo, dice que belleza y verdad son (de acuerdo a la *idea*) la misma cosa; en la estética hegeliana encontramos que arte, religión y filosofía tienen de común que el espíritu finito cobra sentido a través de un objeto absoluto que es la verdad absoluta; en la estética de Schopenhauer encontramos un acento metafísico al considerar que el arte expresa la *idea* objetivada de la voluntad. El hilo conductor en algunas de estas estéticas filosóficas es que el artista, portador de facultades visionarias, penetra en las profundidades de todas las cosas. De alguna manera descubre la *verdad* en sí misma y, una vez reflejada en la obra de arte, nos sorprende como una revelación. Al respecto, Heidegger escribe que en la obra se pone en operación la verdad, y no únicamente una verdad. El arte permite acontecer a la desocultación de la verdad con relación al ente en totalidad: “A la

⁸⁶ A Schopenhauer, op cit , *El mundo como...*, XXXVII, p. 159

⁸⁷ F Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, selección y traducción de Agustín Izquierdo, España, Cátedra, 1999, p 143

⁸⁷ En este punto es importante señalar que es el Nietzsche joven el que habla, en contraposición al Nietzsche de la *voluntad de poder*

⁸⁸ Collh, op cit., *Después de...*, p. 86

esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad”.⁸⁹ Así el artista se despoja del velo de Maya que oculta la verdad de las cosas y las descubre en su auténtico ser.

En tanto *mimesis*, el arte es una mentira que es necesaria. Es el abismo de la inmediatez, cuya visión nos produce vértigo. De allí que el arte sea una vía de liberación al enmascaramiento con el que la violencia de la voluntad se ha manifestado en este mundo, y desgarrar los velos de las representaciones, de los simulacros. Como dice Nietzsche: “Todas las mentiras son mentiras necesarias. El placer de la mentira es artístico. En otro caso, sólo la verdad tiene un placer en sí. El placer artístico es el mayor de todos porque dice la verdad de forma totalmente general con la forma de la mentira. El concepto de la personalidad, incluso el de la libertad moral, son ilusiones necesarias, de modo que hasta nuestros instintos de verdad descansan sobre el fundamento de la mentira”.⁹⁰

El arte no inventa nada, extrae gemas ocultas del tejido de la vida.⁹¹ La creación artística recupera recuerdos primitivos, pinceladas de la vida: transita de un instante a otro, hasta llegar a lo que es el recuerdo, es decir, se dirige a lo inmediato. “Este flujo de instante en instante tiene un reflujo, en el que el artista empieza a ‘descender’, a decir lo que ha visto”.⁹² El artista viaja del presente al pasado, y en su regreso teje una cadena de representaciones: la obra de arte. Se convierte en un *demiurgo* que enriquece la trama de las representaciones, de los simulacros, desvelando el perenne juego de la ocultación y desocultación del ente. En este sentido Wassily Kandinsky define —en su libro *De lo espiritual en el arte*— tres elementos principales de toda obra de arte: el elemento de la personalidad (el artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio); el elemento del estilo (el artista ha de expresar lo que es propio de su época y del ambiente cultural); y el elemento de lo puro y eternamente artístico (el artista ha de

⁸⁹ Heidegger, op. cit. *Arte y ...*, p. 91.

⁹⁰ Nietzsche, op. cit. *Estética y...* p. 155.

⁹¹ Colli, op. cit., p. 92

⁹² Idem

expresar lo que es propio del arte en general, más allá de toda limitación espacial o temporal).⁹³

Existe una estrecha correlación entre estos tres elementos, los cuales expresan en cualquier época la unidad de la obra de arte, que abrevia en las aguas de la inmediatez. Dice Kandinsky que "el producto de la necesidad interior y, como consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo".⁹⁴ Así, el artista puede utilizar cualquier forma o medio para expresarse o representar. De modo que la esencia de la creación artística, que no se debilita con el tiempo, sino que al contrario se ve fortalecida, no radica en lo externo, sino en lo más profundo de su ser, "en el contenido místico del arte".⁹⁵

Ahora bien, la obra de arte revela un mundo que es la conciencia que ilumina la existencia de los hombres. La obra como obra establece un mundo y lo mantiene abierto. Así el ser humano se hace consciente del sentido histórico de su existencia, de su dependencia con los dioses que pueden otorgarle o negarle su gracia. La esencia del mundo es como una atmósfera espiritual que influye en la vida de los hombres, de sus instituciones y de su historia: "El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia [...] Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez. En la mundanización, se forma aquel ámbito por el que es conferida o negada la

⁹³ Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, México, 1997, p. 59.

⁹⁴ *Ibid* p. 62.

⁹⁵ *Ibid* p. 63.

protectora gracia de los dioses. También la fatalidad de la ausencia del dios es un modo como el mundo se mundaniza”.⁹⁶

Ciertamente esta manifestación inmaterial de la obra de arte tiene que asentarse sobre algo permanente y material. Todas las obras están hechas de materia que se extrae de la naturaleza. Heidegger denomina a esta última la *tierra*: “Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir [...] El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo”.⁹⁷ Es decir, se refiere a la tierra en sentido mitológico: la *madre tierra* que insufla de vida y da sustento a todos los seres, y posteriormente los recoge en su seno. Como principio femenino es enigmática, hermética, irracional y caótica; protege celosamente su secreto. Sin embargo, es posible intuir el enigma, participar del secreto de la tierra, mediante el arte.

Así, pues, el mundo es abierto y la tierra es cerrada. El mundo representa la apertura de las cosas y la tierra lo enigmático. En la estética heideggeriana se desarrolla una constante lucha entre estos dos elementos, misma que da sentido a la actividad artística del hombre. Es decir, en tanto principios antagónicos, el mundo y la tierra protagonizan una lucha que se hace presente en la obra de arte: el mundo tiende a exponerse a la luz, se hace patente mediante su apertura, por el contrario, la tierra tiende a retraerse dentro de sí misma, es auto-ocultante. En palabras de Heidegger: “El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es lo sobresaliente que no impulsa a nada, lo siempre auto-ocultante y que de tal modo salvaguarda. El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo [...] El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Como es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la

⁹⁶ Heidegger, op. cit *Arte y...*, p.p. 74-75

⁹⁷ *Ibid* p. 77.

tierra, como salvaguarda, tiende siempre a intentar y retener en su seno al mundo".⁹⁸

La lucha entre el mundo y la tierra objetiva y le da sentido a la actividad del artista en el momento creador. De esta manera la actividad del artista representa el forcejeo y la lucha entre la materia inerte y la voluntad de darle una forma (o representación) para expresar un sentido espiritual. O, como dice Heidegger, para pensar la verdad en el sentido de la esencia de lo verdadero que es la desocultación del ente.⁹⁹ De ahí, pues, que la obra es apertura de la verdad en una interpretación muy profunda: el mundo no se reduce solamente a lo abierto que representa lo iluminado y la tierra no significa únicamente lo cerrado que representa la ocultación. Ciertamente "es el mundo la iluminación de los caminos, de las indicaciones esenciales a las que se ajusta todo decidir. Pero cada decisión se funda en algo no-dominado, oculto, que induce a error, porque de otro modo no sería decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino lo que aparece como cerrándose a sí mismo. El mundo y la tierra son, pues, según su esencia, combatientes y combatibles. Sólo como tales entran en la lucha del alumbramiento y la ocultación".¹⁰⁰

La obra de arte además de abrir e iluminar un mundo, logra que se haga presente aquel aspecto fundamental de toda apertura de la verdad que muchas veces la metafísica desdeña u olvida: la oscuridad y el ocultamiento (el enigma) del que procede toda revelación. "En la obra de arte está realizada la verdad no sólo como revelación y apertura, sino también como oscuridad y ocultamiento. Esto es lo que Heidegger llama conflicto de mundo y tierra en la obra".¹⁰¹ En la lucha esencial, el mundo y la tierra se levantan cada uno en la autoafirmación de su esencia, cada uno lleva al otro más allá de sí mismo. De manera que "la tierra no puede privarse de lo abierto del mundo, si es que debe aparecer como tierra en

⁹⁸ Ibid. p. 80

⁹⁹ Ibid. p. 83

¹⁰⁰ Ibid. p. 89

¹⁰¹ G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, España, Gedisa, 1996. p. 108

el impulso libre de la ocultación. A su vez el mundo no puede huir de la tierra, si es que debe fundarse en algo decisivo, como horizonte y camino que rige todo destino esencial".¹⁰² La tierra surge gracias al mundo y el mundo se funda por medio de la tierra, al tiempo que la verdad acontece como la lucha esencial entre el alumbramiento y la ocultación. Sin embargo ¿Cómo acontece la verdad? Se pregunta Heidegger. Pues uno de los modos en que acontece —responde— es el ser-obra de la obra: "estableciendo un mundo y haciendo la tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad".¹⁰³ Es decir, la verdad es desvelada a través de la obra de arte.

Ahora bien, Nietzsche afirma que dividir el mundo en uno <verdadero> y uno aparente es una sugestión de la *décadence*: no hay ninguna objeción en valorar más la *apariciencia* que la *realidad*, como lo hace el artista.¹⁰⁴ Es más, en la estética nietzscheana la *apariciencia* "significa sólo esa realidad reproducida por la selección, la intensificación, la corrección... ¿O existe un artista pesimista? ¿Es el artista *trágico pesimista*?..."¹⁰⁵

Cuando nos referimos a la estética de Nietzsche necesariamente hablamos del *mundo* o *realidad*, ya que la actividad de lo existente lo describe como una actividad estética. Es decir, sus consideraciones acerca de estética no son únicamente una reflexión sobre el artificio, sino son también un análisis sobre la naturaleza misma: la naturaleza no se opone al artificio. Por el contrario, a diferencia de Kant, la acción de la naturaleza es de índole artística, cuyo sentido se dirige precisamente a la ficción, a la apariciencia, al simulacro. Todo queda recluido en este esquema. Nietzsche toma la apariciencia como realidad, expresando así que la naturaleza de las cosas es estética y que la acción del hombre es una imitación inmersa en la actividad estética. De aquí surgen las siguientes interrogantes: ¿Hasta donde llega el arte en el interior del mundo? ¿Y

¹⁰² Heidegger, op. cit., *Arte y...*, p. 81

¹⁰³ *Ibid* p. 89

¹⁰⁴ Nietzsche, op. cit., *Estética y...*, p. 165

¹⁰⁵ *Idem*

hay fuerzas artísticas aparte de los artistas? Estas interrogantes fueron el punto de partida en la reflexión nietzschiana: a la segunda pregunta responde afirmativamente; a la primera, nos dice "que el mundo mismo no es nada más que arte" ¹⁰⁶

La naturaleza del mundo nietzschiano es caótica, sin leyes, sin razón, sin fines; marcada en lo más hondo por su actividad artística que produce una infinidad interminable de representaciones. El mundo esta condenado al trágico juego del devenir, donde se crean y se destruyen sin descanso las apariencias: ". mi mundo dionisiaco de la eterna autocreación, de la eterna autodestrucción". ¹⁰⁷

Si bien es cierto que Nietzsche parte de la terminología de Schopenhauer para describir el fundamento de la realidad, afirmando que el mundo es voluntad y fenómeno, da una vuelta de tuerca y afirma que existe una relación entre ambos que es de naturaleza estética. Esto es, la voluntad es concebida como una realidad embriagada que constantemente se libera mediante imágenes. La actividad estética consiste precisamente en la embriaguez que a partir de sí misma proyecta la apariencia: la voluntad que busca objetivarse a través de la representación y termina por fundirse en la apariencia. El resultado de todo este proceso es la obra de arte: "En la voluntad sólo hay pluralidad y movimiento por la representación: un ser eterno sólo se hace devenir, voluntad por la representación, es decir, el devenir, la voluntad misma en tanto que obra es una apariencia. [...]

Pero, si la representación es mero símbolo, entonces el eterno movimiento, toda aspiración del ser no es más que apariencia. [...]

El arte es la forma en que el mundo aparece bajo la idea ilusoria de su necesidad. Es una representación seductora de la voluntad, que se insinúa entre el conocimiento." ¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibid p. 73.

¹⁰⁷ Ibid p. 10. La propuesta estética nietzschiana a partir de los impulsos *dionisiaco* y *apolíneo*, así como *la voluntad de poder*, se analizará detalladamente en el siguiente capítulo.

¹⁰⁸ Ibid p. 54

La voluntad busca incansablemente la forma, la imagen, la intuición, pues ella misma no es nada de esto, sino al contrario es caótica, informe, contradictoria, ilimitada. A diferencia de la apariencia que es la forma, lo bello, lo que tiene *medida y límite*. La voluntad busca incansablemente transformarse en su contrario, la apariencia, y este proceso es justamente la creación. La voluntad que es única se contempla a sí misma, se intuye como fenómeno, como obra de arte. Con base en este planteamiento nietzscheano, los objetos del mundo sensible serían el producto de la actividad estética del ser, serían obras de arte. Incluso el ser humano también sería producto de dicha actividad estética.¹⁰⁹

De ahí, pues, que el origen de la obra de arte y del artista sea el arte. El origen es la esencia del arte, sin embargo, buscamos su esencia en la obra real que es apariencia. La realidad de la obra está determinada por lo que opera en la obra, por el acontecer de la verdad. Este acontecimiento significa la lucha entre el *mundo* y la *tierra*, entre la voluntad y la representación. En el movimiento concentrado de este luchar se encuentra el reposo. Aquí radica el reposar en sí de la obra de arte. "En la obra está en operación el acontecimiento de la verdad"¹¹⁰, que es apariencia, simulacro.

Podemos concluir que la creación originaria no se ciñe a modelo alguno al proyectar la forma: la creación es la transformación de la voluntad, de lo caótico. De modo que toda forma es un derivado estético, que pertenece al reino del simulacro. La forma, pues, en esta perspectiva de la creación, tiene su origen *justamente en lo informe e ilimitado, por lo que la obra de arte no tiene un modelo anterior que la contenga*. Por el contrario, la forma es el producto mismo de la voluntad de apariencia, proceso creativo que entiende el mundo como fenómeno estético. El dios-artista que da rienda suelta a su capacidad de expresión.

En este planteamiento de la creación esta contenida la visión principal de Nietzsche, a saber, la visión dionisiaca del mundo, que plantea como sustento del

¹⁰⁹ *Ibid* p 11.

mismo el impulso de lo irracional. En la estética platónica el ser verdadero es la *idea* (la forma). los modelos mediante los cuales el mundo es creado. Estos modelos no existen para Nietzsche, puesto que su actividad creadora está marcada por la embriaguez que produce formas. Lo que para Platón es lo verdadero (la realidad racional), para Nietzsche es lo falso. la apariencia, en tanto derivado estético de la voluntad, es lo verdadero.

El planteamiento nietzscheano de la creación artística es posible, gracias a la reflexión iniciada por Schopenhauer, que subordina las funciones del intelecto a las de la voluntad: "Podemos, pues, definir el arte justamente como la consideración de las cosas independientemente del principio de razón, en oposición a aquella otra manera de considerar las cosas, que es la vía de la experiencia y de la ciencia".¹¹¹ Por eso propone como vía de liberación la contemplación pura que se alcanza a través de la *genialidad*, que "no es otra cosa que la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva encaminada hacia la propia persona".¹¹² Esta propuesta filosófica, que niega el racionalismo como interpretación del hombre, es la inversión que inició Schopenhauer y continuó Nietzsche, para invertir la filosofía platónica y afirmar el planteamiento de la actividad del mundo como arte. Incluso el mundo es arte desde la teoría de la *voluntad de poder*. "Mi filosofía, *platonismo invertido*: cuanto más lejos se está del ser verdadero, se es más puro, más bello, mejor. La vida en la apariencia como meta [...]

El hombre como una pluralidad de <voluntades de poder>; cada una con una pluralidad de medios de expresión y formas. [...]

Nada hay en la vida que tenga valor salvo el grado de poder –suponiendo precisamente que la vida misma es voluntad de poder."¹¹³

¹¹⁰ Heidegger, op. cit. *Arte y...* p. 92

¹¹¹ Schopenhauer, op. cit. *El mundo como...*, p. XXXVI, p. 152.

¹¹² *Idem*

¹¹³ Nietzsche, op. cit. *La voluntad de...*, p. p. 443-448.

El arte desvela la *verdad*, que es apariencia, simulacro: permite la contemplación "que instauro en la obra la verdad del ente".¹¹⁴ La palabra origen significa que algo brota. Por eso el arte permite brotar a la verdad. El origen de la obra de arte, de los creadores y los contempladores, de la existencia histórica de un pueblo, es el *arte*. Esto está justificado en la actividad estética que en su esencia es un origen: "una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica".¹¹⁵

Con la manifestación artística (en tanto *voluntad*) se descorre el velo de la *representación* que implica el *mundo*. El arte permite el retorno, interpreta las cosas sensibles como apariencia, se erige como mediación, como una especie de Hermes que lleva un mensaje de la voluntad al mundo de la representación y viceversa. "La forma sensible que se presenta en el arte no es un punto de partida, sino de llegada".¹¹⁶ Es el vértigo de la inmediatez que consigue que el arte se haga histórico y establezca la contemplación creadora de la verdad en la obra: "El arte acontece como Poesía. Ésta es instauración en el triple sentido de ofrenda, fundación y comienzo. El arte como instauración es esencialmente histórico. Esto no sólo significa que el arte tiene una historia en sentido externo, que en el cambio de los tiempos se produce al lado de muchas otras cosas y se transforma y perece ofreciendo a la historia cambiantes aspectos, sino que el arte es historia en el sentido esencial de que la funda en la significación señalada".¹¹⁷

Ahora bien, a la luz de la *hermenéutica filosófica* podemos desentrañar el sentido estético del *poder*. Todos nuestros motivos y acciones, todas nuestras creaciones, son fenómenos en los que subyace "la lucha de nuestros instintos y estados, la lucha por el poder".¹¹⁸ De tal suerte que en las distintas visiones filosóficas revisadas en este ensayo, es plausible encontrar el acento artístico en el ejercicio del poder: para Platón, por ejemplo, instituye el mundo, el Estado y la

¹¹⁴ Heidegger, op. cit., *Arte y...*, p. 118

¹¹⁵ Idem

¹¹⁶ Colli, op. cit., *Después de...*, p. 96

¹¹⁷ Heidegger, op. cit., *Arte y...*, p. 118.

¹¹⁸ Nietzsche, op. cit., *Estética y...*, p. 71.

sociedad; el poder es el orden que regula, jerarquiza, marca un ritmo, es la multiplicidad en la unidad, existe una *armonía* entre el alma del hombre y el Estado, la cual cobra sentido mediante las *virtudes* que representan el *bien* en el alma y en el Estado. De esta manera puede Platón elaborar una visión estética del poder, donde los hombres representan en sí la imagen de la *ciudad* que participa de la *Idea*.

Por su parte, Aristóteles plantea una estética del poder a través de los conceptos de *forma*, *acto* y *potencia*; contraponen la materia, lo inmediato, a la metafísica platónica; el poder es un proceso en el cual la materia es afectada por el empuje inicial de la forma que acciona las potencias y las actualiza. Así, en la estética aristotélica, el poder se descubre como *virtud* (entendida esta como *término medio*), mecanismo por el cual el hombre llega al *bien* máximo, es decir, la *felicidad*. Cabe señalar que para Aristóteles la *virtud* suprema es la *política*, la forma mediante la cual los hombres luchan por el poder para vivir en comunidad; para gobernarse.

Kant formula que el poder se presenta cuando el hombre se encuentra frente a ciertas *potencias que superan infinitamente sus fuerzas*, es decir, no existe saber absoluto de *lo real en sí*; el *saber* es el dominio del *conocimiento*, a diferencia de la *acción* que es el dominio de la *moral*. De aquí se desprende la estética kantiana que considera el *juicio de gusto*, no como un juicio del conocimiento, sino, por el contrario, como un juicio enteramente *subjetivo*.

En Hegel el poder es una manifestación del *espíritu absoluto*; el espíritu emprende un *proceso fenomenológico* provocando que el Estado, mediante una *astucia*, se sirva de la libertad individual de los hombres haciéndolos reconocer el carácter superior de su poder y el carácter razonable de su ley. Así las leyes del Estado pueden ser reconocidas como justas por aquellos individuos que han renunciado a vivir de acuerdo a su instinto natural, comprendiendo que el hombre que se maneja según su arbitrio no es realmente libre, y que sólo el hombre

razonable y universal, interiorizado en el Estado, puede serlo. De tal suerte que la estética hegeliana propone la sensibilización del *espíritu absoluto* a través del *arte*, es decir, el arte logra reconciliar la infinitud del mundo espiritual con la finitud del mundo sensible (de los fenómenos); así el Estado se afirma como obra de arte.

Tendrá que llegar Schopenhauer para plantear el *mundo como voluntad y representación*, asegurando que la autoconciencia de la *voluntad se objetiva en la representación*; el arte logra desplegar su poder, su fuerza, gracias al desdoblamiento de la voluntad en la representación. De ahí que todas nuestras representaciones se encuentren conectadas entre sí.

Finalmente llegamos a la estética nietzscheana que concibe el *mundo como arte* en tanto *voluntad de poder*. Heidegger dice "que la voluntad de poder es esencialmente un crear y un destruir. Decir que el suceso fundamental de lo que es es 'arte' es decir que es voluntad de poder".¹¹⁹ De acuerdo con Nietzsche, si al concepto de *fuerza* se le agrega un aspecto interior, obtenemos lo que él considera *la voluntad de poder*. "...un ansia insaciable de mostrar la fuerza; o empleo, ejercicio de la fuerza como instinto creador. [...] [La voluntad de poder] es caos, el primer fundamento de lo informe –no es materia, sino fuerza que subyace al cosmos, que precede a las formas y las hace posibles".¹²⁰

De modo que la fuerza artística para Nietzsche es la voluntad de poder; es la imagen trágica del mundo. Bajo la óptica de esta concepción, el mundo, en tanto voluntad y apariencia, no significa (como para Schopenhauer) una única voluntad que proyecta perennemente imágenes, sino, por el contrario, una pluralidad de *fuerzas o voluntades, que tienden también a la circulación de representaciones, apariencias, simulacros*. La correlación de las fuerzas o voluntades proyecta diversas *interpretaciones* o perspectivas del mundo. Así la creación artística se entiende como *hermenéutica* (interpretación), que es la exteriorización fisiológica del cuerpo, de los afectos, como voluntad de poder. En la manifestación de las

¹¹⁹ Heidegger, *Nietzsche*, I. p. 71; citado en Nietzsche, op. cit., *Estética y...*, p. 13.

pulsiones de fuerza se genera, además de la forma, el sentido. Fuera del proceso artístico primordial, como voluntad de poder, no existe ni forma ni sentido: "Los valores sólo los puso el hombre en las cosas, [...] sólo él creó el sentido de las cosas. [...] Valorar es crear".¹²¹

La actividad estética es la capacidad de metamorfosis y de simbolización propia del arte, que se objetiva en la fuerza que guarda el impulso de embriaguez, en tanto ausencia de forma y de límite. En la manifestación de la fuerza se genera, además de la forma y el sentido, el proceso artístico fundamental, es decir, la producción de apariencias, de simulacros.

Para redondear este capítulo podríamos decir con Nietzsche que "la proyección de la apariencia es el proceso artístico primordial. [...]"

Todo lo que vive, vive en la apariencia.

La voluntad pertenece a la apariencia. [...]

La *voluntad* es ya una *forma del fenómeno*, por eso la *música* no deja de ser un *arte de la apariencia*. [...]

El genio es la cima, el deleite del único ser primordial: la apariencia obliga al genio al *devenir*, es decir, al mundo. Cada mundo que nace tiene en alguna parte su cima: en cada momento nace un mundo, un mundo de la apariencia que se alegra en el genio. La sucesión de esos mundos se llama causalidad".¹²²

¹²⁰ Nietzsche, op. cit. *Estética y...*, p. 13

¹²¹ *Ibid.* p.p. 80-85.

¹²² Nietzsche, op. cit. *Estética y...*, p. 58.

*Esta propia capacidad gracias a la cual [el hombre]
 violenta la realidad a través de la mentira, esta
 capacidad de artista por excellence...
 El arte y nada más que el arte.
 Lo que más posibiliza la vida,
 el gran seductor de la vida,
 el gran estimulante de la vida...*
Nietzsche

III. EL PODER DEL SIMULACRO

El *simulacro* es la manifestación de la realidad misma, ya que ésta encuentra en él su verdad, su revelación. En tanto *apariencia*, el simulacro despliega una actividad estética que muestra lo bello de la imagen, de la forma, que se percibe por los sentidos y la intuición. De modo que si el arte encuentra su origen en la inmediatez de la realidad sensible, logra entonces erigirse como simulacro (*eidolon*): es, como la imagen reflejada en el espejo, imitación, repetición, inconsistencia, distorsión, cuya evidente multiplicación puede transformarse en amenaza y provocar terror, vértigo.

Cuando contemplamos lo que acontece en el mundo nos sumergimos dentro de un simulacro, un mito, un enigma. Salustio escribió en *De los dioses y del mundo*: <Ya que al propio mundo puede llamársele mito, puesto que en él aparecen cuerpos y cosas, mientras las almas y los espíritus en él se ocultan>. ¹²³ De modo que de aquí proviene el terror que provoca la *mímesis*, la metamorfosis, la epifanía, el enigma, la apariencia, que abarcan nuestra mente, "en la que asistimos incesantemente a la contienda de los simulacros". ¹²⁴

Los simulacros míticos han seguido actuando en el transcurso del tiempo. Son sumamente actuales. Pero ¿de qué manera están presentes? Ovidio nos arroja luz al respecto definiendo su *Metamorfosis* como <encantamiento sin fin>; es decir, con Ovidio el correlato mítico se traslada de la palabra y el papel a la pintura y a la escultura: parece que el <*carmen perpetuum*> ('encantamiento sin

¹²³ Citado de Calasso *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 404.

fin') de Ovidio "siguiera entretejiéndose indiferente a las eras y a las costumbres, como si una misma sapiencia de los simulacros se transmitiera silenciosamente de uno a otro, como si un tapiz de palabras prosiguiera sobre la tela y el mármol. De ese modo las fábulas que, al mostrarse en la palabra, habían acabado por aterrorizar, siguieron siendo contempladas clandestinamente".¹²⁵ La cultura y la política se han apoyado en los simulacros míticos para asegurar su supervivencia y, desde mi punto de vista, lo han logrado gracias al arte.

De ahí, pues, que una de las vías originales del arte sea el mito¹²⁶, que irradia fuerza de persuasión, capacidad de atraer y también de engañar: el mito en tanto ocultación y desocultación del ser que se manifiesta por medio del arte. En este sentido, Colli escribe que "en el arte, el movimiento del reflujo se intenta con la obstinación de dejar que subsista la ambigüedad de los nexos, reprimiendo el impulso abstractivo de las expresiones segundas, en una palabra, esforzándose por restaurar el movimiento primordial de la expresión, sujetando y fijando el temblor de la inmediatez".¹²⁷ Pero ¿cuál es el movimiento primordial de la expresión? El simulacro que emerge del mito y que se desvela a través del arte. En palabras de Colli "el arte es expresión de una expresión, y no de un objeto representativo".¹²⁸

Nuestra percepción de la *realidad* es el mundo representado, objetivado gracias al *simulacro*. Es, como dice Baudrillard, "pérdida de lo real a través del mismo exceso de apariencias de lo real".¹²⁹ El mundo es una sucesión de apariencias puras, un encadenamiento perenne de simulacros que "tienen la ironía

¹²⁴ Calasso, Idem

¹²⁵ Ibid. p.p. 403-404

¹²⁶ "Y el mito es el precedente de cualquier gesto, el forro invisible que lo acompaña"; Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 334 "El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio* [...] El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo. Decir un mito consiste en proclamar lo que acació *ab origine*", M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1985, p.p. 84-85

¹²⁷ Colli, Giorgio. *Filosofía de la expresión*. Ediciones Siruela, Madrid, 1996, p. 59.

¹²⁸ Ibid. p. 61.

¹²⁹ J. Baudrillard, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 64

del exceso de realidad”¹³⁰ De manera que “la historia puede considerarse como mera apariencia en la que se refleja lo que es irrepresentable”.¹³¹ Por eso la intuición de que el mundo, el hombre y su historia, es solamente una apariencia, un simulacro, una ilusión, una representación, conduce a la contemplación, “ya que intuir significa contemplar; y contemplar es distanciarse <del fondo> de la vida”.¹³² Si el mundo es un simulacro, una representación, entonces es necesario tener la mirada del contemplador para gozar. En otras palabras, el mundo es objetivado en el simulacro para ser contemplado. Colli afirma que “si el mundo visible se resuelve en una relación entre sujeto y objeto, y si tal relación se debe representar como expresión de algo escondido, esto último debe imaginarse simbólicamente como una no-separación de sujeto y objeto, es decir, como un contacto entre ambos”.¹³³ Es por ello que esta relación (*coimplicación*) cobra sentido a través de la actividad mediadora propia del arte.

En estos términos el simulacro es un espectáculo necesario, de gran contenido estético. Nietzsche plantea que todo lo que se desarrolla en el mundo vive en la apariencia, en la ilusión, en la mentira, en el engaño, y es precisamente el arte el que produce estas apariencias, que significan la posibilidad de la vida. Si no existiera el simulacro la vida sería sumamente dolorosa y problemática, se desvelaría como algo insoportable y absurdo. De este sentimiento y *conocimiento trágico* únicamente nos puede liberar el arte, es decir, la experiencia estética en tanto posibilidad de afirmar la vida: “Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él, el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo”.¹³⁴ La voluntad de poder se descubre como capacidad de mentira, capacidad de ilusión; es, pues, el poder

¹³⁰ Ibid 62

¹³¹ G. Colli, *El libro de nuestra crisis*. Paidós, Barcelona, 1991, p. 42

¹³² Ibid 52

¹³³ Ibid p. 57

¹³⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1995. pp. 78-79.

artístico (capacidad de metamorfosis) para crear el simulacro: "Esta propia capacidad gracias a la cual [el hombre] *violenta la realidad a través de la mentira*, esta capacidad de artista *par excellence*. [...] El hombre se convierte en señor de la 'materia', ¡señor de la verdad! Y siempre que el hombre se alegra, siempre es el mismo en su alegría: se alegra como artista, se goza como poder... El arte y nada más que el arte. Lo que más posibiliza la vida, el gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida...".¹³⁵ Esa voluntad de poder es el simulacro, la apariencia, que hace posible y tolerable la existencia, dando forma a lo informe.

Así, pues, la vida se puede justificar en tanto devenir incesante de simulacros: constante aparecer y desaparecer de las apariencias artísticas. Nietzsche dirá que sólo en esta actividad artística está justificada la existencia.¹³⁶ La voluntad de poder es ciega, sin principios, no fundamenta nada, de modo que el mundo como obra de arte (que sé autocrea en una sucesión de instantes) encuentra su justificación en su propio juego, es decir, el arte se fundamenta a sí mismo. El mundo cobra sentido en esta proyección de simulacros y más allá de la apariencia no hay sentido, sino sólo caos y absurdo. Por eso el acto de la creación, el encadenamiento de simulacros, desvela el *poder de la mentira* como la única fuerza capaz de afirmar la vida. Deleuze nos dice que para Nietzsche "el arte es el más alto poder de lo falso, magnifica <el mundo como error>, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior. [...] La actividad de la vida es como un poder de lo falso, engañar, disimular, deslumbrar, seducir. Pero para que este poder de lo falso se realice debe ser seleccionado, duplicado o repetido, es decir elevado a una mayor potencia. El poder de lo falso debe ser llevado hasta una *voluntad* de engañar, voluntad artística única capaz de rivalizar con el ideal ascético y de oponerse con éxito a este ideal. Precisamente el arte inventa mentiras que elevan lo falso a esta mayor potencia afirmativa, hace de la voluntad de engañar algo que se afirma en el poder de lo falso. [...] Verdad es

¹³⁵ Nietzsche, op. cit., *Estética y...*, p. 16.

¹³⁶ Nietzsche, op. cit., *La voluntad de...*, p.p. 429-441.

aparición. Verdad significa realización del poder, elevación a la mayor potencia”¹³⁷

En el simulacro el *logos* encuentra su identidad a partir del *mito*. Este último es el ámbito del relato que permite su expresión al *logos*. Pero el mito en Nietzsche no es cualquier relato acerca de los dioses, afirma Colli: el mito por excelencia es el de Dioniso, <algo está escondido en lo más profundo>,¹³⁸ ya sea como fuerza oscura o *violencia primordial*, o como divinidad creadora de todo tipo de juegos y excesos a través del espacio escénico, trágico, por donde circulan los simulacros. En este punto Colli responde con un enigma: “En la cúspide el símbolo toma el nombre de Dioniso. En él el símbolo alude a la casualidad y a la restauración de la necesidad. Dicen los textos órficos: <Hefesto hizo un espejo para Dioniso, y el dios, mirándose en él y contemplando la propia imagen, se puso a crear la pluralidad>; y también: <Dioniso puso su imagen en el espejo, quiso seguirla y de este modo se fragmentó en el todo>. [...] El espejo no es solamente una indicación de la naturaleza ilusoria del mundo, sino también de un nacimiento que excluye cualquier idea de creación, de voluntad, de acción. Todo está inmóvil: la vida y el fondo de la vida son un dios que se mira en el espejo”.¹³⁹

Ahora bien, en el libro X de *La República* Platón sostiene que el arte, en su aspecto esencial, es imitación o copia de la realidad, por tanto es la copia de una copia. Si la verdad hay que buscarla en la forma (arquetípica), la creación artística se encuentra entonces dos grados alejada de la verdad: “el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen”.¹⁴⁰ Ciertamente en el instante en que hay falsedad hay también engaño (*apáte*); y en el instante en que hay engaño, se llena el mundo de imágenes, de copias y de ilusiones

¹³⁷ G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1993. p. 145

¹³⁸ Colli, op. cit., *El libro de...*, p. 51.

¹³⁹ Colli, op. cit., *Filosofía de...*, p. 81.

¹⁴⁰ Platón, *República*, Editorial Gredos, Madrid. 1992. 398 b, p. 462

(*phántasmata*).¹⁴¹ La tragedia, por ejemplo, "es un cierto engaño, en la que el que había engañado era más justo que el que no lo había hecho y el que había sido engañado era más sabio que el que no lo había sido en absoluto, porque demostraba que sabía distinguir entre la realidad y la ficción y que no caía confundido y preso de la magia del arte".¹⁴² Colli escribe que "en el fondo el hastío de Platón contra el arte es el de un emulador. ¿Fue un artista frustrado, o un ambicioso que quería crear un arte nuevo? Y aquello que condena, él lo representa bajo otra forma, bajo el manto de brillantes universales [...] En definitiva Platón, en todo y por todo, es un *homo rhetoricus*. Y ni siquiera el *logos* puro puede interesarle con profundidad, sino sólo como espectáculo excitante, para presentarlo a un público más refinado, y asombrarlo. En resumen, ¡la vocación por la mentira!"¹⁴³

En este sentido el arte encuentra su fundamento en la *mímesis*, en la ilusión, en el engaño. La exposición metafórica de este planteamiento lo podemos encontrar también en el libro X de *La República* con la imagen del espejo¹⁴⁴. Platón dice que se postula "una Idea única para cada multiplicidad de cosas"¹⁴⁵, sin embargo, ningún artesano podría fabricar la *idea* en sí. Pero este mismo

¹⁴¹ Azara, Pedro. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, p. 35

¹⁴² Idem

¹⁴³ Colli, op cit. *Filosofía de...*, p.p. 243-244.

¹⁴⁴ "El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste... es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia. Ahora bien, el mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo [. . .] Es una lánuna que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe" (Cirlot, J.C., *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p.p. 200-201). Plotino argumenta que el alma es un espejo: según él, "la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo, como un espejo (*Ennéadas*, 4,3). Siguiendo su orientación, el hombre en cuanto espejo refleja la belleza o la fealdad. Lo importante consiste ante todo en la calidad del espejo, su superficie debe estar perfectamente pulida y ser pura, para obtener un máximo de reflejo [. . .] El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen, el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre" (Chevalier y Gheerbrant, op cit, *Diccionario de...*, p.p. 476-477)

¹⁴⁵ Platón, op cit. *República*, p. 463.

artesano, o cualquier persona, es capaz de recrear la multiplicidad de las cosas valiéndonos de un espejo, es decir, mediante la *mímesis*: "...hay muchas formas de que el prodigio se realice pronto y fácilmente. Ninguna más rápida que la de hacer girar un *espejo*: pronto veríais hacerse el sol, el cielo, la tierra y vosotros mismos y otros animales y plantas y todas las otras cosas de las que ahora mismo hemos estado hablando, en el *espejo*",¹⁴⁶

De ahí, pues, que para Platón la poesía y el arte sean considerados como actividad mimética, simple repetición de las cosas, que, asimismo, repiten o copian las ideas. El planteamiento platónico da una vuelta de tuerca y se convierte en la tesis de una condena: como consecuencia de la creación artística que está alejada de la verdad, el poeta, el artista, debe ser expulsado de la ciudad. La actividad artística, su obra, su lenguaje, su mundo, en tanto copia de la copia, es vana y peligrosa.

Podemos decir que Platón logró la síntesis de dos visiones estéticas comúnmente antagónicas: la estética sofística, según la cual el arte es ficción y ausencia de realidad; y la estética metafísica que plantea el arte como la materialización sensible de lo invisible. Así, pues, el arte consiste en la aparición visible de "la diosa de la Ilusión"¹⁴⁷ o, en otras palabras, en la instauración del simulacro.¹⁴⁸ De ahí el terror que infunde y el que sea visto como una amenaza.

¹⁴⁶ Ibid. p. 459.

¹⁴⁷ Azara, op. cit. *La imagen y...*, p. 25.

¹⁴⁸ "El escándalo por el mito, por su irrefrenable falsedad, no pertenece únicamente a los productos de desechos de la ilustración contemporánea [...] existe un texto en el que la argumentación contra el mito está llevada con la máxima autoridad y con la máxima fuerza. Es la *República* de Platón. Este texto irradia su luz sobre todo lo que se ha afirmado, durante siglos, en defensa o en contra del mito. Podría decirse, incluso, que lo que se ha escrito al respecto a partir de entonces no es más que una secuencia de glosas a algunas líneas de la *República*. En un célebre pasaje del libro X, Platón habla de la <antigua disidencia entre filosofía y poesía>. Y poesía significa Homero. Toda la *República*, en efecto, puede ser leída como la puesta en escena de la disputa entre Platón y Homero, una disputa que no se ha cerrado jamás e incluso hoy conduce invisiblemente nuestras palabras. No se trata, sin embargo, de una disputa literaria. Homero, para los griegos, es fundamentalmente el primer teólogo, el primer depositario de la sabiduría sobre los dioses y sobre el mundo. En realidad, el ataque platónico a Homero, mucho antes del libro X, donde se trata de la función de la poesía en la ciudad, arranca en el libro II. Y aquí el discurso es teológico. Homero es acusado, con brutalidad, de haber creado <mitos falsos>. Mientras que en el libro X los poetas son condenados porque practican la *mimesis*, el peligroso arte de la imitación, aquí son acusados de haber <pintado imágenes en nada semejantes

El arte del simulacro esta inmerso en la "justificación estética de la existencia".¹⁴⁹ Estética como afirmación del aparecer por el aparecer mismo. El artista, en tanto heredero de la sabiduría que legaron los dioses a los hombres, es una especie de *góes*, un demiurgo, un mago con la capacidad de transformarse a su antojo, "engañándonos con este su emigrar <a muchas formas>".¹⁵⁰ En este sentido Homero es —como dice Calasso—el representante del reino de la *metamorfosis*, es el portador de dicho conocimiento y, en esto, precisamente, reside su peligrosidad para la ciudad platónica:

Si Platón "ha condenado simultáneamente la poesía mimética y el mito homérico, que es metamórfico y epifánico, es porque la amenaza que provenía de aquellos relatos y de aquellas formas era grave e invencible. Como nadie antes, Platón ha sentido un terror vertiginoso ante la proliferación de las imágenes. El <océano inmenso de la desemejanza> rompía sus olas en todas partes alrededor de él."¹⁵¹ De la misma manera que el mito, el simulacro genera terror. Antes bien, el mito es justamente "un conocimiento del simulacro a través del simulacro" (Calasso); el simulacro, justamente, domina a la imitación. Cuando contemplamos el simulacro nos sentimos seducidos por él, queremos fundirnos con él, estamos tentados a transformarnos en el simulacro. Ante este desencadenamiento de simulacros, el político puede convertirse no sólo en artista, sino en un *góes*, un demiurgo, que se maneja mediante el enigma.

El simulacro en tanto *mímesis*, no significa reproducir la apariencia de la realidad, sino más bien producir (*poiesis*), a través de todos los recursos posibles, una apariencia de realidad, probablemente inexistente e irreal, pero ilusoriamente más viva, poderosa y real que la propia realidad. El hombre es "capaz de

a las cosas que querían retratar >. Así pues, el engaño residiría en las historias divinas en sí"; R. Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, "El terror de las fábulas", Anagrama, Barcelona, 1994, p p 397-398.

¹⁴⁹ Calasso, op cit., *Las Bodas...*, p. 111

¹⁵⁰ Calasso, op cit., *Los cuarenta y...*, p 398.

¹⁵¹ Idem

transformarse sapientemente en todo”.¹⁵² De aquí proviene el temor y la crítica platónica a un cierta práctica de la metamorfosis. Esta práctica (transformarse, enmascararse, desenmascararse) se descubre justamente en “la sapiencia de quien trata los simulacros transformándose en ellos”.¹⁵³

Lo que Platón intentaba al expulsar la sabiduría homérica de su ciudad, era desarticular, o al menos silenciar la forma de conocimiento a través del mito, que con Homero se consolidaba como una teoría omnicompreensiva y autosuficiente. De aquí proviene el peligro de la *mímesis*: las historias míticas cautivan las almas de los hombres y las impelen a imitarlas, integrándolas a la circulación de los simulacros.¹⁵⁴ La forma de conocimiento mediante simulacros es muy seductora; es una especie de hechizo, altamente peligroso, pero de gran contenido estético. El adentrarse por este camino es una apuesta de riesgo que el político, creo yo, debe correr, ya que el conocimiento que nos llega por este tejido de simulacros no sería comprensible y traducible para el hombre de otro modo.

En este orden de ideas podemos decir que si el mito es justamente una secuencia de simulacros mediante los cuales podemos reconocer los simulacros, “es ingenua la pretensión de interpretar el mito, cuando es el propio mito el que nos interpreta”.¹⁵⁵

El mito, estructurado circularmente, es el relato de una sucesión de simulacros. Esta afirmación la podemos interpretar a través del platónico mito de la caverna, considerado como una representación simbólica de la situación del hombre en su relación con la vida y con la filosofía. Colli nos dice que el individuo a lo sumo es un reflejo “que, traducido a una categoría de la abstracción, se podría

¹⁵² Idem

¹⁵³ Idem

¹⁵⁴ “Creo que nadie ha tenido jamás sobre el mito –como amigo y como enemigo– una lucidez comparable a la de Platón. Y creo que nadie ha practicado el mito de manera tan ambivalente. Un punto, de todos modos, permanece firme: la condena de Homero, la furiosa repulsa expresada en el II y en el X de la *República*, ha sido el acontecimiento decisivo, en lo que se refiere a la comprensión del mito, en nuestra historia; o, mejor dicho, sobre todo en lo que se refiere a la incompreensión del mito” (Calasso, *Ibid*, p.402).

¹⁵⁵ Calasso, Idem

llamar múltiple. El individuo es un grupo de representaciones conectadas en el tiempo y en el espacio, que aparecen unificadas por un principio externo. Pero ninguna representación posee un principio interno, y por tanto tampoco lo tendrá un grupo de representaciones. De hecho, una representación, o está condicionada por otra representación, o lo está metafísicamente (por un principio externo).¹⁵⁶

Podríamos decir que para Platón la caverna representa el mundo sensible o de los sentidos, con sus sombras, que son los objetos o las cosas materiales. El espacio que se localiza fuera de la caverna, que es el mundo exterior, representa el mundo *verdadero*, es decir, el mundo de las ideas. El sol simboliza la *idea* del Bien. De modo que Platón divide la realidad en dos planos: por un lado se encuentra el plano de lo sensible, que son las cosas; y por el otro el plano de lo inteligible, que son las *ideas*. Son cuatro los grados del conocimiento delineados por Platón: imaginación (*eikasía*), que toma imágenes sensibles aisladas; creencia (*pístis*), que toma los objetos que dan origen a dichas imágenes; razón discursiva (*diánoia*), que es el conocimiento de los objetos matemáticos; y entendimiento (*noús*), que aprehende las ideas. Los dos primeros grados del conocimiento constituyen la opinión (*dóxa*); y los dos restantes constituyen la ciencia (*epistémê*).¹⁵⁷ El paso de la *dóxa* a la *epistémê*, significa el paso de la visión del mundo sensible a la del mundo de las *ideas*.

En el mito de la caverna, Sócrates le explica a Glaucón la imagen de la condición humana y comenta que "el antro subterráneo es este mundo visible; el fuego que lo ilumina la luz del sol; el cautivo que sube a la región superior y la contempla, es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible [...] En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien, que se percibe con trabajo, pero que no puede ser percibida sin concluir que ella es la causa primera de cuanto hay de bueno y de bello en el universo; que ella, en este mundo visible, produce la luz y el astro de quien la luz viene directamente; que, en el mundo invisible, engendra

¹⁵⁶ Coll. op cit . *Después de...*, p 75

¹⁵⁷ Vattimo. op cit . *Enciclopedia de...*, p. 766

la verdad y la inteligencia; que es preciso, en fin, tener puestos los ojos en esa idea, si queremos conducirnos cuerdamente en la vida pública y privada".¹⁵⁸

Platón compara el bien con el sol: de la misma manera que el sol permite que las cosas sean y se vean, el bien hace que sea y se haga cognoscible el mundo de las ideas, del cual el mundo sensible toma parte en lo que tiene de verdadero y de bueno.¹⁵⁹ De tal suerte que el bien es el fundamento del ser y del valor de todas las cosas. Aristóteles —en su *Ética a Nicómaco*— muestra cierto desacuerdo con su maestro y argumenta que el bien no es una idea trascendente, sino al contrario, algo inmanente. El bien al que se refiere la moral no es el bien en sí, en el sentido platónico, sino el bien definido por el hombre como tal y realizable de acuerdo a su naturaleza.¹⁶⁰

Finalmente no se debe olvidar que el viaje del hombre del mito de la caverna, para convertirse en filósofo, debe ser de ida y vuelta. Esto es, el hombre encadenado que únicamente ve sombras reflejadas en la pared, una vez que se ha arrancado sus cadenas y puede contemplar el mundo de la luz y la libertad, vuelve al fondo de la caverna. Regresa para intentar explicar a partir de las cosas las sombras, a partir de las ideas la realidad sensible. Ahora bien, si Platón tenía que volver a la caverna para explicar desde el mundo de las ideas el ser de las cosas, y en rigor, no es así, se debe a que se queda en el mundo inteligible, deslumbrado y atrapado por los problemas internos. El infausto final del mito refleja la manera en que la filosofía era afrontada en la época de Platón: en la muerte del filósofo a manos de sus compañeros de la caverna esta presente el recuerdo de Sócrates.¹⁶¹

¹⁵⁸ Platón, op. cit., *La República*, libro VII, p.p. 342-345.

¹⁵⁹ *Ibid*, libro VI

¹⁶⁰ Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, libro I, cap I, p.p. 33-36.

¹⁶¹ Julián Marías, *Historia de la filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 49. "Un oráculo había dicho que nadie era más sabio que Sócrates, éste, modestamente, pretende demostrar lo contrario; y para ello va a preguntar a sus conciudadanos, por las calles y plazas, qué son las cosas que él ignora, esta es la *ironía socrática*. El gobernante, el zapatero, el militar, la cortesana, el sofista, todos reciben las saetas de sus preguntas: ¿Qué es el valor, qué es la justicia, qué es la amistad, qué es la ciencia? Resulta que no lo saben tampoco, ni siquiera tienen, como Sócrates, conciencia de su ignorancia, y a la postre resulta que el oráculo tiene razón. Esto es superlativamente molesto para los interrogados, y ese malestar se va condensando en

En este punto cabe señalar que Platón distingue la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la Idea y la imagen, el original y la copia, el modelo y el simulacro. Establece una distinción tajante que se desplaza en dos direcciones: las copias son poseedoras de segunda, fundadas por la semejanza; y los simulacros “están contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Es en este sentido que Platón divide en dos el dominio de las imágenes —ídolos— por una parte las copias—íconos, por otra los simulacros—fantasmas (*El Sofista*, 236b-264c)”.¹⁶² Platón intenta establecer una distinción entre las buenas y las malas copias o, en otras palabras, “las copias bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza”.¹⁶³ Se trata, pues, de asegurar la supremacía de las copias sobre los simulacros, de negar los simulacros, “de impedir que asciendan a la superficie y se <insinúen> por todas partes”.¹⁶⁴

El platonismo establece así el ámbito de la representación enteramente lleno de copias, “y definido no en relación extrínseca a un objeto sino en relación intrínseca al modelo o fundamento. [...] A la identidad pura del modelo o del original corresponde la similitud ejemplar; a la pura semejanza de la copia, la similitud llamada imitativa”.¹⁶⁵

De ahí, pues, que Deleuze (siguiendo a Nietzsche) proponga *invertir el platonismo* desvelando la circulación de simulacros que dan sentido al mundo; a la realidad sensible. Deleuze nos impele a afirmar los derechos del simulacro sobre las simples copias: “El problema ya no concierne a la distinción esencia-apariencia, o modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la

odio, que termina en una acusación contra Sócrates ‘por introducir nuevos dioses y corromper a la juventud’, un proceso absurdo, tomado por Sócrates con serenidad e ironía, y una sentencia de muerte, aceptada serenamente por Sócrates que bebe la cicuta en aguda conversación sobre la inmortalidad con sus discípulos, sin querer faltar a las leyes injustas con la huida que le proponen y aseguran sus amigos” (Ibid. p. p. 37-38).

¹⁶² G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, p.p. 256-260

¹⁶³ Idem

¹⁶⁴ Idem

¹⁶⁵ Ibid. p. 262

representación; se trata de introducir la subversión en este mundo, <crepúsculo de los ídolos>. El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia. Tampoco resulta suficiente invocar un modelo de lo Otro, porque ningún modelo resiste al vértigo del simulacro. [...] La semejanza subsiste, pero es producida como el efecto exterior del simulacro en cuanto se construye sobre las series divergentes y las hace resonar. La identidad subsiste, pero es producida como la ley que complica todas las series y las hace volver a todas sobre cada una en el curso del movimiento forzado. En la inversión del platonismo, la semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo diferente como potencia primera. Lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por esencia el ser simulacros, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro”.¹⁶⁶

Ahora bien, Aristóteles a diferencia de Platón, no pone en tela de juicio el fundamento mimético del arte, por el contrario, desvela su potencialidad en términos éticos y políticos. En su *Poética*, revaloriza la *mímesis* mediante un planteamiento pragmático: la imitación puede ser útil en el devenir histórico y puede despertar en los hombres la piedad.

El aristotelismo le otorga amplias posibilidades a la retórica, justamente en el contexto de una realidad humana que considera la capacidad de la *mímesis* en la vida social. En este sentido el arte y la poesía son imitaciones de la naturaleza; y la *tragedia*, en tanto manifestación artística, imita y representa las acciones humanas. Una de las características de la tragedia es que puede generar lo que Aristóteles llama la catarsis (*kátharsis*). Esto se refiere a la purificación de las pasiones y las emociones en el ánimo del público a través de la contemplación desinteresada.

¹⁶⁶ Ibid p. 263-264.

Aristóteles afirma en su *Poética* "que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres en acción, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos —porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que vicio y virtud los distinguen en todos—o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros, es claro, de consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas".¹⁶⁷

Para Aristóteles todas las artes son un arte mimético. De ahí, pues, que la tragedia sea una representación de la realidad donde los personajes *deben* colocarse en un término medio, es decir, no pueden ser totalmente perversos ni totalmente inocentes, puesto que nuestro sentimiento de la justicia se rebelaría. Entonces es necesario que el personaje sea un ser semejante a lo que todos los seres humanos son (ni enteramente inocente, ni enteramente culpable), con el cual podamos identificarnos: "La tragedia es la imitación de una acción completa y acabada que posee una grandeza determinada: [Es un todo] que posee un principio, un medio y un final".¹⁶⁸

Ciertamente la tragedia tiene como finalidad la *catarsis*. A diferencia de Platón, que considera la tragedia como un ejercicio peligroso de las pasiones, Aristóteles descubre en las artes, particularmente en la tragedia, un medio catártico. Esto es, la *catarsis* como remedio contra la demasía y el exceso: "A su manera, las artes son elementos moderadores; son obreros del justo medio. Las pasiones son emociones violentas, pero reducidas ya bajo la condición de una *catarsis*".¹⁶⁹

De modo que en la capacidad de imitar, propio de las distintas manifestaciones artísticas, se desprende cierta capacidad creativa e imaginativa, que puede adentrarse en el ámbito de lo ético y lo político. El arte de gobernar, en

¹⁶⁴ Aristoteles. *Poética*, Editores mexicanos unidos, México, 1996, cap. 2, p 133

¹⁶⁸ *Ibid.* cap 7. p 142

¹⁶⁹ Bayer. op cit . *Historia de...*, p 60

tanto goce estético, puede abreviar en esta capacidad mimética. En otras palabras, el político debe comprender que es necesario sumergirse en este torrente por donde circulan los simulacros.

Pues bien, mediante la capacidad mimética propia del simulacro es posible superar los antagonismos, los opuestos de una sociedad. De ahí que Nietzsche considere la belleza (en tanto apariencia, simulacro) una fuerza capaz de superar contradicciones, que enaltece el poder del artista: "La belleza es, por consiguiente, para el artista, algo que está por encima de todas las jerarquías, porque en la belleza son superados los contrastes, y ésta es la más alta idea de poderío, del poder sobre cosas opuestas; además, este poderío se consigue sin tensión, y esto es signo también de que no es necesario usar ya de violencia, que todo sigue y obedece fácilmente y muestra la faz más amable a la obediencia, esto diviniza la fuerza de voluntad del artista".¹⁷⁰

Ahora bien, siguiendo los derroteros del pensamiento platónico, Plotino revaloriza positivamente el arte gracias a su capacidad de *mimesis*. El filósofo neoplatónico interpreta a Platón postulando que el artista no reproduce simple y llanamente la cosa contemplada, por el contrario, reproduce directamente las ideas.¹⁷¹ Desde esta perspectiva el arte o la creación artística no se considera como una copia alejada de la *verdad* o imitación vacía de lo real-sensible, sino que se considerará de gran valor en tanto espacio de mediación (Hermes, "mediador divino de todo encuentro") entre la realidad de la idea y la materialidad sensible.

Ciertamente el argumento de Plotino se dirige a interpretar el arte como esencialmente vinculado a la naturaleza: *techne* y *physis* guardan vasos comunicantes entre sí. O, en otras palabras, el arte, en tanto *techne*, no es una reproducción deficiente e inútil de la naturaleza (*physis*), sino que ambos encuentran su origen en dirección a lo inmediato de las ideas mismas. Como dice Colli en ***Después de Nietzsche***: "...si tiene sentido decir que nuestro mundo, la

¹⁷⁰ Op. Cit. Nietzsche, *La voluntad*, 797, p. 433

apariencia, es una degeneración de la profundidad oculta de la inmediatez, de donde surge, será igualmente lícito decir que el camino representativo seguido por el artista se mueve hacia una esfera de magnificencia, de adecuación a la fuente de la vida".¹⁷²

Cabe destacar que para Plotino la *poiesis* (producción) es considerada imitación o, más propiamente, reproducción. Es decir, *poiesis* y *mímesis* guardan vínculos muy estrechos entre sí. En este sentido los objetos producidos por el arte no son considerados "meras copias" (de las cosas) sino representaciones (simulacros) calificadas del mundo de las ideas (la *verdad*). El artista ya no reproduce únicamente la materialidad en bruto sino que materializa la *idea*.

El *artista político* o el *político artista* es un esteta capaz de transformarse en un intérprete del orden suprasensible: en su capacidad de *poiesis* y *mímesis* se transforma en una especie de Demiurgo que, con su interés dirigido hacia las ideas, imprime forma a la materia de sus creaciones. El artista que logra abrirse a la dimensión metafísica se considera como un testigo de la unidad del Todo; es decir, testigo de la perfecta correlación de las partes con el Todo.¹⁷³

El artista plasma en la materia la idea que previamente se localiza en su pensamiento. El político considerado como artista es aquel que accede a la idea y, mediante su técnica y habilidad, es artífice de su manifestación sensible. De ahí, pues, que el mundo de las ideas no sea inaccesible para el hombre, por el contrario, se desvela a través del arte (el *artista político* o el *político artista*). Es decir, a través de la producción de obras en esta sucesión de simulacros.¹⁷⁴

¹⁷¹ Plotino, *Eneadas*, V. 8, 1.

¹⁷² Colli, op cit . p 85

¹⁷³ "La creación artística aspira al rango de revelación, de manifestación sensible del orden esencial de las ideas. El artista, a su vez, aparece como mediador y depositario de la idea, como mensajero del orden suprasensible" (Lanceros, Patxi, *Diccionario de Hermenéutica*, p 536)

¹⁷⁴ Plotino nos dice que "la matena no tenía forma, sino que ésta estaba en el pensamiento del artista antes de llegar a la piedra: y estaba en el artista, no porque tenga ojos y manos, sino porque participa del arte" (citado en *Diccionario de Hermenéutica*, p 536).

Así, pues, la creación artística (en tanto *mimesis* y *poiesis*) exige habilidad técnica, exige la posibilidad de la obra de arte de comunicarse con su público, pero ante todo, el arte encuentra su sentido en el orden de las ideas inmerso en un encadenamiento de simulacros. Como dice Colli: "...el arte retorna, reencuentra las cosas sensibles, por otras vías, procedente de una región y una mediación, que nos es desconocida. La forma sensible que se presenta en el arte no es un punto de partida, sino de llegada".¹⁷⁵

Desde los albores de la humanidad, la creación artística ha estado próxima al engaño, a la ilusión que precipita a la locura y la mentira, como consecuencia de la apariencia, del simulacro. No obstante, fueron los dioses los que se valieron del arte para establecer el orden universal y quienes transmitieron a la humanidad estas enseñanzas. El arte surgió en el momento en que ciertos dioses decidieron trastocar la fuerza por la persuasión seductora. Así sucedió cuando se disputaron el dominio del Olimpo los titanes¹⁷⁶, llamados con frecuencia dioses antiguos, y la nueva generación (los olímpicos) cuyo máximo dios era Zeus¹⁷⁷. Ante la fuerza de los titanes, los olímpicos tuvieron que recurrir a la agudeza del ingenio, a las trampas y al engaño contra los monstruos; aprendieron a utilizar el arte de la ocultación, de la simulación y disimulación, a fin de vencer a sus adversarios. Si Rea, tras parir a Zeus, no hubiera seguido los consejos de Gea (la diosa madre) para engañar a Crono (el dios devorador de sus hijos), dándole una piedra envuelta en pañales en lugar del recién nacido Zeus, los hombres hubieran tenido que rendir culto a los titanes. Enseñada, a través del arte del disimulo y la

¹⁷⁵ Colli, op.cit., *Después de ..*, p. 96.

¹⁷⁶ "Hermanos supervivientes de Kronos que se sublevaron contra Zeus. Por lo general, se toman como símbolo de las fuerzas de la naturaleza desenfrenada. Pero cuando se entiende a Zeus como dios que establece en la creación el reino del espíritu, los titanes pasan a representar las fuerzas indómitas que se encrespan frente a la espiritualización. La victoria sobre los titanes significa el definitivo asentamiento de un orden" (Revilla, Federico, *Diccionario de Iconología y simbología*, Catedra, España, 1995, p. 393)

¹⁷⁷ "Dios del cielo, Zeus está relacionado con la tormenta y los demás fenómenos de la atmósfera. Sus atributos son el rayo y la égida, su animal sagrado, el águila, su árbol, el roble (preferentemente, atacado por el rayo). Suele ser representado como un varón robusto, mayestático, que ostenta el torso desnudo. La imagen crisoclefantina de Zeus por Fidias fue la más famosa de este dios, asociándose la magnificencia de los materiales con la grandeza del ser representado" (Revilla, *Diccionario de...*, p. 436)

ocultación, Zeus, dirigiendo a los olímpicos, dominaron a aquellas fuerzas de la naturaleza desenfrenada y las pusieron a su servicio.¹⁷⁸

Así, pues, nos plantea Azara que "el arte consistía en actuar en el momento oportuno, como entendía Platón, pero también en aprovecharse de la situación. Atenea, Hermes, Hefesto, Prometeo, encabezados por Zeus, así como Heracles, Dédalo y Pigmalión, fueron dioses, héroes y figuras legendarias que supieron ser agudos y previsores, a fin de atraer a los cielos y al resto de los dioses mediante toda clase de artimañas. Recurrían a dobles y al dobléz, a espejismos y apariciones, a envidias y males de ojo para salirse con la suya. ¿Cómo, si no, iban a ganar por las buenas si todos eran iguales de divinos y sus poderes contrapuestos se anulaban mutuamente?"¹⁷⁹

Mediante el manejo de enigmas en el diálogo los dioses se engañaban los unos a los otros, se tejían ardides, a fin de derrotar a su rival. Ningún poder divino estaba al margen de la seducción del diálogo. Pero al mismo tiempo, gracias a que se tendían trampas y se despistaban, lograban en ocasiones descubrir el engaño. Mediante su astucia y su imaginación, eran inventores o productores (*poietés* o *poiesis*). Únicamente a través de engaños se descubría un fraude previo. El nuevo orden instaurado por los olímpicos era el juego legitimado en el diálogo. El mayor jugador era el padre de los dioses, Zeus, "que no paraba de jugar con las diosas, las ninfas, las mortales y los mortales. Fue el primer actor, o el primer transformista, que aprendió que se obtenía más simulando que por la fuerza"¹⁸⁰

Calasso nos dice que "el dios griego no impone mandamientos. ¿Y cómo podría prescribir un acto, si él mismo ya ha cometido todos los actos, buenos y malvados? En Grecia circulaban máximas que aspiraban a la misma universalidad que los mandamientos. Pero no eran preceptos descendidos del cielo. Si lo

¹⁷⁸ Azara, op cit. *La imagen y...*, p.p 35-36.

¹⁷⁹ Ibid p 36

¹⁸⁰ Ibid, p. 37

observamos de cerca, en su insistencia sobre el *sophronein*, sobre el control, sobre el peligro de cualquier exceso, descubrimos que tienen un carácter completamente distinto: son máximas elaboradas por los hombres para defenderse de los dioses. Los griegos no sentían la menor inclinación por la templanza. Sabían que el exceso es el dios, y que el dios altera la vida. Cuanto más inmersos se sentían en lo divino, más deseaban mantenerlo a la distancia, como esclavos que pasan los dedos por las cicatrices. La sobriedad occidental, que dos mil años después se convierte en el sentido común, fue al inicio un espejismo entrevisto en la tempestad de las fuerzas".¹⁸¹

El mundo es un encadenamiento de simulacros, que se metamorfosean y cambian constantemente. Gracias al mito es posible relatar esta sucesión de simulacros, ya que representa el poder de la metamorfosis o, en otras palabras, la capacidad de narrar una historia de diferentes maneras, y de relacionarlas entre sí. Por eso definirlo significa debilitarlo, reducirlo. La aproximación más bella para el mito, nos dice Calasso, es la de Salustio: "<Estas cosas no ocurrieron jamás, pero son siempre>. Esas cosas son las historias míticas. Y lo que es importante, no es definir las sino saber con ellas, en ellas. [...] Cuando uno da una definición, uno tiene la impresión de haber comprendido algo, pero eso termina en la palabra. Mientras que si uno tiene un manantial de historias en la cabeza (aquello que es la mitología), eso continúa a actuar en los gestos, en las elecciones, aunque uno lo sepa o no".¹⁸²

En este sentido la simbología de la mitología griega nos arroja algo de luz. La rebeldía y la ambición de los titanes, adversarios del espíritu consciente (identificado con Zeus), no simboliza únicamente las fuerzas salvajes de la

¹⁸¹ Calasso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 220 "Por eso Platón se asombró tanto, porque lo que combatía era algo que tenía una gran fuerza y actualidad. Su combate fue contra los propios dioses, contra sus dioses. A ellos les opuso el molde. De esta forma, todo el universo que representaban, el del aparecer y la metamorfosis, quedaba desvirtuado como un gran almacén de copias. Sin embargo, Platón olvidó una cosa: que los moldes de todas las copias son los propios dioses, y que éstos, desde un principio, se asumieron como simulacros. Es decir, que el molde siempre fue y será una copia más, y por ello única e irrepetible"; Ayala Blanco, Luis Alberto, *Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso*, Tesis, UNAM, FCPyS, 1995, p. 27

naturaleza. Luchando contra el espíritu, representan las fuerzas indómitas del alma, que se enfrentan a la "espiritualización armonizadora". El combate de los titanes contra los olímpicos, "simboliza el esfuerzo evolutivo de la formación del ser consciente saliendo de la animalidad. Zeus representa esa tendencia del espíritu a liberarse de las poderosas servidumbres de la materia y de los sentidos".¹⁸³

Asimismo, los titanes, en su combate contra el espíritu, encarnan el deseo de dominio: el despotismo. Recordemos las pinturas de Goya y de Rubens en las cuales el tema gira en torno al mito de **Saturno** (Crono): en la primera, Goya nos remite al salvajismo más primario, y convierte el mito en un símbolo de violencia y abuso de poder; en la segunda, Rubens muestra al dios Tiempo como una potente fuerza cruel, que parece no sentir remordimiento por su atrocidad (el paso del tiempo que todo devora).

Estas imágenes nos recuerdan lo que dice Colli: el artista "invierte el curso del tiempo", desvelando el origen del presente en el pasado inmediato. El político, el gran político, el que se dice político, debe dirigir sus pasos en esta dirección; debe darle sentido a sus acciones a través de la estética del simulacro.

Ahora bien, Nietzsche nos dice que los griegos, a partir de la necesidad más profunda, es decir, para poder vivir, tuvieron que crear esos dioses, "cuyo proceso tenemos que imaginar como la lenta transición, gracias al instinto apolíneo de la belleza, desde la divina jerarquía, primordial y titánica, del terror a la divina jerarquía olímpica de la alegría: como brotan las rosas del arbusto de espinas. [...] El mismo instinto que llama a la vida al arte, como el complemento y perfección de la existencia que seduce a seguir viviendo, produjo también la formación del mundo olímpico, en el que la <voluntad> helénica puso delante de sí

¹⁸² R. Calasso, *Le Figaro*, Lundi 18 Fevrier, 1991.

¹⁸³ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, p. 998.

un espejo transfigurador. Así justifican los dioses la vida de los hombre, viviéndola, ¡la única teodicea satisfactoria!¹⁸⁴

Por eso Calasso tiene razón al afirmar que "el mito es un acontecimiento del simulacro a través del simulacro".¹⁸⁵ El simulacro, pues, seduce a la imitación: "Aquel que contempla el simulacro se siente tentado de convertirse en simulacro".¹⁸⁶ De aquí proviene el terror que infunde el enigma que oculta la existencia. El simulacro, regido por el engaño, el cual es insoportable, en realidad no es engaño alguno. La contemplación de esta *verdad* nos produce vértigo.

Si el mito es justamente un encadenamiento de simulacros que nos ayuda a reconocer los simulacros, dirá Calasso, "es ingenua la pretensión de interpretar el mito, cuando es el propio mito el que nos interpreta".¹⁸⁷ Entonces el simulacro consistirá en morir como realidad para producirse como apariencia, ilusión, engaño: "En el mito, el simulacro es a la vez el instrumento y el objeto del conocimiento. Todo pasa por simulacro: una imagen reenvía a otra imagen. Una de las imágenes es un detalle de una historia mítica, una figura divina o heroica, un gesto, un suceso. La otra es lo que pasa alrededor de nosotros, en el mundo de los hombres. Cuando uno sabe que para los griegos, como dice Salustio, el mundo mismo es un mito (dicho de otra forma, una tela de simulacros), uno comprende por qué este modo de conocimiento que es el mito se vuelve indispensable: porque es aquel que tiene más afinidad con el mundo".¹⁸⁸

La oposición (aparente contradicción) entre lo falso y lo verdadero es un artificio; es una convención que trata de instituirse como única pero que termina sucumbiendo a la propia <coherencia de lo falso>¹⁸⁹ inherente a la estética del simulacro: "...para el verdadero creador del mundo del arte, nosotros ya somos

¹⁸⁴ Nietzsche, op cit , *El nacimiento de...*, p. 53.

¹⁸⁵ Calasso, op cit . *Los cuarenta y nueve...*, p 399.

¹⁸⁶ Idem

¹⁸⁷ Ibid p. 404.

¹⁸⁸ Calasso, op cit . *Le Figaro*.

¹⁸⁹ L A Ayala, op. cit , *Poder, simulacro...*, p. 30.

imágenes y proyecciones artísticas y en el significado de obras de arte es donde tenemos nuestra más alta dignidad, ya que sólo como fenómeno *estético* está la existencia y el mundo eternamente justificados".¹⁹⁰

¹⁹⁰ Nietzsche, op cit , *El nacimiento de...* p 66.

*Los dados ya han sido tirados y todavía giran:
sin embargo, cuando se detengan,
mostrarán algo que no es un juego.
Colli*

IV. ARTE: LO OCULTO EN EL PODER

El poder, al igual que el arte, es enigmático porque obedece al juego de la ocultación y desocultación del ser. La aspiración del hombre está lejos de resolver el enigma que es el arte mismo; el arte en tanto voluntad de poder, de creación incesante, de metamorfosis, de simulacro. Ciertamente la *realidad* y la *apariencia* no son opuestos, sería más conveniente hablar de grados del ser o, mejor aún, de grados de apariencia, de sucesión de simulacros, marcados por el *pathos* de lo oculto. Por eso Heidegger nos dice que “queda como tarea ver el enigma”.¹⁹¹

Al contemplar el enigma, los enigmas, necesariamente interpretamos. Así la voluntad de poder interpreta y es interpretada. El ‘gran político’ sigue los pasos hollados por Hermes, el mediador e interprete por excelencia. Nietzsche afirma que “cuando tiene lugar la formación de un órgano, se trata de una interpretación; esa voluntad delimita, determina los grados, las diversidades de fuerza. Las meras diversidades de fuerza no podrían sentirse como tales: tiene que haber algo que quiera crecer, que interprete según su valor cualquier otra cosa que quiera crecer. En verdad, *la interpretación es un medio en sí mismo para adueñarse de algo. (El proceso orgánico presupone un interpretar constante)*”.¹⁹²

La actividad artística es posible, se estimula, se justifica a partir de dos instintos o fuerzas que surgen de la naturaleza misma y son los presupuestos de todo arte –oculto en el poder—. Me refiero al planteamiento estético de Nietzsche, quien afirma que en el acto de la creación intervienen dos potencias de la naturaleza designadas simbólicamente como Apolo y Dioniso. Estas deidades

¹⁹¹ Heidegger. op. cit., *Arte y...*, p 119.

¹⁹² Nietzsche. op. cit., *Estética y...*, p p 161-162.

expresan la coimplicación de conceptos como voluntad y fenómeno, realidad y simulacro, o, en términos nietzscheanos, <mundo de imágenes> y <realidad embriagada>. De modo que lo apolíneo y lo dionisiaco son tendencias de la naturaleza existentes en el hombre, que si bien se presentan como principios antagónicos, en realidad son principios complementarios.¹⁹³ Representan la perenne lucha de los opuestos que se complementan. Dice Eduardo Nicol que "el camino hacia la síntesis de Apolo y Dionisos es lo más significativo de cada uno, porque en ella ninguno de los dos perderá sus caracteres propios. La evolución no se comprende como la influencia del uno sobre el otro; es la confluencia de ambos hacia la unidad. Hoy advertimos que esa unidad era preestablecida: lo dionisiaco y lo apolíneo eran opuestos, y a la vez equivalentes y complementarios".¹⁹⁴

Nietzsche afirma que lo apolíneo tiende hacia la forma, la apariencia, el límite; y lo dionisiaco, en cambio, hacia la ausencia de forma, la ausencia de límites, lo indeterminado. Por eso escribe que "mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*".¹⁹⁵ Asimismo, estas fuerzas se objetivan en los estados fisiológicos del *sueño* y la *embriaguez*. El mundo de los sueños es el mundo de la medida, de la armonía, de la forma, de la belleza, de lo limitado, es decir, donde gobierna el <principium individuationis> [principio de individuación]. El mundo de la embriaguez, por su parte, se refiere a lo caótico, lo ilimitado, el lugar donde se rompe el <principium individuationis>.

Estas dos tendencias, una que se dirige hacia la armonía, y la otra hacia lo contradictorio, son fundamentales en la lucha por el poder; son la esencia misma

¹⁹³ "Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, engieron dos divindades. Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la <voluntad> helénica. [...] En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el *sueño* y en la *embriaguez*" (Nietzsche, op. cit., *El nacimiento de la tragedia*, "La visión dionisiaca del mundo", p. 230)

¹⁹⁴ E. Nicol, *La idea del hombre*, México, FCE, 1998, p. 1666.

¹⁹⁵ Nietzsche, op. cit., *El nacimiento de...*, p. 40.

del poder. El hombre imita a la naturaleza a través del arte, pero sin imitar las *formas* de la naturaleza, es decir, la *mímesis* se da en la actividad creadora misma de la naturaleza. El hombre, al igual que la naturaleza, es un creador. El auténtico político, valiéndose de la esencia enigmática de Apolo y Dioniso, es un creador de simulacros y, por lo mismo, un artista o un intérprete de la *realidad sensible*.

La idea de la embriaguez como fuerza creadora es el acento que marca el ritmo de la reflexión estética nietzscheana: "Para que haya arte, para que de alguna manera haya una actividad y una visión estéticas, es indispensable una condición fisiológica: la embriaguez".¹⁹⁶ Esto se traduce como la creación de la forma y de la apariencia. En todo acto de creación se produce, pues, una proyección de apariencias, de simulacros. Por ello, el ejercicio de la fuerza implica liberar las tendencias de lo apolíneo y lo dionisiaco: tiene que haber "una excitabilidad que se transforme en apariencia".

Para que el acto estético cierre el círculo y sea pleno, es necesario desvelar la actividad artística del ser como lo propio de la vida. Así la tarea del artista, del político, será transfigurar la realidad sensible mediante la voluntad de poder. Por eso dice Nietzsche que "imprimir en el devenir el carácter del ser, ésa es la suprema *voluntad de poder*."

Doble falsificación, a partir de los sentidos y del espíritu, para mantener un mundo del ser, de lo permanente, de lo equivalente, etc. [...]

El conocimiento en sí es imposible en el devenir; ¿cómo es posible entonces el conocimiento? Como error de sí mismo, como voluntad de poder, como voluntad de ilusión.

El devenir como invención, deseo, negación de sí, superación de sí: no hay sujeto, sino un hacer, un poner, creador, <sin causas ni efectos>.

El arte como voluntad de superar el devenir, como <eternización>, pero miope, según la perspectiva. reproduciendo, de alguna manera, en pequeño, la tendencia del todo. Considerar lo que *toda vida* muestra como una fórmula

¹⁹⁶ Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos*, citado en Nietzsche, *Estética y...*, p. 24

reducida para la tendencia total: de aquí una nueva fijación del concepto <vida> como <voluntad de poder>".¹⁹⁷

Ahora bien, el exceso de fuerza propio del goce estético tiene como resultado la creación de la *forma*. La embriaguez a través del estado dionisíaco o apolíneo define lo que Nietzsche llama el *gran estilo*, coimplicado directamente con el grado de fuerza. El *gran estilo* utiliza su exceso de fuerza para vencer el caos y crear la belleza, la perfección, la armonía, el arte; en transfigurar lo caótico en la apariencia, lo ilimitado en algo que tiene medida. La grandeza de un artista (en cualquier ámbito) "no se mide por <los bellos sentimientos> que provoca, sino por el grado en que se acerca al gran estilo [...] que manda, que quiere [...] Dominar el caos que se es; obligar a su caos a hacerse forma [...] hacerse lógico, sencillo, inequívoco; hacerse ley: esta es la gran ambición".¹⁹⁸

El resultado del proceso artístico se traduce entonces en la producción de la forma. Para Nietzsche en la verdadera obra de arte el contenido se confunde con la forma. En este proceso el caos deviene en forma, la contradicción deviene en armonía, la fealdad se hace belleza y, en definitiva, <los artistas> son los que consideran como contenido lo que los demás consideran como forma: "Se es artista al precio de sentir como *contenido*, como la 'cosa misma', lo que todos los no artistas llaman 'forma'".¹⁹⁹

El *pathos* de lo oculto se abre a la interpretación en tanto expresión enigmática. El estado de embriaguez se resume en el aumento de voluntad de poder, que es la plenitud de la fuerza creadora. La identidad de contenido y forma se traduce en un enigma. Por eso, la política es enigmática. Pero ¿qué es el enigma? Calasso opina que puede ser una "formulación misteriosa", sin embargo, esto no es suficiente para definirlo. Tenemos que añadir "que la respuesta al enigma también es misteriosa. Esto distingue para nosotros el enigma del

¹⁹⁷ Ibid p.p. 163-164

¹⁹⁸ Nietzsche, op cit . *Estética y...*, p. 117

¹⁹⁹ Ibid p 26

problema [...] Cuando el problema queda resuelto, la pregunta y la respuesta se disuelven, son absorbidas en un automatismo [...] No ocurre lo mismo con el enigma. Recordemos el más famoso, el de la Esfinge: <¿Cuál es el ser que tiene una única voz y a veces tiene dos pies, a veces tres, a veces cuatro y es tanto más débil cuanto más numerosos son sus pies?> Respuesta de Edipo: <El hombre>. Y examinemos la respuesta: <el hombre> como solución del enigma es justo lo que revela la enigmaticidad del hombre. ¿Quién es este ser incongruente que pasa de la animalidad del cuadrúpedo a la prótesis (el bastón del viejo), conservando siempre una sola voz? Así pues, la solución del enigma es un nuevo enigma, aún más difícil".²⁰⁰

Aquello que está oculto en lo profundo se presenta a los ojos del hombre, pero es difícil captarlo, descifrarlo. Sin embargo, el hombre tiene el pathos de lo que está oculto. Para resolver el enigma que es el hombre mismo es necesario desplazarlo a un nivel más elevado, hermenéutico. Calasso dice que "la Esfinge aludía a la indescifrabilidad del hombre, ser huidizo y multiforme, cuya definición sólo puede ser huidiza y multiforme. La Esfinge atrajo a Edipo. El enigma de la Esfinge fue resuelto por Edipo, que se convirtió él mismo en un enigma".²⁰¹ Así Edipo dejó abierta la puerta de las interrogantes y las interpretaciones: un enigma se resuelve con otro enigma.

La imagen de la Esfinge se puede interpretar como la fascinación y el vértigo por el poder. Camino ineluctable para el hombre. La Esfinge es un arquetipo que se presenta al comienzo de un destino, que es a la vez misterio y necesidad, es decir, manifestación de la fuerza a través de un encadenamiento de simulacros que beben de la fuente del enigma. Por eso dice Calasso que "el más desdichado de los héroes, y el más inerme, pero también el que da un paso más que los héroes, es Edipo. La relación con el monstruo es un contacto, piel contra piel. Edipo, al principio, no toca al monstruo, sino que lo mira, y le habla. Edipo mata con la palabra, arroja al aire palabras mortales como las fórmulas mágicas

²⁰⁰ Calasso, op. cit. *Las bodas de...*, p. 309.

lanzadas por Medea contra Talos. Después de la respuesta de Edipo, la Esfinge se precipitó por un barranco. Edipo no bajó a arrancar su piel, esas escamas abigarradas que ansiaban los viajeros como los ricos ropajes de una hetera oriental. Edipo fue el primero que pretendió prescindir del contacto con el monstruo. Entre todas sus culpas, la más grave es la que nadie le reprocha: no haber tocado al monstruo. Edipo es ciego y mendigo porque no lleva una Górgona que le defienda, una piel de fiera que le cubra los hombros, un talismán que apretar en las manos. *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. [...]

Con Edipo, la matanza del monstruo se escinde: por una parte, una muerte perfectamente consciente, la realizada con la palabra que destruye la Esfinge; por otra, una muerte perfectamente inconsciente, aquella con la que Edipo elimina a Layo en una pelea entre viajeros. Se produce una nefasta inversión de la lucidez que, a partir de entonces, se adhiere a la conciencia. Esa es la venganza del monstruo. El monstruo puede perdonar a quien lo ha matado. Pero jamás perdonará a quien no ha querido tocarlo”.²⁰²

Los orígenes de la filosofía y del pensamiento son misteriosos. Dice Nietzsche que el poder, el arte, el individuo “son una repetición en el que se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola [...]”.²⁰³ El acto artístico del hombre es una copia del acto artístico primordial, es decir, una liberación de imágenes a través de un estado de excitación afectiva que se traduce en voluntad de poder.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche plantea que el mundo en el que vivimos está conformado de apariencias, una creación del ser o voluntad única, que mediante su éxtasis consigue la representación que es la realidad sensible: todas las cosas del mundo formarían la trama de su obra que se legitima

²⁰¹ Idem

²⁰² Ibid p 310

²⁰³ Nietzsche, op cit., *Estética y...* p 28.

en la apariencia. Partiendo de las imágenes de Dioniso y Apolo, el pensamiento nietzscheano delinea una doctrina sobre el surgimiento y la decadencia de la tragedia griega, que desembocará en una nueva visión del mundo, cuyo acento será la experiencia mística. Aparece un enigma sobre el enigma que desvela el camino: "En Grecia la tragedia es una inversión de la experiencia mística; originariamente resulta del intento de extender esotéricamente esta última. En Eleusis el éxtasis de los iniciados genera la visión, la alucinación cognoscitiva. Dicha visión, expresada por el individuo en el constreñimiento del arte, realizada como acontecimiento, representada frente a un público más amplio, se convierte en un puente para un recorrido inverso, para la reconquista de la posesión colectiva, matriz de ambos fenómenos, cuyo éxtasis está más allá de la antítesis entre alegría y dolor, no es conocimiento, pero se traduce en conocimiento".²⁰⁴

Así, pues, el arte apolíneo es "la apariencia de la apariencia"²⁰⁵, o en otras palabras, es un modo de redención en la apariencia que intenta ocultar algo terrible: "No hay superficie bella sin una profundidad horrible".²⁰⁶ Nietzsche argumenta que el arte apolíneo se originó como una necesidad de abatir el horror y el espanto de la existencia: el griego "para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, [...] fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta o sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los Olímpicos".²⁰⁷ La apariencia de lo apolíneo se alcanza a través del sueño y de la excitación de la visión, de tal manera que lo que transfigura es ya una apariencia. Por eso habla Nietzsche de "la bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo",²⁰⁸ asegurando que en la vida suprema de esta realidad onírica obtenemos "el sentimiento traslúcido de su apariencia"²⁰⁹. En el

²⁰⁴ Colli, op. cit., *Después de Nietzsche*, p.p 131-132

²⁰⁵ Nietzsche, op. cit. *Estética y...*, p 29

²⁰⁶ Idem

²⁰⁷ Nietzsche, op. cit., *El nacimiento de...* p p. 52-53.

²⁰⁸ Ibid "La visión dionisíaca.", p 230

²⁰⁹ Idem

arte apolíneo mientras que el sueño es el juego del hombre individual con lo real, el arte del dios-escultor (Apolo) es el juego con el sueño: "La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua *en cuanto figura onírica* es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño".²¹⁰

De ahí, pues, que Apolo, en tanto dios de las representaciones oníricas, sea el dios del arte. Él es, dice Nietzsche, el <Resplandeciente> de modo total; la belleza es su elemento; "pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero. Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariencia no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella mesurada limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor".²¹¹

Por su parte, el arte dionisíaco²¹² es el ser de la apariencia²¹³. De acuerdo con Nietzsche, el ser es esa *voluntad única* que llega a vislumbrar la visión

²¹⁰ Ibid, p. 231.

²¹¹ Idem

²¹² Dice Deleuze "La lección del eterno retorno es que no hay retorno de lo negativo. El eterno retorno significa que el ser es selección. Sólo retorna lo que afirma, o lo que es afirmado. El eterno retorno es la reproducción del devenir, pero la reproducción del devenir también es la producción de un devenir activo: el superhombre, hijo de Dionysos y de Ariadna. [...] La enseñanza especulativa de Nietzsche es la siguiente: el devenir, lo múltiple, el azar, no contienen ninguna negación: la diferencia es la pura afirmación; retomar es el ser de la diferencia excluyendo todo lo negativo [...] Zarathustra refiere lo negativo a la afirmación en la voluntad de poder. Pero falta todavía que la voluntad de poder sea referida a la afirmación como a su razón de ser, y la afirmación a la voluntad de poder como el elemento que produce, refleja y desarrolla su propia razón: en esto consiste la labor de Dionysos" (Deleuze, op cit, *Nietzsche y la...*, p.p. 264-269).

²¹³ En este sentido Deleuze interpreta al Nietzsche maduro de la siguiente manera: "Porque el ser no existe más allá del devenir, más allá de lo múltiple, ni lo múltiple ni el devenir son aparencias o ilusiones. Pero tampoco hay realidades múltiples o eternas que serían, a su vez, como esencias más allá de la apariencia. Lo múltiple es la manifestación inseparable, la metamorfosis esencial, el constante síntoma de lo único. Lo

dionisiaca del mundo, sin ninguna ilusión o apariencia. Un mundo caótico, sin forma, que produce el espanto y en donde confluyen el dolor y la contradicción. La embriaguez se genera cuando se han desdibujado los límites del mundo y se han desvanecido las ilusiones. Quedamos desnudos ante el ser, ante el sustrato dionisiaco. Un mundo sin límites donde el ser humano está desprovisto de toda apariencia y se convierte él mismo en voluntad primordial. En el estado dionisiaco no sólo se transforma lo que se ve, sino que es el propio sujeto el objeto de la transfiguración. Podríamos decir que si el sueño es el juego del individuo con lo <real>, entonces la embriaguez es el juego de la naturaleza con el hombre y el arte dionisiaco es el juego del artista con la embriaguez. En este momento es cuando el hombre posee una gran tensión y energía, una *plenitud de fuerza*, que se traduce en *voluntad de poder*.

Ciertamente sentimos el espanto de la visión pero también sentimos el éxtasis embriagador de la unión con la naturaleza. Esta fuerza y poderío es la excitación de donde se origina el arte dionisiaco, que “descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el *principium individuationis* [principio de individuación] queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. [...]

En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa”.²¹⁴

múltiple es la afirmación de lo uno, el devenir la afirmación del ser. La afirmación del devenir es el ser, la afirmación de lo múltiple es lo uno, la afirmación múltiple es la manera en que lo uno se afirma. <Lo uno es lo múltiple> [.] ¿Cuál es el ser del devenir? ¿Cuál es el ser inseparable de lo que consiste en devenir? *Retornar es el ser de lo que deviene*. Retornar es el ser del mismo devenir, el ser que se afirma en el devenir. El eterno retorno como ley del devenir, como justicia y como ser” (Ibid p.p. 38-39).

²¹⁴ Nietzsche, op. cit., *El nacimiento de...* p.p. 232-235.

Los mismos dioses que utiliza Nietzsche para exponer su visión estética, Apolo y Dionisos, son los que recupera Colli al retroceder por los derrotados de la sabiduría griega. Sin embargo, opina que es necesario modificar la caracterización nietzscheana, concediendo la preeminencia a Apolo más que a Dionisos: "Efectivamente, si acaso hay que atribuir a otro dios el dominio sobre la sabiduría ha de ser al de Delfos. [...] Apolo simboliza ese ojo penetrante, su culto es una celebración de la sabiduría".²¹⁵ Por ello, el poder se expresa en conocimiento, y el conocimiento está ligado a la *adivinación*. Esto debería ser un elemento decisivo en la vida pública y política, como sucedió en la antigua Grecia: "La adivinación entraña conocimiento del futuro y manifestación, comunicación, de dicho conocimiento. Eso se produce a través de la palabra del dios, a través del oráculo. En la palabra se manifiesta al hombre la sabiduría del dios, y la forma, el orden, la conexión en que se presentan las palabras revela que no se trata de palabras humanas, sino de palabras divinas. A eso se debe el carácter exterior del oráculo: la ambigüedad, la oscuridad, la alusividad difícil de descifrar, la incertidumbre".²¹⁶

Heráclito, refiriéndose a Apolo, dice: <El señor a quien pertenece el oráculo que está en Delfos no afirma ni oculta, sino que indica>. El principio apolíneo desvela el futuro y lo manifiesta al hombre, pero parece que Apolo no quiere que el hombre lo comprenda. Dice Colli que hay un ingrediente de crueldad y de perversidad en la imagen de Apolo, "que se refleja en la comunicación con la sabiduría".²¹⁷

De acuerdo con Nietzsche, Apolo es el símbolo del mundo como apariencia, en el sentido del concepto schopenhaueriano de representación. Por ello, la obra de Apolo es principalmente el mundo del arte, interpretado como liberación. La liberación la entiende Nietzsche, aún cuando ésta sea ilusoria y onírica, como desprendimiento del insoportable conocimiento dionisiaco, es decir, de la intuición del dolor del mundo.

²¹⁵ Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets editores. Barcelona, 1994, p. 13.

²¹⁶ *Ibid* pp 13-14

²¹⁷ *Idem*

Al desarrollar el principio de lo apolíneo, Nietzsche tomó como modelo al señor de las artes, dios luminoso y solar por excelencia. Sin embargo, en opinión de Colli, no tomó en cuenta otros aspectos que ponen a Apolo en conexión con el ámbito de la sabiduría: su aspecto de terribilidad y de ferocidad.²¹⁸ Al principio de la *Iliada* aparece Apolo como <aquel que destruye totalmente>; sus flechas causan enfermedad y muerte entre los aqueos. De modo que el arco apolíneo alude a una acción indirecta y diferida, que nos pone en contacto con la crueldad de la oscuridad del oráculo: “la destrucción, la violencia diferida es típica de Apolo”.²¹⁹ De aquí proviene el origen de los epítetos de Apolo: <aquel que actúa desde lejos> y <aquel que hiere desde lejos>.

Colli no sólo amplía la perspectiva nietzscheana, sino que la modifica.²²⁰ Apolo no es únicamente el dios de la medida y la armonía, sino también el de la exaltación y la locura: “Nietzsche considera que la locura corresponde exclusivamente a Dionisos, y además la limita como embriaguez. Con respecto a esto, un testimonio de la talla de Platón nos sugiere, en cambio, que Apolo y Dionisos, tienen una afinidad fundamental, precisamente en el terreno de la <manía>; juntos, abarcan completamente el terreno de la locura”.²²¹

²¹⁸ “Hay un aspecto fundamental de Apolo que no aparece en la doctrina de Nietzsche, el del dios terrible, flechador, imprevisible, lejano, vengativo, aniquilador, salvaje dominador y exterminador de los lobos. Así presenta Homero su aparición al comienzo de la *Iliada*: <tremendo se elevó el estrépito del arco de plata>. [...] Nietzsche puso en primer plano el aspecto solar, el fulgor de la luz, el resplandor del arte, un carácter quizá más tardío de Apolo. De éste modo se le escapó, bajo el aspecto de la posesión mística, el vínculo vital entre Apolo y Dionisos, y bajo el aspecto de la contienda, del desafío, de la perfidia, del enigma, el vínculo entre el origen apolíneo y la floración del logos, el arma suprema de la violencia, la flecha más mortal lanzada por el arco de la vida” (Colli, op. Cit., *Después de...*, p. 28)

²¹⁹ Colli, op. cit., *El nacimiento de...*, p. 15

²²⁰ Para Colli, la locura es la matriz de la sabiduría. “La elección de la pareja Apolo y Dionisos es decisiva, pero su contraposición es desorientadora. En realidad, una matriz común reúne a ambos dioses en el culto delfico, su reflejo humano es la *mania*, que Nietzsche parece advertir únicamente en Dionisos, rebajada a <ebriedad>. Pero la *mania* es algo más que la ebriedad, es la única aproximación auténtica a la divinidad, cuando el hombre anula su propia individuación [...] <Mántica> procede etimológicamente de <manía> (los modernos están de acuerdo) y por esencia el arte de la adivinación, o sea el ápice del culto de Apolo, descende de la locura. A esta *mania* apolínea va estrechamente ligada, y muchas veces, en posición subordinada, la *mama* dionisiaca de la orgía y de los misterios” (Colli, op. Cit., *Después de...*, p. 27)

²²¹ Colli, op. cit., *El nacimiento de...*, p. 17

Ahora bien, el símbolo del *Laberinto* está estrechamente relacionado con el *enigma*. Para Colli, el enigma es el equivalente en el estado apolíneo de lo que el Laberinto es en el estado dionisiaco. El conflicto entre la naturaleza humana y la divina, "que en su aspecto visual aparece representado simbólicamente por el Laberinto, en su transposición interior y abstracta encuentra su símbolo en el enigma. Pero como arquetipo, como fenómeno primordial, el Laberinto no puede prefigurar otra cosa que él <logos>, la razón. ¿Qué otra cosa, sino el <logos>, es un producto del hombre, en que el hombre se pierde, se arruina? El dios ha hecho construir el Laberinto para doblegar al hombre, para devolverlo a la animalidad: pero Teseo utilizará el Laberinto y el dominio sobre el Laberinto que le ofrece la mujer-diosa para vencer al animal-dios".²²² Así como Apolo atrae al hombre hacia la fascinación del enigma, de igual forma Dionisos lo seduce a través de un juego embriagador que lo lleva a las sinuosidades del Laberinto, símbolo del <logos>: "...en ambos casos el juego se transforma en un desafío trágico, en un peligro mortal del que sólo pueden salvarse, pero sin jactancia, el sabio y el héroe".²²³

Ciertamente nuestro mundo es la apariencia o la representación²²⁴ de un mundo oculto, "del mundo en que viven los dioses".²²⁵ Heráclito utiliza los atributos de Apolo, el arco y la lira, para interpretar la naturaleza de las cosas: <Del arco el nombre es la vida, la obra la muerte>; o, <Armonía en contraste como el del arco y la lira>. El arco, que se refiere a su acción hostil, y la lira, que se refiere a su acción benévola. Como dice Colli: "EL arco y las flechas del dios se vuelven contra el mundo humano a través del tejido de las palabras y de los pensamientos. La señal del paso de la esfera divina a la humana es la oscuridad de la respuesta, es decir, el punto en que la palabra, al manifestarse como enigmática, revela su procedencia de un mundo desconocido. Esa ambigüedad es una alusión a la

²²² Ibid p.p. 24-25. Esto mismo se puede traducir en términos de Schopenhauer. la razón está al servicio de la voluntad de vivir. por el contrario, mediante la razón el hombre tiene conocimiento del dolor y del camino para superar el dolor, es decir, la negación de la voluntad de vivir

²²³ Ibid p. 27

²²⁴ La palabra *representación* usada aquí debe entenderse con el significado primitivo de un *hacer reaparecer delante*, es decir, de una *reevocación*. "Así pues, el acento no cae sobre el *objeto para un sujeto*, sino sobre la función *representante*, que implica memoria y tiempo" (Colli, Op cit, *Filosofía de...* p 34).

²²⁵ Colli. op Cit. *El nacimiento de...* p 34

fractura metafísica, manifiesta la heterogeneidad entre la sabiduría divina y su expresión en palabras”²²⁶

Por su parte, Calasso considera necesario “descubrir la falsedad teatral allí donde es negada, donde se afirma presentar una esencia auténtica. Después de esto, la escena queda libre por fin, y Nietzsche puede aparecer en ella para afirmar la necesidad del *falso teatral*”.²²⁷ Por ello, Nietzsche se cuestiona: “¿Eres auténtico? ¿O sólo un comediante? ¿Un representante? ¿O el propio representado?...A la postre eres simplemente la imitación de un comediante...*Segundo problema de conciencia*”.²²⁸ Calasso responde a estas interrogantes afirmando la antítesis que se da entre el hombre dionisiaco y el comediante: “El hombre dionisiaco es el que genera la tragedia, el que es capaz de vivirla en la incesante metamorfosis. Pero junto al ser extático se perfila una sombra que lo acompañará siempre: el comediante en quien <este mundo intermedio entre belleza y verdad se manifiesta en un juego con la embriaguez, no ya en el dejarse engullir completamente por ella. En el comediante encontramos al hombre dionisiaco, al poeta, cantor, danzarín instintivo, pero sólo en tanto que *imitación del hombre dionisiaco*>”.²²⁹ De modo que el hombre comediante quita sustancia al poder de la transformación. Representa la duda misma que invade la afirmación trágica, “la posibilidad constante de vaciarla de contenido, como también de vaciar cualquier acción humana por medio de la simulación”.²³⁰

La representación es una necesaria falsificación del mundo de lo oculto, que reduce en gran medida lo real pero se presenta en los seres humanos como si lo comprendiera en su totalidad. Sin la falsedad intrínseca de la representación “seríamos sólo el movimiento caótico de la voluntad de verdad, que, en el fondo, es voluntad suicida. El dilema del conocimiento se plantea en estos términos: o el pensamiento quiere el todo, y entonces mata al sujeto que lo piensa; o el

²²⁶ Ibid. P p 36-37.

²²⁷ R. Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, “Monólogo Fatal”, Anagrama, Barcelona, 1994, p 24

²²⁸ Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, “Sentencias y flechas”, 38

²²⁹ Calasso, op. cit., *Los cuarenta y...*, p. 25.

²³⁰ Idem

pensamiento renuncia al todo, y mata entonces la vida".²³¹ En este sentido "la representación es una relación *simulativa* con la realidad".²³² Sin embargo, si la simulación inconsciente que se presenta en la actividad cognoscitiva se caracteriza por su necesaria *parcialidad* al reproducir lo simulado y a su vez por su pretensión de ser lo simulado en su integridad, entonces nos percatamos que el hombre que tiene representaciones es principalmente el comediante, que no tiene conciencia de ello: "El mismo sujeto, es ya, en realidad, la primera simulación, la que posibilita todas las demás; una simulación con carácter de máxima persistencia. Resulta claro ya que cuanto más lejos lleva Nietzsche la crítica del comediante, más se ve obligado a concederle importancia, más cerca lo sitúa de la propia constitución del hombre. Al final, los términos han invertido sus posiciones: ya no es el comediante quien crece parasitariamente en la cepa del hombre dionisiaco, sino que, al contrario, el hombre dionisiaco sólo puede manifestarse si viste las ropas del comediante, si esto, en cierto modo, crece encima de él".²³³ Con esto, Nietzsche nos revela—dice Calasso—que el conocimiento es esencialmente *comedia del conocimiento*, "inextirpable teatralidad que actúa en el interior del individuo, se autorreproduce continuamente en la soledad, y *debe reproducirse para que se mantenga la economía de la vida*".²³⁴

El dios muestra al hombre comediante que la esfera divina es ilimitada, caprichosa, insondable, carente de necesidad, sin embargo, su manifestación en la esfera humana es interpretada como una norma imperiosa de límite, moderación, control, racionalidad y necesidad.²³⁵ Entonces, ¿dónde radica el *poder*? En el juego de la ocultación y la desocultación del mundo de lo oculto. Pero, ¿cómo se accede a él? Mediante el desafío del enigma. Enfrentar el enigma nos introduce en los laberintos del poder y nos precipita por los abismos del arte.

²³¹ Ibid p 26.

²³² Idem

²³³ Ibid p p 26-27

²³⁴ Idem

²³⁵ Colli, op cit . *El nacimiento de...* p 39 Colli dice que "el *logos* se transforma, cambia de piel. La astucia de la razón, afinada en las azarosas disputas de la abstracción, va a ser empujada por el discurso retórico hasta convertirla en el brillante instrumento de la voluntad de dominio. La seducción de Apolo, con su trama de

Apolo impone al hombre la moderación y la medida a través del oráculo, mientras que él, por su parte, es inmoderado y desmedido. Así el dios desafía al hombre, le provoca y le instiga a desobedecerle. Tal contradicción se expresa en la palabra del oráculo, que la convierte en un enigma: “La pavorosa oscuridad de la respuesta indica la diferencia entre mundo humano y divino”.²³⁶

El enigma guarda vasos comunicantes con los orígenes de la sabiduría. Por lo tanto, la conexión entre adivinación y enigma es añeja, como parece indicarlo Platón en el *Timeo* y en el *Banquete*: <Quienes pasan toda la vida juntos...no sabrían ni siquiera qué quieren obtener el uno del otro. Nadie podrá creer que se trate del contacto de los placeres amorosos...el alma de ambos desea alguna otra cosa que no es capaz de expresar; de lo que desea...tiene una adivinación y habla mediante enigmas>.²³⁷ Sin embargo, desde épocas remotas el enigma tiende a separarse de la adivinación. Así lo demuestra el mito de la Esfinge: impone al hombre el desafío mortal del dios, fórmula el enigma sobre las tres edades del hombre. El hombre libra una terrible batalla para acceder al conocimiento. El arma decisiva es la sabiduría. En el desarrollo de la mortal batalla, quien no resuelve el enigma es devorado o degollado por la Esfinge; quien lo resuelve —como Edipo— destruye a la Esfinge. Con el transcurrir del tiempo el enigma se presenta un poco más separado de la esfera divina de donde procede. El enigma se convierte en objeto de una lucha humana por la sabiduría: dos adivinos luchan entre sí por un enigma (Calcante y Moposo). Después de esto Platón reflexiona acerca del aspecto perverso y trágico del enigma, en la acusación y el proceso contra Sócrates: en la formulación enigmática (<¿Se dará cuenta Sócrates, el sabio, de que me burlo de él y de que me contradigo? ¿O conseguiré engañarlo a él y a los otros que escuchan?>), que explica la acusación contradictoria de Meleto, se sugiere engañosamente la solución del enigma, es decir, la culpa de Sócrates. De

sutiles pensamientos, es ahora una máscara de la violencia, que hace que la esfera del poder sea aceptable para la gente refinada” (Colli, op cit , *Filosofía de...*, p. 238).

²³⁶ Colli, op cit , *El nacimiento de...*, p 43.

²³⁷ Platón, *Banquete*, en Colli, op cit., *El nacimiento de...*, p. 44

tal suerte que aquellos que caen en la trampa del enigma están destinados a la perdición. Finalmente, Aristóteles habla del enigma alejándolo de cualquier fondo religioso y *sapiential*: <El concepto del enigma es éste: decir cosas reales juntando cosas imposibles>. Analicemos esta última afirmación: el juntar cosas imposibles se traduce en formular una contradicción; o en otras palabras, el enigma es una contradicción que designa algo real.

Así, pues, la formulación contradictoria es característica del enigma. Se gesta un proceso de humanización del enigma, lo que coincide con el surgimiento de los sabios. En palabras de Colli: "Primero el dios inspira una respuesta en forma de oráculo, y el <profeta>, por decirlo con Platón, es un simple intérprete de la palabra divina, pertenece todavía totalmente a la esfera religiosa. Después el dios impone un enigma mortal a través de la Esfinge, y el hombre particular debe resolverlo o, de lo contrario, perderá la vida. Por último, dos adivinos, Calcante y Moposo, luchan entre sí por un enigma: ya no interviene el dios, queda el fondo religioso, pero interviene un elemento nuevo, el agonismo, que en este caso es una lucha por la vida y por la muerte. Un paso más, y cae el fondo religioso, y ocupa el primer plano el agonismo, la lucha de dos hombres por el conocimiento: ya no son adivinos, son sabios, o mejor combaten por conquistar el título de sabio".²³⁸

Para el sabio, el artista, el verdadero político, el enigma es un desafío que puede ser mortal. Recuérdese que el enigma se puede interpretar como la formulación de una imposibilidad racional que, no obstante, expresa un objeto real. Aquel que domina *la razón*, debe ser capaz de desatar ese nudo. De ahí, pues, que el enigma, cuando se encuentra conectado con el agonismo de la sabiduría, debe ser formulado contradictoriamente. Esa es su esencia. El sabio que es derrotado en un desafío a la inteligencia deja de ser sabio. Por eso, un enigma anuncia otro enigma. Como dice Colli: "...el alma, lo oculto, la unidad, la sabiduría, son lo que no vemos ni cogemos, pero llevamos dentro de nosotros. Sólo la

²³⁸ Ibid p 49

interioridad oculta es permanente, más aún: al manifestarse, <se acrecienta a sí misma>".²³⁹ Para llegar a esta afirmación tuvo que desvelar el pensamiento de Heráclito, quien nos dice: <Muerte es todo lo que vemos estando despiertos>; o, <no es posible entrar dos veces en el mismo río>. Posiblemente Heráclito se refiera a las cosas manifiestas que nos engañan y producen la ilusión de ser *reales* y, por lo tanto, el hombre las imagina como permanentes, intentando fijarlas e inmovilizarlas: este es el origen de las falsificaciones. Por eso, Colli afirma que para Heráclito el devenir no es más real que el ser y que <las cosas ocultas que no hemos visto ni cogido, las traemos>. En este momento es pertinente señalar que toda la sabiduría de Heráclito, es un tejido de *enigmas* que se refieren a la naturaleza oculta del simulacro. En primer lugar se establece el <pathos de lo oculto>, que se refiere a considerar el fundamento último del mundo como algo velado o escondido; y, en segundo lugar, se afirma "la reivindicación mística de una preeminencia de la interioridad sobre la ilusoria corporeidad del mundo exterior".²⁴⁰

El enigma es la expresión de lo oculto, de lo sagrado: "Toda la multiplicidad del mundo, su ilusoria corporeidad, es una trama de enigmas, una apariencia del dios, del mismo modo que las palabras del sabio [del político], manifestaciones sensibles, que son el vestigio de lo oculto, son una trama de enigmas. Pero, como hemos dicho, el enigma se formula contradictoriamente [...] El propio mundo que nos rodea no es sino un tejido –ilusorio—de contrarios. Todo par de contrarios es un enigma, cuya solución es la unidad, el dios que está tras ellos. Efectivamente, dice Heráclito: <El dios es día noche, invierno verano, guerra paz, saciedad hambre>".²⁴¹

Los instrumentos de la *razón* universal los ha desvelado Heráclito. Su *discurso* se expresa mediante la forma de los enigmas, pues a través de imágenes aparentemente contradictorias propone respecto al mundo de lo oculto algo que

²³⁹ *Ibid* p 58

²⁴⁰ *Idem*

²⁴¹ *Ibid* p 59

adivinar. “Aquello que está oculto en lo profundo se presenta a los ojos de todos, pero es difícil captarlo, descifrarlo: Heráclito tiene el *pathos* de lo que está oculto”.²⁴²

Ahora bien, para introducirnos en los laberintos del poder político es imprescindible ser un estadista. Pero ¿quién es un estadista? Es aquel que se ha *iniciado* en el *arte del enigma*. Y, ¿quién es un *iniciado*? Es el que ha detentado un saber, precisa Calasso, que es invisible desde fuera e incommunicable salvo por medio del mismo mecanismo de iniciación. Estos hombres, aclara Platón, serán necesariamente pocos: “Así que un día Platón comenzó a escribir **La República**. Y escribió ese texto de aquella forma para que todos los que quisieran entenderlo fueran sometidos a <sufrimientos y placeres [...] fatigas y alteraciones>. Los muchos que no lo entendieron, y no debían entenderlo, pensaron que leían un tratado sobre el Estado perfecto”.²⁴³

Para concluir este capítulo diremos con Colli que “quien intenta interpretar el mundo como un enigma se mueve por un instinto serio, férreo, profundo, violento, casi con el presentimiento de que en el fondo de las cosas hay un hilo conductor descubierto, el cual será posible trazar el plan para salir del laberinto de la vida y, además, por un instinto lúdico, leve, ávido de imprevistos, con la ebriedad de quien aparta con meditada calma los velos de lo desconocido”.²⁴⁴

²⁴² Colli, op cit . *Filosofía de...* p. 211

²⁴³ Calasso, op cit . *Bodas de...* p.p. 235-236

²⁴⁴ Colli, op cit , *Filosofía de...* p.p 269-270.

*La mentira es el instrumento de la voluntad de poder,
pero la voluntad de poder no es mentirosa;
esta es la liberación sugerida
por Nietzsche.
Colli*

MDIGRESIÓN EN TORNO DEL PODER: O LA TAREA DEL POLÍTICO

El ejercicio del poder político²⁴⁵ como 'fin en sí mismo' es un arte cuyo dominio debiera ser la tarea de todo político.²⁴⁶ Es más, el político que consigue erigirse como artista²⁴⁷ alcanza el pináculo de la fuerza, la cual se sustenta en el secreto.

La política como creación artística significa entonces el poder del secreto, es decir, "ese constante simular que desvanece la verdad que oculta. Pero esta

²⁴⁵ Para una visión clásica del Poder y del Estado véase a Bobbio, Norberto, *Estado, Gobierno y Sociedad*, FCE, México, 1997. Bobbio asegura que la filosofía política analiza el tema del poder a partir de tres aspectos, con base en los cuales se pueden discernir tres teorías fundamentales del poder: sustancialista, subjetivista y relacional. "Una típica interpretación sustancialista del poder es la de Hobbes, según la cual 'EL PODER de un hombre . son los medios que tiene en el presente para obtener algún aparente bien futuro'. Que estos medios sean dotes naturales, como la fuerza y la inteligencia, o bien adquiridos, como la riqueza, no cambia el significado específico del poder, entendido como algo que sirve para alcanzar lo que es objeto de nuestro deseo. [] Una típica interpretación subjetivista del poder es la expuesta por Locke, quien por 'poder' no entiende la cosa que sirve a alcanzar el objetivo sino la capacidad del sujeto de obtener ciertos efectos, por lo que se dice que 'el fuego tiene el poder de fundir los metales' de la misma manera que el soberano tiene el poder de hacer leyes y al hacerlas influye en la conducta de sus súbditos. Esta forma de entender el poder es la que adoptan los juristas para definir el derecho subjetivo: que un sujeto tenga un derecho subjetivo quiere decir que el ordenamiento jurídico le atribuyó el poder de obtener ciertos efectos. Ahora bien, la interpretación más utilizada en el discurso político contemporáneo es la tercera, que se refiere al concepto *relacional de poder y para la cual por 'poder' se debe entender una relación entre dos sujetos de los cuales el primero obtiene del segundo un comportamiento que éste de otra manera no habría realizado* La más conocida y sintética de las definiciones relacionales es la de Robert Dahl: 'La influencia [concepto más amplio que abarca al de poder] es una relación entre actores, en la que uno de ellos induce a los otros a actuar de un modo en el que no lo harían de otra manera' En cuanto relación entre dos sujetos, el poder así definido está estrechamente ligado al concepto de libertad, de manera que los dos conceptos pueden ser definidos uno mediante la negación de otro de la siguiente forma: 'El poder de A implica la no-libertad de B ; 'La libertad de A implica el no-poder de B'. Asimismo, Bobbio destaca la *tipología de los tres poderes*. económico (de la riqueza), ideológico (del saber) y político (de la fuerza)" (Ibid. p.p. 101-114)

²⁴⁶ "Los controles estatales sobre el arte tienen una desventaja, no pueden prever sus fines. La política debe encontrar soluciones para resolver los problemas comunitarios. El arte es, esencialmente, creación, imaginación, formas nuevas. Una sociedad sin arte es impensable. No hay ningún poder que pueda eliminarlo a su capricho, sería tanto como eliminar la vida. El arte y la política han tejido nuestro mundo. Su relación es inquietante" (Quintanilla Obregón, Lourdes, "*Arte y política*", en *Estudios Políticos*, 4ª época, #15 mayo-agosto, 1997, p.p 157-158).

²⁴⁷ ¿Desgraciadamente? ¿Afortunadamente? Son muy pocos aquellos políticos que han logrado convertirse en artistas. Para tal efecto, es imprescindible ser un iniciado en los ritos y en los mecanismos del poder, el cual es gracias al secreto. No olvidemos que el poder es atravesado por el secreto.

verdad no es otra cosa que el propio secreto".²⁴⁸ Por ello, el político que hace del ejercicio del poder un arte impide que el secreto sea desvelado, pues de lo contrario el poder se desvanecería; simula concentrarse exclusivamente en la fuerza, cuando en realidad acepta el desafío del *enigma* que se traduce como la aceptación del juego de la ocultación y desocultación del saber. La fuerza se entiende como dicho saber que dialoga consigo mismo, sin exteriorizar nada, pero siempre mostrando a los ojos de todos su voluntad de poder.

De ahí, pues, que el *secreto* sea la piedra de toque del *poder*. Canetti dice que "el acto de *acechar*, por su naturaleza, es secreto. Uno se esconde o se mimetiza y no se da a conocer por movimiento alguno. Toda criatura en acecho desaparece, se emboza en el secreto como en otra piel y permanece largo tiempo a su abrigo. [...] Es característico del poder una desigual distribución del *calar las intenciones*. El poderoso cala, pero no permite que se le cale. El más reservado debe ser él mismo. Nadie debe conocer su convicción y sus intenciones. [...] El poder de callar es siempre altamente apreciado. Significa que se es capaz de resistir a los incontables motivos exteriores que inducen a hablar. No se responde a nada, como si nunca se fuese interrogado. No se deja percibir si algo gusta o no. Se es mudo sin enmudecer. Pero se escucha. [...] El que calla no debe, pues, olvidar su secreto. Se le respeta tanto más cuanto más arde el secreto en él, cuanto más aumenta dentro de él sin que él lo entregue. El silencio aísla: quien calla, está más solo que los que hablan. Así se le atribuye el poder de la singularidad. Él es el guardián de un tesoro y el tesoro está *dentro de él*".²⁴⁹

Sin embargo, todos los secretos encierran en sí mismos el germen de la fatalidad. Todo secreto conforme se acrecienta en su ardor interno se vuelve

²⁴⁸ Luis A. Ayala, op cit, *Poder, simulacro...*, p 44

²⁴⁹ Elias Canetti, *Masa y poder*, Muchnik Editores, España, 1982, p.p. 286-290. "El silencio presupone un conocimiento exacto de aquello que se calla. Puesto que en la práctica no se enmudece para siempre, se efectúa una elección entre lo que se puede decir y lo que se calla. Se calla lo que se conoce mejor. Es más preciso y es más precioso. El callar no solamente lo protege, hace que se concentre. Un hombre que calla mucho impresiona siempre como más concentrado. Se supone que sabe mucho puesto que calla mucho. Se supone que piensa mucho en su secreto, porque se encuentra con él cada vez que debe protegerlo"(Ibid p. 290)

explosivo: “*Concentración del secreto* designase la relación entre el número de aquellos a quienes afecta y el número de aquellos que lo guardan”.²⁵⁰ Tras estas palabras se encuentra la revelación de que “nuestros modernos secretos técnicos son los más concentrados y peligrosos que jamás hubo. *Afectan* a todos, pero sólo un ínfimo número sabe acerca de ellos, y de cinco o diez hombres depende el que sean utilizados”.²⁵¹ De modo que aquellos que portan el secreto del poder político necesariamente tendrían que haberse iniciado en los ritos del poder, de lo contrario, se corre el peligro de caer en la estupidez de los malos políticos, de aquellos que no son artistas. Estos últimos o son rebasados por el poder del secreto y cometen atrocidades, o descubren el secreto, permitiendo que se desvanezca provocando un caos social.

Por ello, es necesario que reflexionemos acerca de la implicación entre ética y política. De nueva cuenta Platón y Aristóteles nos arrojan luz al respecto.

En la filosofía platónica la idea del bien se reviste de una esencia divina, aparece como un *демиurgo* del mundo. Platón supone la creación de un ‘Animo Mundi’, intermedio entre el mundo de las ideas y el de las cosas. El alma del mundo vendría siendo una especie de mensajero (Hermes) entre estos dos planos. Asimismo el alma humana es también un intermediario entre el mundo sensible y el mundo de las ideas. Por un lado, tenemos la caída del alma, encarnada en un cuerpo, sujeta al mundo sensible, veleidoso y corruptible. Por otro lado, el alma conoce el mundo de las ideas y tiene cierta conexión con él, por lo tanto, participa de este mundo eterno e inteligible.

Así, pues, el hombre está compuesto de un alma y un cuerpo. Para Platón el alma es la parte más importante del hombre, y el cuerpo es simplemente una sombra. El alma está atrapada en el cuerpo como en una cárcel. Dice nuestro

²⁵⁰ Ibid p. 292

²⁵¹ Idem “El dictador por excelencia, contra el que el mundo unido hizo la guerra, apenas estaba muerto cuando reapareció él en la forma de la bomba atómica, más peligroso que nunca y acrecentándose deprisa en sus vástagos” (Ibid p. 291)

filósofo que "después se ha de prestar fe al legislador tanto en las demás cosas que enseña como en particular cuando afirma que el alma es algo totalmente diferente del cuerpo, y que en esta vida lo que constituyó nuestro yo no es otra cosa que el alma y sólo el alma, y que bien se dice con razón ser los cuerpos de los muertos simulacros de los finados, mientras que el propio y verdadero ser de cada uno de nosotros, la llamada alma, se encamina hacia los otros dioses para dar cuenta de sí".²⁵²

La moral platónica guarda vasos comunicantes con su concepción del alma. Las partes de esta última tienen una correspondencia ética muy precisa. Cada una de estas partes posee una *virtud* particular, que las hace regirse de cierta forma. En el libro IV de **La República** Platón explica las cuatro virtudes principales: la sabiduría o la prudencia, el coraje o la fortaleza de ánimo, la templanza o la moderación, y la justicia. Las virtudes del alma forman una unidad, y están, por lo mismo, vinculadas entre sí. En este sentido la virtud suprema es la justicia, la cual se encarga de que cada parte del alma cumpla en armonía su propia función.

Ahora bien, el Estado se puede considerar también, en tanto símil del alma, una unidad compuesta de tres partes, que corresponden a la de la psique. Estas partes son las de las clases sociales que Platón divide en bronce, plata y oro: el pueblo, que es la clase productora; los guerreros, que es la clase que custodia al Estado; y los filósofos, la clase que detenta el poder político. Existe una correlación entre estos grupos sociales y las virtudes del alma humana. A la clase productora corresponde la virtud de la templanza, a la de los guerreros el coraje, y a la de los filósofos la de la sabiduría. También en el Estado ideal la virtud principal es la justicia, y se vuelve aún más exigente, ya que consiste en la armonía y buena relación de los ciudadanos entre sí, y de las distintas clases sociales entre sí y con la comunidad social.²⁵³

²⁵² Platón, *Leyes*, Aguilar, Madrid, 1974, 959ª.

²⁵³ Platón, op cit , *La República*, Libros II, III y IV

Si el gobernante debe ejercer el poder en virtud de su conocimiento y, por tanto, ese conocimiento debe ser el de la verdad que es la justicia, el poder político lo debe detentar el 'filósofo-rey' quién es el que posee el conocimiento de la verdad. Él tiene vías de acceso hacia el mundo de las ideas, las cuales las puede tomar como modelo para forjar el Estado en el mundo sensible. El 'filósofo-rey' se convierte de esta forma en un esteta de la política, ya que esta sirviéndose de un modelo ideal para modelar uno nuevo en este plano de la realidad en el que vivimos: "el hombre justo, en nada diferirá de un Estado justo, sino que será perfectamente semejante a él".²⁵⁴

En su acepción más general, el arte se refiere a "todo conjunto de reglas idóneas para dirigir una actividad cualquiera".²⁵⁵ En este sentido habla Platón del arte y, por lo mismo, no marca una diferencia tajante entre arte y ciencia, política y técnica. Considera el arte como el arte del razonamiento²⁵⁶, como la filosofía misma cuando llega a su nivel más excelso, es decir, la *dialéctica*.

Platón aborda en sus *Diálogos* planteamientos estéticos, políticos y éticos. En el centro de *La República* coloca el problema político, esencial en la estética platónica. Inicia su especulación filosófica con el análisis de la justicia en tanto virtud, pasando del plano individual al de la organización política. Así, en el libro II de *La República*, analiza la génesis y la estructura del Estado de acuerdo al entendimiento de lo que es la justicia y la injusticia. Siguiendo este razonamiento, Platón reivindica la referencia de los juicios morales a las ideas, ateniéndose a que todo hombre razonable puede reconocer a través de ellas lo justo y lo injusto.

Ciertamente Platón es muy sensible con el vínculo entre virtud y política, a tal grado, que no todas las virtudes están contenidas en cada uno de los hombres, sino que diferentes virtudes deben corresponder a los distintos y diversos roles sociales que cada individuo desempeña.

²⁵⁴ *Ibid.*, libro IV, p. 504

²⁵⁵ Abbagnano, *op. cit.*, p. 100

²⁵⁶ Platón, *Fedón*. Gredos, España, 1997, p. 90.

De tal suerte que en el libro VII de *La República*, valiéndose del mito de la caverna, señala el camino por el cual el filósofo debe elevarse desde el mundo sensible al mundo de las ideas y regresar luego al primero, con la finalidad de gobernarlo del mejor modo posible: para gobernar se debe ejercer el poder con creatividad, imaginación y virtud... con arte.

Por su parte, Aristóteles también aborda en sus obras planteamientos que relacionan la política, la ética y la estética. Si se habla de 'ciencia política' o 'filosofía política', necesariamente nos remitimos al concepto aristotélico de política, el cual ha pervivido a lo largo del tiempo gracias a la obra de Aristóteles que le da nombre (*Política*). Este clásico, que generalmente se le considera como un tratado acerca de la naturaleza, las funciones y la estructura del Estado, y acerca de las diferentes formas de gobierno y, por lo mismo, trata sobre todo lo relacionado con la 'ciudad', desvela también un contenido artístico. ¿Por qué artístico? Porque la 'ciencia' o 'técnica' del gobierno en tanto reflexión, creación, imaginación y sensibilidad se puede interpretar a través de criterios estéticos.

Por eso, si el término política se deriva del concepto '*polis*', que se refiere a la ciudad, al ciudadano, a lo civil, a lo público, a lo social, y en consecuencia al Estado, el arte en la política forzosamente se relaciona con la ética.

Aristóteles introdujo en el lenguaje filosófico, quizás por primera vez, el término ética, para denotar aquella parte de la filosofía que profundiza en la conducta del hombre, y los criterios mediante los cuales se valora el comportamiento humano. Recuérdese que *éthikós* se deriva de *éthos*, que significa ciertamente comportamiento o conducta²⁵⁷. En *Ética a Nicómaco* Aristóteles construye el andamiaje de su ética a través de una confrontación muy

²⁵⁷ Valtimo, op cit . *Enciclopedia de...*, p 306.

concreta y precisa con la costumbre, las tradiciones imperantes y las instituciones políticas, cuya piedra de toque es la virtud.²⁵⁸

Aristóteles desarrolla el concepto del bien, y sostiene que es el fin último tanto de las cosas como de las acciones humanas: "todas las artes, todas las indagaciones metódicas del espíritu, lo mismo que todos nuestros actos y todas nuestras determinaciones morales tienen, al parecer, siempre por mira algún bien que deseamos conseguir, y por esta razón ha sido exactamente definido el bien cuando se ha dicho que es el objeto de todas nuestras aspiraciones".²⁵⁹

Lo que se suele mirar como el *bien* supremo es, pues, la felicidad (*eudaimonía*). Pero ¿qué es la felicidad? Si es algo variable y relativo, ya que unos la identifican con el placer, otros con la riqueza y otros con los honores, entonces ¿qué es? Según Aristóteles, la felicidad es alcanzada por el hombre a través de su propia acción, la cual lo lleva a adquirir una voluntad que responde a los dictámenes de la razón del hombre prudente, capaz de discernir el justo medio.²⁶⁰ Esto coincide con la virtud.

Si la felicidad es la actividad de la razón mediante la cual se busca lo privativo del hombre, entonces lo sublime y maravilloso de la vida lo encontramos en una vivencia contemplativa (*teorética*), superior a la vida de placeres, a la vida encaminada a producir riquezas y también a la vida regida por honores. Sin embargo, para hacer de la vida teorética nuestra felicidad es indispensable que ocupe realmente el centro de nuestra existencia.

La vida teorética es, hasta cierto punto, más excelsa que la vida ordinaria del hombre, y solo es posible en tanto hay una chispa divina en nuestro interior. Gracias a esto es posible immortalizarse en cierto modo y vivir siguiendo lo más virtuoso que hay en nosotros, aun cuando sea una mínima parte de nuestra

²⁵⁸ Aristóteles. *Moral, a Nicómaco*, Espasa-Calpe, México, 1994, libro II.

²⁵⁹ *Ibid*, libro I, cap 1, p 33

²⁶⁰ *Ibid* I cap 2.

aparente realidad. Lo más sublime, afirma Aristóteles, es lo más propio de cada cosa y "sería un absurdo en el hombre no adoptar su propia vida e ir a adoptar en cierta manera la de otro".²⁶¹

Al elevar el 'modus vivendi' a un nivel contemplativo, se hace del vivir un arte. Esta situación le permite a los gobernantes con cierta sensibilidad, sacar lo mejor de sí mismos, abrevando en el plano teórico, para hacer de la política una construcción artística. No por nada escribió que "la fortuna ama al arte, y el arte a la fortuna. El arte es, por consiguiente, cierta facultad de producir dirigida por la razón verdadera".²⁶²

La virtud aristotélica consiste en el natural actuar del hombre en su perfección. Es aquella actitud de nuestro querer que se inclina por el justo medio, y considera este medio tal y como suele entenderlo el hombre inteligente y juicioso.²⁶³ De modo que la naturaleza racional del hombre se divide en pensar y querer, delineándose, de acuerdo a Aristóteles, los dos grupos cardinales de la virtud: virtudes intelectuales o dianoéticas (*diánoia*) y virtudes éticas.

Las virtudes intelectuales se refieren a la actividad de la inteligencia tal como se dan en la sabiduría, en la razón y en el saber; y las virtudes éticas se refieren a las relaciones de los preceptos morales con la sensibilidad y los afectos.

Aristóteles precisa que el carácter de la virtud radica en el justo medio entre dos tendencias humanas opuestas. Por ejemplo, la manera en que señala la valentía, como el justo medio entre la temeridad —entiéndase imprudencia— y la cobardía, representa la verdadera naturaleza del valor o valentía.²⁶⁴ Gracias a esa idea del justo medio podemos desarrollar una medida o *métron* que nos permite establecer, hasta cierto grado, un equilibrio de las partes con el todo.

²⁶¹ Ibid. X cap. 7, p. 270.

²⁶² Ibid. VI cap. 3, p. 161

²⁶³ Ibid. VI cap. 1, p. 157.

²⁶⁴ Ibid. III cap. 7, p p 91-92

Ahora bien, para nuestro filósofo la justicia puede ser considerada desde dos puntos de vista: lo que es justo por naturaleza y lo que es justo por ley o convención. Siguiendo esta línea, distingue la justicia conmutativa de la justicia distributiva. La primera se refiere a la simple reciprocidad, según la cual cada uno debe recibir lo que ha dado o el equivalente. Es decir, se relaciona la justicia con la igualdad. La segunda, por su parte, se manifiesta mediante una proporción, en la cual los primeros términos son el mérito y la aptitud de los individuos y después lo que se les debe. La justicia distributiva, que se refiere concretamente al arte de gobernar, excluye la equidad en términos conmutativos. De esta manera, la igualdad aparece incluso como injusticia pues no respeta la proporcionalidad con los primeros términos.²⁶⁵

La espada y la balanza son los atributos tradicionales de la Justicia. En este sentido son también "los símbolos de las dos maneras en que, según Aristóteles, se puede considerar la justicia. La espada representa su potencia distributiva (*Justitia suum cuique tribuit*); la balanza, su misión equilibradora (social)".²⁶⁶

Cabe señalar que el análisis que elabora Aristóteles de la relación entre prudencia y experiencia política es fundamental para el arte de la política. Considera que la experiencia política es una forma de prudencia. De modo que la prudencia del político, en tanto artista, tiene dos estilos distintos, pero igualmente creativos: una arquitectónica prudencia 'legislativa' y una prudencia más 'práctica y deliberativa', enfocada a resolver los problemas cotidianos de la política. En este sentido, el artista es aquel que combina la virtud moral con la inteligencia práctica, la experiencia y el conocimiento de las características particulares de su *polis*...aprehende el *bien superior* para su ciudad.

Aristóteles polemiza con los sofistas y los cínicos, los cuales por distintas razones, interpretaban la *polis* como una convención sustentada en un cuerpo de

²⁶⁵ Ibid V.

leyes. Aristóteles, por el contrario, vincula la sociedad con la naturaleza. Fundamenta su concepción en el supuesto de que la sociedad sea naturaleza y no una convención, de tal suerte que es algo inherente al hombre y no artificialmente establecido. De ahí, pues, que el inicio de la *Política* tenga un paralelo con el inicio de la *Ética a Nicómaco*. "Ya que vemos que cualquier ciudad es una cierta comunidad, también que toda comunidad está constituida con miras a algún bien (por algo, pues, que les parece bueno obran todos en todos los actos) es evidente. Así que todas las comunidades pretenden como fin algún bien; pero sobre todo pretende el bien superior la que es superior y comprende a las demás. Esta es la que llamamos ciudad y comunidad cívica".²⁶⁷

Vemos, pues, que la ciudad es una sociedad, asociación o comunidad, o dicho de otra manera, una pluralidad de personas que comparten ciertas cosas en común. De acuerdo con la ética aristotélica, toda actividad, tanto individual como social, se realiza encaminada a un bien, que es, desde luego, su fin y su sentido. De este esquema, del cual parte Aristóteles, observamos que toda sociedad busca afanosamente el bien.

Al tratar de desentrañar el origen y el desarrollo de la *polis*, nuestro pensador analiza los elementos constitutivos de la misma. Según él, su forma elemental y base del edificio social, es la familia, cuya función principal es perpetuar la especie. A esta primera forma de asociación se une la del mando, la cual desemboca en la relación amo-esclavo. Asimismo, la asociación de varias familias en un cuerpo social genera aldeas. A su vez, la asociación de varias aldeas forma la ciudad. Para Aristóteles, la *polis* significa la forma suprema de comunidad, ya que, supuestamente, se basta a sí misma: es autárquica.

Así, pues, la *polis* existe con el propósito de alcanzar el bien máximo del hombre, tanto en su vida moral e intelectual, como material. Antes bien, si el vivir felizmente es el fin natural del hombre, la *polis* es también naturaleza. Y, por tanto,

²⁶⁷ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, p. 618.

el hombre es por naturaleza un 'animal político': "... está claro que la ciudad es una de las cosas naturales y que el hombre es, por naturaleza, un animal social. Y el enemigo de la sociedad ciudadana es, por naturaleza, y no por casualidad, o bien un ser inferior o más que un hombre. Como aquel al que recrimina Homero: 'sin fratría, sin ley, sin hogar'".²⁶⁸

De modo que aquel que vive por naturaleza y no por azar sin ciudad, es inferior o superior al hombre. Es decir, el que no puede vivir en sociedad no es un ser humano sino una bestia o un dios.²⁶⁹

Aristóteles afirma que el *logos* es lo propio del hombre. El lenguaje es un reflejo de la naturaleza social del hombre. Mediante el don de la palabra podemos discernir lo útil y lo perjudicial, lo justo y lo injusto, lo correcto y lo incorrecto; el conocimiento de esto es lo privativo del ser humano y el fundamento de lo social. El hombre es un *animal que habla* y gracias a esto cumple con una función social: comunicar o preguntar al otro las cosas. Debido a ello "el hombre necesita una comunidad donde vivir, y su ser político se funda en su ser locuente".²⁷⁰ Con un manejo creativo del lenguaje se puede construir artísticamente el entramado de la *polis*.

Lo esencial en la ciudad está presente en la comunidad de ciudadanos. Para Aristóteles, ciudadano significa el hombre libre que participa en la impartición de la justicia, en el gobierno y, en fin, en la administración de la *polis*. En este aspecto Aristóteles es más realista que Platón. En la *Política* vincula con acierto lo ideal con lo real: relaciona el todo con la parte, la comunidad con el individuo, los derechos con los deberes. El realismo aristotélico es algo inherente a la comunidad de los ciudadanos, sin considerar a la *polis* invariablemente dispersa y

²⁶⁷ Aristóteles, *Política*, Alianza Editorial. Madrid, 1995, I cap 1, p 41

²⁶⁸ *Ibid* I. cap 2 p 43

²⁶⁹ *Ibid* p 44

²⁷⁰ Julián Marías op cit . *Historia de...* p 80

fragmentada en sus partes, y sin considerarla enteramente totalizada. En realidad en la *polis* queda equilibrado el todo social con las partes individuales.

De ahí que el fin de la ciudad y el del individuo coincidan. La *polis* mejorará siempre y cuando los ciudadanos sean individualmente virtuosos. Esto quiere decir que se logrará la prosperidad de la ciudad mediante el virtuosismo moral y la integridad de sus ciudadanos. Del mismo modo, únicamente si la *polis* es buena y virtuosa, llegarán sus ciudadanos a ser virtuosos. Antes bien, el individuo consigue la plenitud propia de él a través de los actos concretos de su vida, la cual es en sociedad, y la sociedad consigue su fin propio mediante la perfección de los ciudadanos que la componen. Insisto, hay un equilibrio y correlación del todo con las partes en el pensamiento aristotélico.

El Estado y la sociedad tienen sentido en tanto existen para el buen vivir del ciudadano. Asimismo debe establecerse un compromiso moral entre el Estado y el individuo. Es decir, deben manejarse bajo un mismo código ético y moral. Como dice Aristóteles, "las mismas cosas son las mejores, tanto privada como públicamente, y el legislador debe imbuirlas en el alma de los ciudadanos".²⁷¹

Así, pues, la tarea del político hoy en día conlleva a que replantee el ejercicio del poder en la esfera de la ética. La relación entre los gobernantes y los gobernados, entre los medios de comunicación, los partidos políticos y la sociedad, debiera estar supeditada por un comportamiento ético. Pero ¿a qué nos referimos con esto? La ética, retomando la tradición clásica, es una ética del bien: del bien contra el mal, de lo formal frente a lo material. En la ética oficial se parte del bien, porque únicamente se toma en serio el bien, es decir, es una ética del deber y no del poder ser. El triunfo está resguardado en tanto que el mal se define como déficit accidental del bien. De tal suerte que el bien se hace trascendental y el mal inmanente.

²⁷¹ Aristóteles. op cit . *Política*, VII cap 14. p. 277

Tras la ética clásica del bien que ha dominado en la política y en la sociedad, proponemos una “*ética del mal*” en virtud de que si el *bien* se difunde (extiende), el *mal* es difuso (ubicuo). Si en la ética clásica se parte del bien para no llegar nunca a tocar el mal (cosa por lo demás imposible), en la visión ética que proponemos se parte del mal para poder arribar al bien. Es importante señalar que el bien *desimplicado* del mal es un bien abstracto o formal, cuya implicación sólo puede provenir de sus vínculos con el mal. En otras palabras, en la lucha por el poder que se gesta en una sociedad inmersa en la esfera de la política, el bien y el mal son relativos. Lo importante es encontrar los mecanismos que beneficie al mayor número de ciudadanos a través de un Estado fuerte y un gobierno eficaz. Se trata, pues, de tomar en serio al mal, el cual no es un mero accidente o privación del bien, sino que es la *accidentación misma de lo real: el bien y el mal están implicados en nuestra sociedad*. En este aspecto Calasso afirma que “*Ahimsa*, la no-violencia de Gandhi, se encontraba ya en los textos de los ritualistas de hace tres mil años. <No-herir> es su sentido literal, ya que proviene de la raíz *hims-*, <herir>. <Como aquel que no hiera, *ahimsantah*, él divide los miembros>: estas palabras se referían a quien marcaba la carne del animal sacrificado, por lo tanto también al caballo. *Ahimsa* no significa abstenerse de la violencia, sino ejercer la violencia —que siempre está e involucra a todos— *de una cierta manera*, sin herir. Porque herir es más grave que matar. La violencia no es algo que pueda obviarse, porque forma parte del aliento de la vida [esto lo entendió muy bien Schopenhauer]. Pero la herida... La herida puede causarse de mil maneras distintas. Incluso puede no reconocerse como tal”.²⁷² La palabra *Ahimsa*, dice Calasso, aparece en los textos de los ritualistas hindúes justo antes de la palabra *satya* (<verdad>): “La obligación de no herir a lo viviente (y todo es viviente), la obligación hacia la libertad, se pronunciaban conjuntamente, y *ahimsa* precedía a *satya*, como si en el fondo de una palabra se revelase la otra”.²⁷³

Aquí proponemos la resimbolización del mal y del bien en la esfera ética. Pero resimbolizar el mal significa recuperar lo fatal o fatídico. El enemigo a vencer

²⁷² Calasso, Roberto, *Ka*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 154

es el puritanismo de nuestra sociedad, de nosotros mismos. Por eso Erich Neumann (discípulo de C.G. Jung) ha planteado la necesidad de una nueva ética frente a la vieja ética: "Mientras que la vieja ética niega lo negativo en nombre de la positiva voz de una conciencia inflada (super-yo), la nueva ética propicia el encuentro con la propia sombra denegada (y proyectada en el otro), así como la asunción del mal en nombre de la voz del alma o voz interior (*daimon*) procedente del inconsciente colectivo y de su arquetipología integradora. Los clásicos valores absolutos proceden de su des-ligación abstracta, así como de la represión/opresión psicosocial de lo negativo renegado, que al denegarse, queda paradójicamente reforzado por cuanto inasimilado".²⁷⁴

Replantear la esfera ética en estos términos significa considerar un concepto que sirve de bisagra entre la política, la ética y el arte: la *dialéctica*. Por eso un artista de la política debe ser un maestro en el manejo de la *dialéctica*. Aquí se entiende por dialéctica (retomando el sentido originario y propio del término) el *arte de la discusión*, es decir, de una discusión real entre dos o más personas. En este tenor la dialéctica se origina en el ámbito del *agonismo*. Un hombre desafía a otro hombre demandándole respuestas con relación a un tema específico: discutiendo sobre esa temática, mediante preguntas y respuestas, se sabrá cuál de los dos hombres posee un conocimiento más consistente, más amplio.²⁷⁵ Ese tipo de desafío dialéctico debería ser el hilo conductor de la política,

²⁷³ Ibid. p. 155.

²⁷⁴ Neumann, op cit , *Diccionario de hermenéutica*, p.p. 832-834.

²⁷⁵ Colli, retomando los *Tópicos* de Aristóteles, es muy explícito con relación a lo que es la dialéctica: "El interrogador propone una pregunta en forma alternativa, es decir, presentando las dos opciones de una contradicción. El interrogado hace suya una de las dos opciones, es decir, que afirma con su respuesta que ésta es la verdadera, elige. Esa respuesta inicial se llama tesis de la discusión: la función del interrogador es demostrar, deducir, la proposición que contradice la tesis. De ese modo consigue la victoria, porque, al probar que es verdadera la proposición que contradice la tesis, demuestra al mismo tiempo la falsedad de ésta, es decir, que refuta la afirmación del adversario, que se había expresado en la respuesta inicial. Así, pues, para alcanzar la victoria, hay que desarrollar la demostración, pero ésta no es enunciada unilateralmente por el interrogador, sino que se articula a través de una serie larga y compleja de preguntas, cuyas respuestas constituyen los eslabones particulares de la demostración. La relación unitaria entre dichas respuestas debe constituir precisamente el hilo continuo de la deducción, al término del cual, como conclusión, se encuentra la proposición que contradice la tesis. [...] El interrogador intenta impedir que quede claro el propósito de su argumentación. [...] Si su conexión refuta la tesis, es decir, la respuesta inicial del interrogado, a través de los diferentes eslabones de la argumentación, él mismo habrá refutado su tesis inicial. [...] La victoria del interrogador es consecuencia de la propia discusión, ya que es el interrogado quien primero afirma la tesis y

ya que el arte de la discusión sentó las bases del *logos*, de la razón, de cualquier refinamiento discursivo.

El político artista, aquel que maneja con suma maestría la dialéctica, representa principalmente al interrogador: consciente del poder del secreto, es él quien formula las preguntas, guía la discusión ocultando sus trampas para el contrincante, disimula su pensamiento mediante estructuras laberínticas de la argumentación, mediante el manejo de la aporía, todo ello resulta esencial para el desarrollo de la refutación. El político artista ostenta el atributo del dios Apolo, es decir, <hiere de lejos>: su acción hostil es diferida gracias a la palabra, domina con la palabra. Sabe de antemano que va a vencer, se divierte, juega, y así, esculpe sus pensamientos y sus ideas a través de la palabra, dándole forma a su argumentación. Colli asegura que “el enigma es la intrusión de la actividad hostil del dios en la esfera humana, su desafío, de igual modo que la pregunta inicial del interrogador es la apertura del desafío dialéctico, la provocación a la emulación. [. .] En la esfera dialéctica sigue habiendo un fondo religioso: la crueldad directa de la Esfinge se convierte en este caso en crueldad mediata, disfrazada, disimulada, pero en ese sentido más apolínea incluso. Hay casi un carácter ritual en el marco del encuentro dialéctico, que por lo general se desarrolla frente a un público silencioso. Al final, el que responde debe rendirse, si se respetan las reglas, como todos esperan que debe sucumbir, como para la celebración de un sacrificio. Por lo demás, incluso podemos no estar del todo seguros de que en la dialéctica el riesgo sea mortal. Para un antiguo, la humillación de la derrota era intolerable”²⁷⁶

después la refuta. En cambio, se produce la victoria del interrogado, cuando consigue impedir la refutación de la tesis” (Colli, op cit., *El nacimiento de...*, p.p. 65-66). Canetti dice que “las preguntas buscan respuestas; aquellas que no reciben respuestas son como flechas disparadas al aire. [...] Porque el efecto de las preguntas es realzar el sentimiento de poder del interrogador, le dan ganas de hacer más y más. [] Es sensata una respuesta que pone fin a las preguntas. Quien puede permitírselo recurre a las contra-preguntas; entre iguales este es un medio probado de defensa. Aquel a quien su posición no le permute réplica, debe dar un arespuesta exhaustiva y aclarar lo que el otro busca, o despojarlo, mediante la astucia, de las ganas de seguir indagando” (Canetti, op cit., *Masa y...*, p. 281) Por su parte, Calasso habla del *brahmodya*, diálogo por enigmas que sostenían los sacerdotes hindúes: “¿Qué había sucedido? El *hotr* había formulado enigmas. El brahmán los había resuelto. Pero ¿qué eran sus respuestas? Enigmas de un grado más alto. Eso bastaba para indicar que las respuestas eran acertadas” (Calasso, op cit., *Ka*, p. 147).

²⁷⁶ Colli, op cit. *El nacimiento de...*, p.p. 67-69

Cuestionar o indagar a través de preguntas significa penetrar, incursionar, buscar respuestas. Por eso "cuando la pregunta se practica como medio de poder, corta como una navaja en el cuerpo del interrogado".²⁷⁷ No olvidemos que en el manejo del poder toda pregunta siempre disimula un fin preciso y consciente. La mejor defensa contra la pregunta es el secreto, sin embargo, sólo los iniciados en los mecanismos del poder tienen plena consciencia de esto. Canetti afirma que "el callar ante una pregunta es como el rebotar de un arma contra el escudo o la armadura. Enmudecer es una forma extrema de la defensa, en que ventajas y desventajas se equilibran. El enmudecido no se expone pero parece más peligroso de lo que es. Se supone que en él hay más de lo que calla. Enmudeció sólo porque tiene mucho que callar; tanto más importante entonces no soltarlo. El obstinado callar conduce al interrogatorio penoso, a la tortura".²⁷⁸

Cabe señalar que en el caso de que la victoria la obtenga el interrogado es porque se filtró alguna imperfección dialéctica del interrogador. Podría suceder que éste último no fuera un maestro en el arte de la dialéctica y el interrogado sí. El político artista es aquel que maneja con destreza el lenguaje dialéctica y es consciente del poder del secreto.

Con la vulgarización del original lenguaje dialéctico²⁷⁹ surgió la *retórica*. Si hablamos en sentido estricto, la retórica (considerada como una técnica expresiva construida con base en principios y reglas), se vincula directamente con la dialéctica: "La retórica es también un fenómeno esencialmente oral, si bien en ella ya no hay una colectividad que discute, sino uno sólo que se adelanta a hablar,

²⁷⁷ Canetti. op. cit., *Masa y...*, p. 280.

²⁷⁸ Ibid p 282

²⁷⁹ Colli asegura que "precisamente ese fondo religioso, esa experiencia de exaltación mística, es lo que la razón tiende a expresar de algún modo, gracias a la mediación del enigma. Posteriormente, ese impulso originario de la razón se olvidó, dejó de comprenderse esa función alusiva, el hecho de que a ella le correspondía expresar un distanciamiento metafísico, y se consideró el <discurso> como si tuviese autonomía propia, como si fuera un simple espejo de un objeto independiente sin fondos, denominado racional, o incluso como si hubiera sido una substancia. Pero, desde el principio, la razón había nacido como algo complementario, como una repercusión, cuyo origen estaba en algo oculto, fuera de ella, que dicho <discurso> no podía devolver totalmente, sino sólo señalarlo [.] En la confrontación con las formas expresivas del arte y con los productos de la razón vinculados a la esfera política, el lenguaje dialéctico entra en el ámbito público" (Colli, op. cit., *El nacimiento de...*, p. 83-86).

mientras los otros escuchan. La retórica es igualmente agonística, pero de forma más indirecta que la dialéctica: en ésta el arte no se puede demostrar a no ser mediante una competición, mientras que en la retórica cualquier intervención del orador es agonística, ya que los oyentes deberán juzgarla en comparación con lo que digan los otros oradores. [...] Mientras que en la discusión el interrogador combate para subyugar al interrogado, para ceñirlo con los lazos de su argumentación, en el discurso retórico el orador lucha por subyugar a la masa de sus oyentes".²⁸⁰

Para alcanzar la victoria en el ámbito de la retórica²⁸¹ es imprescindible, además de manejar la forma dialéctica, persuadir a los oyentes a través de las *emociones*. Con un manejo emocional adecuado el público puede quedar subyugado, y así se le puede conceder la victoria al orador. Si en la dialéctica se lucha por la sabiduría, en la retórica se lucha por "una sabiduría dirigida al poder".²⁸² Lo que hay que dominar son las pasiones de los hombres y para eso se necesita arte. El contenido de la dialéctica, gracias a la retórica, penetra a la esfera individual, es decir, atraviesa las pasiones humanas y los intereses políticos

Ahora bien, se ha dicho líneas arriba que para entender los mecanismos del poder es necesario que el político sea un *iniciado*. El político que ejerce el poder con arte significa que se ha iniciado en los ritos del poder. Pero, ¿quién es un iniciado? ¿Cuáles son los mecanismos del poder? Un iniciado es aquel que tiene plena consciencia del poder del secreto, que ejerce con suma maestría el lenguaje de la dialéctica y la retórica, que tiene una visión estética de la vida, que reflexiona acerca de la ética a la luz de la hermenéutica filosófica, que comprende y goza

²⁸⁰ Ibid p p 86-87.

²⁸¹ No olvidemos que "la retórica acompaña estrechamente a la escritura desde su aparición: sin embargo, eso se debe a una simple razón técnica. Los oradores escribían sus discursos y después los aprendían de memoria, una vez que los habían transformado en expresión plástica. Y eso porque la dosificación y el pulimento del estilo debían elaborarse por extenso, y no podía confiarse en la improvisación, si se quería alcanzar la excelencia del arte y se deseaba predisponer del modo más eficaz la excitación de la emoción en el público" (Ibid p 88).

²⁸² Ibid p. 87

plenamente la estética del simulacro. En otras palabras, un iniciado es el que ha detentado un saber que es invisible desde fuera e intransmisible salvo por medio del mismo mecanismo de iniciación.

El político artista conoce los mecanismos y los laberintos del poder.²⁸³ Gracias a esta *sofía* puede ejercerlo, detentarlo, manejarlo a través de una visión estética. Para entender sus mecanismos es importante establecer un acercamiento mediante distintas visiones e interpretaciones filosóficas. Algunas de ellas las hemos comentando a lo largo de este ensayo, sin embargo, me gustaría agregar el planteamiento de otros pensadores así como introducir ciertas precisiones en tomo al poder.

Al disertar sobre ética y política desde la esfera del poder, forzosamente se tiene que abordar el problema de la relación entre política y moral. Antes bien, la política y la moral se diferencian entre sí por “el distinto criterio de valoración y de justificación de sus respectivas acciones, con la consecuencia de lo que es obligatorio en moral no quiere decir que es obligatorio en política, y aquello que es lícito en política no está dicho que sea lícito en moral; o que puede haber acciones

²⁸³ Canetti compara el ejercicio del poder con la ejecución de un ‘director de orquesta’: “Las diferencias entre los instrumentos corresponden a diferencias entre los hombres. La orquesta es como una reunión de todos sus principales tipos. Su disposición a obedecer permite al director transformarlos en una unidad, que entonces él representa para ellos, públicamente visible [] La obra que ejecuta, en todos los casos de naturaleza compleja, le exige la máxima atención. Presencia de espíritu y rapidez están entre sus cualidades cardinales. Debe irrumpir con la rapidez del rayo sobre los infractores de la ley. Las leyes son puestas en sus manos bajo forma de partitura. Los otros también la tienen y pueden controlar su cumplimiento, pero tan sólo él decide, y tan sólo él juzga en el acto acerca de las faltas. Que esto suceda públicamente, visiblemente en cada uno de sus detalles para todos, da al director una peculiar conciencia de sí. Se habitúa a ser *visto* siempre, y cada vez le es más difícil prescindir de ello [..] Durante la ejecución, el director es una guía para la muchedumbre de la sala. Está a su cabeza y le ha vuelto la espalda. Es a él a quien sigue, pues él da el primer paso. [..] Durante la obra entera (la muchedumbre) jamás ve su rostro [..] Las voces de los instrumentos son las opiniones y convicciones a las que presta mayor atención. [..] (El director) imparte *órdenes*. [..] El es *omnisciente*, pues mientras los músicos sólo tienen ante sí sus propias voces, él tiene la partitura completa en la cabeza, o sobre el pupitre. Él sabe con exactitud, qué le está permitido a cada cual en cada instante. [] Por así decirlo, está en la cabeza de todos y de cada uno [..] Él, la suma viviente de las leyes, actúa a ambos lados del mundo moral, por el mandato de su mano dispone lo que sucede y evita lo que no ha de suceder. Su oído explora el aire en busca de lo vedado. Para la orquesta el director representa así, de hecho, la obra entera, en su simultaneidad y sucesión y como durante la ejecución el mundo no ha de consistir en ninguna otra cosa sino en la obra, durante ese exacto lapso es el señor del mundo” (Canetti, op cit, *Masa y...* p.p. 392-394). Desgraciadamente, los ‘directores de orquesta’ realmente buenos, han sido muy pocos a lo largo de la historia.

morales que son impolíticas (o apolíticas) y acciones políticas que son inmorales (o amorales)".²⁸⁴

Generalmente se le atribuye a Maquiavelo la iniciativa de separar la política de la moral, es decir, de haber resuelto el problema de la autonomía de la política. Yo no estoy totalmente de acuerdo con este respecto. Más bien creo que Maquiavelo proponía desvelar el realismo en la política, pero, desde luego, sin marginar la virtud moral. La política se inscribe en un espacio ético diferente al que se inscribe la moral, manteniendo vasos comunicantes entre sí. En este sentido la política, al ser realista, requiere necesariamente de imaginación y capacidad de improvisación. De ahí, pues, que se pueda considerar a la política como un arte.

Si Maquiavelo es comúnmente conocido por una postura indiferente hacia la inmoralidad o moralidad de los medios utilizados por el *príncipe* (o el gobernante) en la realización de sus fines políticos, que consisten, esencialmente, en la conservación y aumento del poder; esto no quiere decir que busque en sentido estricto la autonomía de la política. En realidad se refiere a la diferencia de criterios entre una acción política y una acción moral. Los dos criterios son relativos, ya que una acción política o moral, puede ser considerada buena o mala según las circunstancias y los intereses. Para Maquiavelo el interés principal consiste en mantener la unidad y fortaleza del Estado, sustentado en un realismo político: "En las acciones de todos los hombres y especialmente de los príncipes, donde no hay tribunal al que recurrir, se atiende al fin. Trate, pues, un príncipe de vencer y conservar su Estado, y los medios siempre serán juzgados honrosos y ensalzados por todos, pues el vulgo se deja seducir por las apariencias y por el resultado final de las cosas, y en el mundo no hay más que vulgo".²⁸⁵

Maquiavelo escribió *El Príncipe* en 1513 y los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* en 1519. Ambos libros desarrollan ideas del mismo tema: las causas del auge y decadencia de Estado, y los medios mediante los cuales

²⁸⁴ Bobbio, Norberto. *Diccionario de Política*, Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 1223.

puedan los gobernantes hacer que perdure. De igual manera, sus escritos esgrimen conceptos tales como la indiferencia por el empleo de medios "inmorales" para fines políticos, y la certidumbre en que un gobierno sólido debe sustentarse en gran parte en la fuerza y la astucia. Sin embargo, su pensamiento se dirige a abstraer la política de cualquier otra consideración y escribe acerca de ella considerándola un fin en sí. Por ello, es necesario que replanteemos lo que hoy en día entendemos por ética, ya que el bien y el mal, la moral, lo inmoral y lo amorai son conceptos que están implicados y llegan a ser relativos.

Maquiavelo sostiene que el Estado debe constituirse en un poder central, soberano y supremo legislador tanto en asuntos de política exterior como interior. De ahí, pues, que el núcleo de la política estatal radique en un realismo político; en un deseo de realismo y eficacia, en detrimento de los valores "morales". El ejercicio del poder político se sustenta no en lo que debe ser, sino en lo que es: en lo real y efectivo.

El arte de gobernar requiere de cierta sensibilidad y entereza por parte del *príncipe* para lograr manejar con maestría la *virtú* y enfrentar la *fortuna*.

Maquiavelo entiende por *virtú* la firmeza de carácter, la habilidad calculadora, la capacidad de seducción y, en fin, el sentido común de un gobernante. En pocas palabras, el artista de la política debe ostentar en su persona la fuerza del león y la astucia de la zorra. El autor de *El Príncipe* le dio forma a esta metáfora a través del mito de Aquiles y el centauro Quirón. Según la mitología griega Aquiles tuvo por maestro a Quirón, mitad caballo y mitad hombre: dicotomía de los instintos y la razón. La exégesis de este mito, en el contexto que lo sitúa Maquiavelo, indica la necesidad del estadista de desenvolverse como bestia en la misma medida que como hombre: "Debéis, pues, saber que existen dos formas de combatir: la una con las leyes, la otra con la fuerza. La primera es propia del hombre, la segunda de las bestias; pero como la primera muchas veces

²⁴⁵ Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*, Alianza Editorial Mexicana, México. 1994, XVIII, p. 92.

no basta, conviene recurrir a la segunda. Por tanto, es necesario a un príncipe saber utilizar correctamente la bestia y el hombre”.²⁸⁶

En definitiva, el príncipe en su faceta de *bestia* se desenvuelve mediante la fuerza y la astucia. Por el contrario, cuando se encuentra en su faceta de *hombre*, fundamenta su acción en las leyes. Sin embargo, aquel que pretenda convertir la acción política en una obra de arte es necesario que desarrolle ese olfato o sensibilidad que le permita utilizar, de acuerdo a las circunstancias del momento, a la *bestia* o al *hombre*. De esta manera la doble naturaleza del príncipe se sostiene una en la otra a través de la imaginación y la creatividad.

Asimismo, en su naturaleza *bestial*, el príncipe debe saber utilizar correctamente las características de dos animales: el *zorro* y el *león*. Es imprescindible, pues, ser zorro para conocer las trampas de las que no se protege el león y, de la misma manera, ser león para amedrentar a los lobos de los que no se guarda la zorra. De tal suerte el estadista se transforma en un artista del gesto y del disfraz, alternando equilibradamente la simulación y la disimulación.²⁸⁷

El término *fortuna*, por su parte, denota el azar y las condiciones sobre las cuales nada pueden el deseo, la elección y la voluntad de los hombres. No obstante, el artista de la política espera el momento propicio para poner de su lado la *fortuna*, madona caprichosa a la cual se tiene que someter: “He pensado muchas veces, escribe Maquiavelo, que la causa de la buena o mala fortuna de los hombres reside en su capacidad de acomodar su proceder a los tiempos, pues vemos que los hombres proceden, unos con ímpetu, otros con timidez y precaución, y como ambos estilos sobrepasan los términos convenientes y no siguen el verdadero camino, en ambos se yerra; pero se equivocará menos y

²⁸⁶ *Ibid* cap XVIII. p. 90

²⁸⁷ *Ibid* cap XVIII. p. 91.

tendrá la fortuna próspera quien sepa, como decía, ajustar su proceder con el tiempo, sobre todo si obra según la inclinación de la naturaleza”²⁸⁸

El príncipe tiene que intervenir activamente en los acontecimientos adversos, con el propósito de dominarlos y conducirlos en el grado más adecuado que le sea posible. Siguiendo este lineamiento, es preciso tener un ánimo dispuesto a girar según los vientos y variaciones que la *fortuna* indique, y no apartarse del *bien*, mientras se pueda; pero saber entrar en el “*mal*”, de ser necesario.²⁸⁹

Ciertamente la política es una pura construcción del artificio del gobernante. Imaginación, sensibilidad, prudencia, *sofía*, creatividad, innovación, virtud y, todo esto, cargado de un profundo realismo político. En esto consiste en gran parte el arte de la política.

Si Maquiavelo puso en el centro de sus reflexiones sobre política y poder el problema del tiempo: “conseguir hacer durar un estado de cosas constitucionalmente provisional, móvil y frágil”,²⁹⁰ Hobbes le dio una vuelta de tuerca colocando al hombre como punto de partida, y señalando el origen del *poder soberano* mediante la transferencia de la voluntad individual a un *hombre artificial* denominado Estado.

Nuestro filósofo escribió en la introducción de su *Leviatán: o la materia, forma y poder de una República eclesiástica y civil* (1651), que el arte del

²⁸⁸ Maquiavelo, Nicolás, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, libro III, cap 9, p 330

²⁸⁹ Maquiavelo, op cit., *El Príncipe*, cap XVIII, p 92.

²⁹⁰ Rosset, Clément, *La anti- naturaleza*, Taurus, Madrid, 1974, p 192 “La constitución de un Estado responde a este problema de tiempo: la mayúscula que le diferencia de los otros estados significa solamente que se trata de un estado que ha recibido el privilegio de durar. Pues el estado ‘natural’ de lo que existe está desprovisto de todas las características de un Estado, implicando ‘Estado’ un mínimo de estabilidad y de duración lo que existe es un tejido de circunstancias que se escapan a toda dominación y que no se aseguran de por sí ningún principio de permanencia ‘Es difícil establecer reglas generales sobre un objeto que varía según las circunstancias’, dice Maquiavelo a propósito de la psicología de los partidos del Príncipe. éste es, en resumen, todo el problema político, que consiste en transformar lo circunstancial en regular, en fabricar permanencia con lo móvil” (Ibid p.p 192-193).

hombre es capaz de fabricar un *animal artificial*: ese gran **Leviatán** que se llama cosa pública o Estado (*Commonwealth*), en latín *Civitas*, es una obra de arte; es un *hombre artificial* creado para la protección y defensa del hombre natural.²⁹¹

Hobbes considera al hombre como una *máquina natural* dominada por el encadenamiento ineluctable de causas y efectos, portando como atributos naturales el desear y el obrar; o en otras palabras, el hombre es capaz de moverse y deliberar gracias al deseo. Por ello, el hombre, como individualidad corporal, es *poder*.²⁹² Este último es la posibilidad de cualquier manifestación de vida. Hobbes afirma que no existe ninguna fuente de poder, pues el poder es así mismo su propia fuente: "El poder de un hombre (universalmente considerado) consiste en sus medios presentes para obtener algún bien manifiesto futuro. Puede ser *original* o *instrumental*. [...] *Poder natural* es la eminencia de las facultades del cuerpo o de la inteligencia, tales como una fuerza, belleza, prudencia, aptitud, elocuencia, liberalidad o nobleza extraordinarias. Son *instrumentales* aquellos poderes que se adquieren mediante los antedichos, o por la fortuna, y sirven como medios e instrumentos para adquirir más, como la riqueza, la reputación, los amigos y los secretos designios de Dios, lo que los hombres llaman buena suerte. Porque la naturaleza del poder es, en este punto, como ocurre con la fama, creciente a medida que avanza. [...] El mayor de los poderes humanos es el que se integra con los poderes de varios hombres unidos por el consentimiento en una persona natural o civil; tal es el poder de un Estado;

²⁹¹ Hobbes, Thomas, *Leviatán*, F.C.E, México, 1994, p. 3

²⁹² Canetti dice que "con fuerza se asocia algo que está próximo y presente. Es más coercitiva e inmediata que el poder. Se habla, con mayor énfasis, de fuerza física. [...] Cuando la fuerza dura más tiempo se convierte en poder. Pero en el instante crítico, que llega de pronto, en el instante de la decisión y de lo irrevocable, es otra vez fuerza pura. El poder es más general y más vasto que la fuerza, contiene mucho más, y no es tan dinámico. Es más complicado e implica incluso una cierta medida de paciencia. [...] La diferencia entre fuerza y poder se puede ejemplificar de manera evidente por la relación entre *gato* y *ratón*. El ratón, una vez atrapado, está bajo el régimen de fuerza del gato: éste lo agarró, lo mantiene apresado, su intención es matarlo. Pero apenas comienza a jugar con él, agrega algo nuevo. Lo suelta y le permite correr un trecho. No bien el ratón se vuelve y corre, escapa de su régimen de fuerza. Pero está en el poder del gato hacerle regresar. Si le deja irse definitivamente, lo ha despedido de su esfera de poder. Dentro del radio en que puede alcanzarlo con certeza permanece en su poder. El espacio que el gato controla, los vislumbres de esperanza que concede al ratón, vigilándolo meticulosamente, sin perder su interés por él y por su destrucción, todo ello

o el de un gran número de personas, cuyo ejercicio depende de las voluntades de las distintas personas particulares, como es el poder de una facción o de varias facciones coligadas. Por consiguiente, tener siervos es poder; tener amigos es poder, porque son fuerzas unidas. [...] Reputación de poder es poder, porque con ella se consigue la adhesión y afecto de quienes necesitan ser protegidos. [...] El éxito es poder, porque da reputación de sabiduría o buena fortuna, lo cual hace que los hombres teman o confíen en él. [...] La reputación de prudencia en la conducta de la paz y de la guerra, es poder, porque a los hombres prudentes les encomendamos el gobierno de nosotros mismos más gustosamente que a los demás”.²⁹³

En el *estado de naturaleza*, los seres humanos responden libremente al poder del deseo. Su único límite lo representa la incapacidad material que pueda surgir para satisfacer ese deseo. Así, el hombre experimenta una avalancha de sentimiento y pasiones, en los cuales destacan el miedo y la envidia; principalmente el miedo al sufrimiento y a la muerte. En un *estado de naturaleza* de tales características, opina Hobbes, el orden natural se traduce como <*homo homini lupus*>,²⁹⁴ es decir, la <ley de los lobos>: el hombre tiene plena libertad al margen de todo derecho y por lo mismo reina el terror.²⁹⁵

Por ello, Hobbes argumenta que el orden político únicamente puede ser producto de un *artificio* del hombre, es decir, sólo puede originarse a través de una decisión colectiva en la que se transfiere la voluntad individual en un *poder absoluto*. De tal suerte que se origina un *artefacto* llamado Estado (*Leviatán*).²⁹⁶ Debido a que el *estado de naturaleza* es insoportable, terrorífico, los seres

reunido —espacio, esperanza, vigilancia e interés destructivo— podría designarse como el cuerpo propiamente dicho del poder o sencillamente como el poder mismo”. (Canetti, op. cit., *Masa y...*, p. 277)

²⁹³ Hobbes, op. cit., *Leviatán*, cap. X, p.p 69-70.

²⁹⁴ Esta célebre frase la retomó Hobbes del escritor latino Plauto: *homo homini lupus* = ‘el hombre es el lobo del hombre’

²⁹⁵ Ibid. ver Parte I, Del Hombre

²⁹⁶ Hobbes define el Estado como “una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido instituida por cada uno como autor, al objeto de que pueda utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y defensa común. El titular de esta persona se

humanos establecen un contrato con el cual se construye una instancia superior (un poder sin límites) capaz de imponer un *orden* que suprima la violencia natural. Gracias a esta instancia se sustituye la guerra de todos contra todos por la paz social.²⁹⁷

Esto se traduce en que la instauración del orden político, la creación del Estado, impele a los ciudadanos, de común acuerdo, se desprendan totalmente de su *poder individual* y lo transfieran a la autoridad pública. Aquí, pues, la *soberanía* del Estado es ilimitada: el pacto que la establece no tiene obligación alguna excepto la de garantizar la seguridad y el bienestar de la comunidad.²⁹⁸ En palabras de Rosset: “El poder es, pues, arbitrario; el mismo Leviathan, el monstruo capaz de engullirlo todo, que simboliza el control absoluto del Estado, representa lo Arbitrario en persona: conoce todos los actos, no tiene que responder de ninguno”²⁹⁹

Hobbes es consciente del poder ilimitado que encierra un Estado de esta naturaleza, sin embargo, señala que por muy represivo y arbitrario que sea, el *poder soberano* siempre será menos dañino que la ausencia de dicho poder. En contraste, Cioran lleva a la máxima tensión la interpretación del poder y asegura que quien no haya sentido la tentación de ser el más poderoso en algún ámbito o espacio, “no comprenderá el juego de la política, de la voluntad de someter a los otros para convertirlos en objetos, ni adivinará cuáles son los elementos que conforman el arte del desprecio. Raros son los que no hayan sentido, en menor o mayor grado, la sed de poder que nos es natural”.³⁰⁰ Asimismo, con una visión desgarradora y pesimista, afirma que todos los hombres son en alguna medida envidiosos, y hace énfasis en que los políticos lo son completamente. Uno se vuelve envidioso en el momento en que ya no soporta a nadie. La envidia es la ley

denomina SOBERANO, y se dice que tiene poder soberano; cada uno de los que le rodean es SÚBDITO suyo”. (Ibid cap XVII, p 141).

²⁹⁷ Ibid. ver cap XIV y Parte II, Del Estado

²⁹⁸ Ibid. ver Parte II, Del Estado, cap XVII

²⁹⁹ Rosset. op. cit. *La anti...* p 220

³⁰⁰ E M Cioran, *Historia y utopía*, “Escuela del tirano”, Tusquets Editores, Barcelona, 1995, p 63

y resorte de las acciones. De modo que "si las acciones son fruto de la envidia, entenderemos porqué la lucha política, en su última expresión, se reduce a cálculos y a maniobras apropiadas para asegurar la eliminación de nuestros émulos o de nuestros enemigos. [...] El arte de hacerse temer y respetar equivale al sentido de la oportunidad. [...] Si, en caso extremo, se puede gobernar sin crímenes, no se puede, en cambio, hacerlo sin injusticias. Se trata, no obstante, de dosificar unos y otras, de cometerlos únicamente por intermitencias. Para que se te perdonen, tienes que saber fingir la cólera o la locura, dar la impresión de ser sanguinario por inadvertencia, tramar combinaciones terribles sin perder tu aspecto de bonachón. El poder absoluto no es cosa fácil: sólo se distinguen los farsantes o los asesinos de gran talla. No hay nada más admirable humanamente y más lamentable históricamente que un tirano desmoralizado por sus escrúpulos".³⁰¹

Generalmente los filósofos de la política se interrogan acerca del origen y la naturaleza del poder; discuten sobre los *pros* y los *contras* de los distintos regímenes o gobiernos. Pero se admite, de antemano, que existe *un poder*, es decir, una instancia separada que consolida el *mando*;³⁰² se pasa desapercibido que el mandato de 'alguien' implica la *obediencia* de los demás; y olvidamos

³⁰¹ Ibid. pp. 69-72. En su capítulo titulado *Escuela del tirano*, Cioran muestra una visión descamada y pesimista del ejercicio del poder político, pero en extremo realista, todo esto cargado de una aguda *ironía*.

³⁰² Canetti dice que <una orden es una orden>: "Lo primero que llama la atención en la orden es que provoca una acción [...] A la orden pertenece el hecho de que no admite réplica. No debe ser discutida, explicada o puesta en duda. Es clara y concisa pues debe ser entendida de inmediato. El origen de la orden, que es un algo ajeno, debe ser reconocido también como *más fuerte*. Se obedece porque no se podría combatir con perspectivas de éxito, quien vencería manda. El poder de la orden no debe ser puesto en duda. [...] Toda orden consiste en un *impulso* y un *agujón*. El impulso fuerza al receptor a la ejecución, a saber, de manera tal como es adecuado al contenido de la orden. El agujón queda en aquel que ejecuta la orden. Cuando las órdenes funcionan normalmente, como se espera de ellas, del agujón no se ve nada. Es secreto, no se lo sospecha, quizá se exteriorice, apenas percibido, en una leve resistencia antes de que se obedezca la orden. [] Sólo la orden *ejecutada* deja su agujón clavado en aquel que la cumplió. Quien elude órdenes, tampoco tiene que almacenarlas. El hombre <libre> es solamente aquel que ha aprendido a eludir órdenes, y no aquel que sólo después se libra de ellas. Pero quien más tiempo necesita para esta liberación o quien no es capaz de ello, aquel sin duda es el más carente de libertad [...] Es una clase especial de miedo la que resulta de la frecuente repetición de órdenes por ello lo llamo *miedo de mando* [] Es máximo en quienes se encuentran más elevados. En la fuente de la orden, en aquel que imparte las órdenes a partir de sí, que de nadie las recibe, que por así decir las genera él mismo, allí la concentración del miedo de mando es máxima. Puede permanecer por largo tiempo domesticada y oculta en los detentadores del poder. Puede acrecentarse en el transcurso de la vida de un gobernante y manifestarse como delirio cesáreo" (Canetti, op. cit., *Masa y...*, p.p. 299-305)

cuestionamos sobre el origen de la obediencia.³⁰³ Sin embargo, Etienne de La Boëtie se atrevió a cuestionar lo que otros habían esquivado: *¿por qué existe la obediencia?*

Nuestro pensador reflexionó sobre este cuestionamiento en 1549, cuando escribió su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, exhibiendo ante los ojos de todos el concepto de *obediencia* y llamándola por su propio nombre: *servidumbre voluntaria*: "De momento, quisiera tan sólo entender cómo pueden tantos hombres, tantos pueblos, tantas ciudades, tantas naciones soportar a veces a un solo tirano, que no dispone de más poder que el que se le otorga, que no tiene más poder para causar perjuicios que el que se quiera soportar y que no podría hacer daño alguno de no ser que se prefiera sufrir a contradecirlo. Es realmente sorprendente —y, sin embargo, tan corriente que deberíamos más bien deplorarlo que sorprendernos— ver cómo millones y millones de hombres son miserablemente sometidos y sojuzgados, la cabeza gacha, a un deplorable yugo, no porque se vean obligados por una fuerza mayor, sino, por el contrario, porque están fascinados y, por decirlo así, embrujados por el nombre de *uno*, al que no deberían ni temer (puesto que está sólo), ni apreciar (puesto que se muestra para con ellos inhumano y salvaje) ¡Grande es, no obstante, la debilidad de los hombres! Obligados a obedecer y a contemporizar, divididos y humillados, no siempre pueden ser los más fuertes".³⁰⁴

Maquiavelo se preguntó si es mejor ser amado que temido o viceversa. Reflexionando sobre ello llegó a la conclusión de que lo mejor es ser lo uno y lo otro; sin embargo, en tanto "resulta difícil combinar ambas cosas, es mucho más seguro ser *temido* que amado cuando se haya de renunciar a una de las dos".³⁰⁵ El *temor* es uno de los factores que ocasionan el predominio de *Uno* sobre la sociedad entera; es lo que origina que los hombres obedezcan a una sola

³⁰³ F Chatelet, O Duhamel y E Pisier-Kouchner, *Historia del pensamiento político*, Tecnos, España, 1987, p. 55.

³⁰⁴ La Boëtie, Etienne de, *El discurso de la servidumbre voluntaria*. Tusquets Editores, Barcelona, 1980, p.p. 52-53.

³⁰⁵ Maquiavelo. op cit. *El príncipe*. cap XVII, p. 88

voluntad No obstante, La Boétie advierte que la obediencia no es solamente coactiva desde el exterior sino que es una servidumbre en gran parte *voluntaria*. Los hombres transfieren voluntariamente su poder, su libertad, para quitarse el peso de la responsabilidad de vivir. Es más cómoda y fácil la existencia si es el *Uno* el que manda.

Clastres, siguiendo puntualmente a La Boétie, afirma que los hombres obedecen no porque los obligue una fuerza, no como consecuencia del terror, no por miedo a la muerte, sino *voluntariamente*: "Obedecen porque tienen deseo de obedecer, se encuentran en la servidumbre porque la desean. ¿Qué significa esto? El hombre desnaturalizado, que elige no ser más un hombre, un ser libre, ¿será todavía un hombre? Esta es una nueva imagen: desnaturalizado, pero aún libre puesto que elige la alienación. [...] El pueblo, como si fuera víctima de un hechizo, de un encantamiento, quiere servir al tirano. [...] Siempre insistiremos, siguiendo a La Boétie, en algo que no es más que una perogrullada: en primer lugar, que el poder existe solamente en su ejercicio efectivo; en segundo lugar, que el deseo de poder no puede realizarse sino logra suscitar un eco favorable de su necesario complemento, el deseo de sumisión. No existe deseo realizable de mandar sin un deseo correlativo de obedecer".³⁰⁶

Ahora bien, la correlación entre *Todo* y *Poder*, apunta Savater, debe ser interpretada mediante sus dos vectores de fuerza: a) el Poder es el que crea un Todo social, y en esto radica precisamente su poder; b) ese Todo es imprescindible para el Poder en un plano simbólico como justificación racional de su dominio.³⁰⁷ Gracias a esto el Poder logra combatir contra la diversidad real de las fuerzas sociales; es decir, la idea de Todo es la que permite la identidad de lo contradictorio *organizada* en el Estado (institución que detenta el poder). Savater precisa que no se debe entender por Poder ninguna entidad misteriosa de origen oscuramente metafísica, "sino simple y llanamente *la capacidad de mando*, la

³⁰⁶ Clastres Pierre, *Investigaciones en antropología política*, "Libertad, desventura, Innombrable", Gedisa, España, 1996, p p. 124-127

³⁰⁷ Savater, Fernando, *Panfleto contra el todo*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 36.

condición de que gozan determinadas personas e instituciones para establecer lo que ha de ser y no ha de ser la vida de otras personas, incluso en contra de la voluntad de éstas, la posibilidad de dictar y revocar leyes, de marcar prohibiciones u obligaciones, de planear el futuro y establecer los criterios ortodoxos de interpretación del presente y del pasado: muy especialmente, es la capacidad de disponer de *la fuerza* propia de otros hombres. [...] Ese Poder es una especie de fuerza separada de su nódulo motor, una fuerza que se alimenta de la *impotencia* relativa o total que provoca en las víctimas que se le someten”.³⁰⁶

En este punto es necesario señalar que, para Savater, *poder* no significa *dominio*. Este último se entiende como “aquella irradiación activa de la fuerza propia que no se alimenta de la impotencia de sus objetos sino de la sobreabundancia de riqueza que pone en ellos y que revierte de nuevo sobre el foco de actividad”.³⁰⁹ El *dominio* es el caso del artista y de su obra de arte o la excelencia ética del héroe. Sin embargo, el arte y el heroísmo pueden transformarse en relaciones de poder/impotencia y “quizá lo sean las más de las veces en el ámbito de la institución Estatal en que el Todo nos vive”.³¹⁰

Por eso es tan importante la descripción que hace La Boétie del *poder*, en donde todos estamos sometidos a *Uno*, y que demanda transferir nuestra voluntad desde el inicio, ya que ningún *Uno* puede tener fuerza coercitiva suficiente para hacerse obedecer por *todos* sin la complicidad de éstos.

Por su parte, Trías, en *La memoria perdida de las cosas*, también establece una distinción entre *dominio* y *poder*. Señala que muchas veces se confunden estos términos considerándolos sinónimos (<lógica del poder>, <lógica de la dominación>), o se emplean juntos (<el poder dominante>). Muchas veces

³⁰⁸ Idem

³⁰⁹ Ibid. p 37

³¹⁰ Idem Savater aclara que el Poder, tal como lo ha descrito, “con su separación respecto al foco de su fuerza y con la impotencia que provoca y de la que se alimenta, sea <malo> en un sentido absoluto y eterno *Sólo el Poder puede dictaminar en términos absolutos lo universalmente válido o condenable*. desde el *simpoder* que aspira a atenerse a su fuerza propia, no hay sitio para juzgar globalmente al Poder” (Idem)

por Poder se entiende *poder dominante* o *poder de dominación*; o simplemente poder estatal o Estado. De allí que sea muy importante recuperar todo el caudal semántico de la expresión *poder*. "Poder menta, pues, capacidad, potencia, con el ingrediente de *fuera* que posibilita —físicamente— que lo que <aún no existe> *pueda* <llegar a ser>. Poder tiende un puente entre lo que es y lo que existe. En virtud del poder lo que es pero no existe *puede* llegar a existencia. La productividad del poder consiste en ese traer a existencia lo que es pero no existe. Pero así mismo el poder se ejerce sobre lo que ya existe, abriendo las posibilidades físicas o potencias (virtudes) que están en ello sin haber llegado a presencia. Entonces el poder consiste en *potenciar* lo ya existente. En *perfeccionar* lo que ya existe. Ese perfeccionar consiste en elevar lo existente a su máxima plenitud de esencia. [...] Y bien, el poder así entendido no hace expresa referencia a nada que tenga que ver con dominio ni dominación (si se exceptúa esa significación, oportunamente señalada por Fernando Savater en su ensayo sobre <El Simpoder>, que tiene dominio cuando se habla, por ejemplo, del dominio de un buen pintor sobre su arte y sobre sus instrumentos de trabajo). [...] El poder como propiedad misma de la sustancia, como lo único *propio* que cabe decir <en propiedad> de la sustancia. [...] Ese poder sustancial se difunde por totalidad del orbe que la sustancia abarca; es, en suma, lo que de *propio* tiene el ser de cada cosa y lo que muestra el índice de *ser* de cada cosa que es. Cada cosa tiene su propio poder. Este es aquella *fuera interna* que da razón del ser y de la actividad de cada cosa".³¹¹

Así, pues, el poder está en todas partes, "en tanto seguro acompañante del ser y gemelo suyo".³¹² No obstante, la distribución del poder en las cosas no es equitativa. Precisamente la diferencia entre las cosas ocasiona una diferencia del poder que expresan cada una de ellas. Esto provoca que el poder se difunda en diversos grados de intensidad. De tal suerte que la distribución se realiza a través de dos planos, diferenciados y conexiónados: a) el plano de las esencias; b) el plano de las existencias. Por tanto, dice Trías, "hay una doble distribución del

³¹¹ Tnas. Eugenio. *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, España, 1978, p p 110-111.

poder: una afecta a lo que cada cosa es como potencia física y virtud, otra afecta a lo que cada cosa es como presencia y existencia: uno hace referencia a lo que la cosa puede expresar, otro a lo que *de facto* llega a expresar. Es en el campo de la distribución fáctica, existencial, del poder donde tiene relevancia hablar de dominios y dominaciones”.³¹³

En la esfera del poder fáctico y manifiesto es donde se articula un espacio concreto de juego y de relación (*coimplicación*), interviniendo factores de lucha, de resistencia, de convivencia, de absorción, de destrucción, entre los entes físicos. *Entes a los cuales se les puede considerar, según Trías, poderes.*

Ahora bien, Foucault fue quien realizó una redefinición del poder, considerándolo no un atributo sino un *ejercicio*. Este planteamiento parte de una visión en la que relaciona *saber* y *poder*: si el poder es un ejercicio, el saber es su reglamento. En ese sentido *el poder está en todas partes* y, por tanto, se requiere de una *estrategia* para ejercerlo. *El poder es una estrategia.*

En la *mecánica del poder* se articulan deseo y poder; la relación del poder está presente allí donde está el deseo. Con base en sus mecanismos, en sus objetivos y en sus efectos, el ejercicio del poder es singular. Sin embargo, “frente a un poder que es ley, el sujeto constituido como sujeto —que está ‘sujeto’—es el que obedece”.³¹⁴ Es decir, en una relación de poder intervienen, por un lado, algún poder legislador y, por el otro, algún sujeto obediente. Por ello, el poder del secreto es fundamental: “el poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo”.³¹⁵ En el ámbito del poder, el secreto no pertenece al orden del abuso, al contrario, es indispensable para su funcionamiento. Su éxito depende directamente con lo que logra esconder de sus mecanismos.

³¹² Idem

³¹³ Ibid, p. 112.

³¹⁴ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. I.-La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 1998, p. 103.

³¹⁵ Ibid p 105

Hay que desarrollar una analítica del poder, dice Foucault, que ya no tome al derecho como modelo y como código: 'se trata de pensar el poder sin el rey'.³¹⁶ Por *poder* debe entenderse: "la multiplicidad de las relaciones de fuerza immanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formación de la ley, en las hegemonías sociales. La condición de posibilidad del poder, [...] no debe ser buscado en la existencia primera de un punto central, en un foco único de soberanía del cual irradiarían formas derivadas y descendientes; son los pedestales móviles de las relaciones de fuerzas los que sin cesar inducen, por su desigualdad, estados de poder –pero siempre locales e inestables. Omnipresencia del poder: no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes: no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. [...] El poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada".³¹⁷

De aquí se desprenden las características principales que le atribuye Foucault al poder. a) no es algo que se adquiera, arranque o comparta; o algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de una infinidad de

³¹⁶ De acuerdo con Foucault 'el poder' no debe entenderse como un "conjunto de instituciones y aparatos que garantizan la sujeción de los ciudadanos en un Estado determinado. Tampoco como un modo de sujeción que, por oposición a la violencia, tendría la forma de la regla. Finalmente, no debe entenderse por poder un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otro, y cuyos efectos, merced a sucesivas derivaciones, atravesarían el cuerpo social entero" (Ibid. p. 112)

³¹⁷ Ibid p p 112-113

puntos, inscritos en un juego de relaciones móviles y no igualitarias, b) las relaciones de poder no están en posición de exterioridad respecto de otros tipos de relaciones, sino que son inmanentes; desempeñan, en el espacio en el que actúan, una función directamente productora; c) el poder viene de abajo, es decir, no existe en las relaciones de poder una oposición binaria y global entre dominadores y dominados; más bien, las relaciones de fuerza múltiples que se forman y actúan en los aparatos de producción, las familias, los grupos restringidos y las instituciones, sirven de soporte a amplios efectos de escisión que recorren el conjunto del cuerpo social, d) las relaciones de poder son a la vez intencionales y no subjetivas; están atravesadas por un *cálculo* (no hay poder que se ejerza sin una serie de miras y objetivos); ni la élite que gobierna, ni los grupos que controlan los aparatos del Estado, ni los que toman las decisiones económicas más importantes administran el conjunto de la red de poder que funciona en una sociedad y que la hace funcionar; no debemos olvidar que la racionalidad del poder es la de las estrategias y las tácticas; e) donde hay poder hay resistencia y, sin embargo, ésta nunca se encuentra en posición de exterioridad respecto del poder; las relaciones de poder no pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia: éstos desempeñan el papel de adversario, de apoyo, de saliente para una aprehensión; los puntos de resistencia están en todas partes dentro de la red de poder, es decir, no tienen razón de ser sino se encuentran enclavados en el campo estratégico de las relaciones de poder.³¹⁸

Definitivamente, *el poder está en todas partes*. La soberanía del Estado, el marco jurídico represivo o la dominación de unos sobre otros no representan el punto de partida sino las <formas últimas>.

Es en el campo de relaciones fácticas entre poderes físicos, dice Trías, donde se presenta *algo así como un principio de dominación*. Es en el centro de éste espacio donde puede haber posiciones o papeles de <dominador> y de

³¹⁸ *Ibid* 114-116

<dominado>, lo mismo que de <opresor> y de <oprimido> o de <víctima> y de <verdugo>.³¹⁹

Asimismo toda dominación significa carencia de poder (según Trías). La dominación representa, por parte del dominador, incapacidad para valerse por sí mismo, aunado a cierto temor de que su posición “privilegiada” de poder sea amenazada; y, por otro lado, el que se encuentra sometido a dominio, manifiesta una obvia debilidad: “Cuanto más poderoso es el dominador, menos necesidad tiene de sojuzgar”.³²⁰

Nietzsche es muy claro al plantear la cuestión del *poder*: considera que la vida se manifiesta a través de la *voluntad de poder*. En **Así habló Zaratustra** escribe que <allí donde encontré vida hallé voluntad de poder>. Por eso afirma que “el mundo puede considerarse como una obra de arte que se engendra a sí misma”,³²¹ o sugerir la posibilidad de que el poder lo detente el *filósofo-artista*: “Concepto elevado del arte. ¿Puede el hombre situarse tan lejos de sus semejantes como para ‘crear formas con ellos’? (Ejercicios posibles: 1, el hombre que sé autoforja, el solitario; 2, el artista como siempre ha sido, vale decir, el pequeño elaborador de una materia exclusiva)”.³²²

De ahí, pues, que el concepto de *fuerza* nietzscheano se refiera a la relación de dos o más fuerzas entre sí: con base en esta consideración la fuerza es una *voluntad*. La voluntad de poder es el elemento diferencial de la fuerza, es decir, la voluntad se ejerce sobre otra voluntad: “El auténtico problema no se haya en la relación del querer con lo involuntario, sino en la relación entre una voluntad que ordena y una voluntad que obedece. [...] Se habla de la voluntad como de algo *complejo* porque, en tanto que quiere, quiere ser obediencia, pero sólo una voluntad puede obedecer al que la manda. [...] Que cualquier fuerza se relaciona

³¹⁹ Trías, op cit . *La memoria...*, p. 112

³²⁰ Ibid p 116

³²¹ Nietzsche, op. cit , *La voluntad de...*, p. 429

³²² Idem

con otra, sea para obedecer sea para mandar, he aquí lo que nos encamina hacia el origen: el origen es la diferencia en el origen, la diferencia en el origen es la *jerarquía*, es decir la relación de una fuerza dominante con una fuerza dominada, de una voluntad obedecida con una voluntad obediente”.³²³

El lenguaje nietzscheano, su planteamiento de *la voluntad de poder*, es críptico, incluso se podría decir que *esotérico*. Por ello, antes que la teoría o el sistema, es preferible traspasar el umbral del conocimiento a través de la formulación de un enigma y de su desvelamiento: en realidad, todo *simulacro* es atravesado por un *enigma* y, a su vez, el *simulacro* significa el mito fundacional de ese *enigma*; o, lo que es lo mismo, la única forma de descifrar un enigma es estableciendo vasos comunicantes mediante la capacidad creadora (creatividad, imaginación y voluntad) con las fuerzas dispersas que en él se adivinan, es decir la *manía*. El simulacro genera un aumento de fuerza. Quizá, por esto, Calasso afirma que “la voluntad de poder no es la respuesta de Nietzsche a la pregunta sobre el ser, reducido a pregunta sobre el ente, sino el oscuro criterio para entender cualquier posible respuesta a la pregunta del conocimiento, como síntoma de la ascensión o de la caída de la fuerza, de los diferentes grados de afirmación o de negación del mundo”.³²⁴

Ahora bien, ¿cuál es el enigma con el que Nietzsche nos desafía formulándolo por medio de un simulacro? El enigma que nos arroja es el de la *fuerza* misma. Pero, ¿qué es la fuerza? El simulacro que le da respuesta al enigma de la fuerza es la *voluntad de poder*.³²⁵ Nietzsche precisa que “este concepto *victorioso* de la fuerza, mediante el cual nuestros físicos han creado a

³²³ Deleuze, op cit. *Nietzsche y...*, p p. 15-16.

³²⁴ Calasso, op cit. *Los cuarenta y...*, p. 22.

³²⁵ Deleuze nos aclara este tema “La voluntad de poder le ha sido atribuida a la fuerza, pero de un modo muy particular es a la vez complemento de la fuerza y algo interno. [...] La voluntad de poder es el elemento genealógico de la fuerza, diferencial y genético a la vez. *La voluntad de poder es el elemento del que se desprende a un tiempo la diferencia de cantidad de las fuerzas en relación, y la cualidad que, en esta relación, corresponde a cada fuerza.* Aquí revela su naturaleza la voluntad de poder es el principio de la síntesis de las fuerzas [...] La fuerza es quien puede, la voluntad de poder es quien quiere ¿Qué significa semejante distinción? [...] El concepto de fuerza es *victorioso* por naturaleza, porque la relación de la fuerza

Dios y al Universo, requiere un *complemento*; hay que atribuirle un poder interno que yo llamaré la voluntad de poder".³²⁶

La voluntad de poder se puede traducir como un enigma que atraviesa la necesidad y el azar de las fuerzas cósmicas, a la luz de la estética del simulacro. Así lo demuestra el último aforismo de *La voluntad de poderío*: "¿Y sabéis qué es para mí el mundo?... ¿Tendré aún que mostrároslo en mí espejo? Este mundo: una inmensidad de fuerza, sin comienzo, sin fin, una magnitud fija y bronceada de fuerza que no se hace más grande ni más pequeña, que no se consume, sino que sólo se transforma, de magnitud invariable en su totalidad, una economía sin gastos ni pérdidas, pero también sin aumento, sin ganancias, circulando por la nada como por su límite; no es una cosa que se desvanezca ni que se gaste, no es infinitamente extenso, sino que como fuerza determinada ocupa un determinado espacio, y no un espacio que esté 'vacío' en algún lugar, sino que más bien, como fuerza, está en todas partes, como juego de fuerzas y ondas de fuerza; que es a la vez uno y múltiple; que se acumula aquí y a la vez se encoge allá; un mar de fuerzas que fluyen y se agitan a sí mismas, un mundo que se transforma eternamente, que retorna eternamente, con infinitos años de retorno; un mundo con un flujo y reflujo de sus formas, que se desarrollan desde la más simple a la más compleja; un mundo que de lo más tranquilo, frío y rígido pasa a lo más ardiente, salvaje y contradictorio, y que luego de la abundancia retorna a la sencillez, que del juego de las contradicciones retorna al placer de la armonía, que se afirma a sí mismo aún en esta uniformidad de sus cauces y de sus años y se bendice a sí mismo como algo que debe retornar eternamente, como un devenir que no conoce ni la saciedad ni el disgusto ni el cansancio. Este mundo mío dionisiaco, que se crea a sí mismo eternamente y eternamente a sí mismo se destruye, este enigmático mundo de la doble voluptuosidad; este mi 'más allá del bien y del mal', sin finalidad, a no ser que la haya en la felicidad del círculo; sin voluntad, a no ser que un anillo tenga buena voluntad para sí mismo. ¿Queréis un

con la fuerza, tal como está entendida en el concepto, es la de la dominación. de dos fuerzas en relación, una es dominante. la otra, dominada". (Deleuze, *op. cit.*, *Nietzsche y...*, p.p. 73.75)

³²⁶ Nietzsche. *La voluntad de poderío*, en Savater, Fernando, *Nietzsche*, UNAM, México, 1993, p. 101.

nombre para este mundo? ¿Queréis una solución para todos sus enigmas? ¿Queréis, en suma, una luz para vosotros, ¡oh desconocidos!, ¡oh fuertes!, ¡oh impávidos!, hombres de medianoche? Este mundo es la voluntad de poder, y nada más. Y también vosotros mismos sois esa voluntad de poder, y nada más”.³²⁷

La voluntad de poder también se puede interpretar como *voluntad de creación*. Esta idea es muy clara en la reflexión nietzscheana acerca del origen del Estado. Considera a los ‘creadores’ del Estado verdaderos artistas: “El hecho de que la inserción de una población no sujeta hasta entonces a formas ni a inhibiciones en una forma rigurosa iniciada con un acto de violencia fue llevada hasta su final exclusivamente con puros actos de violencia, —que el <Estado> más antiguo apareció, en consecuencia, como una horrible tiranía, como una maquinaria trituradora y desconsiderada, y continuó trabajando de ese modo hasta que aquella materia bruta hecha de pueblo y de semianimal no sólo acabó por quedar bien amasada y maleable, sino por *tener* también una *forma*. He utilizado la palabra <Estado>: ya se entiende a quién me refiero —ha una horda cualquiera de rubios animales de presa, una raza de conquistadores y de señores, que organizados para la guerra, y dotados de la fuerza de organizar, coloca sin escrúpulo alguno sus terribles zarpas sobre una población tal vez tremendamente superior en número, pero todavía informe, todavía errabunda. Así es como, en efecto, se inicia en la tierra el <Estado>: yo pienso que así queda refutada aquella fantasía que le hacía comenzar con un <contrato>. Quien puede mandar, quien por naturaleza es <señor>, quien aparece despótico en obras y gestos —¡qué tiene él que ver con contratos! Con tales seres no se cuenta, llegan igual que el destino, sin motivo, razón, consideración, pretexto, existen como existe el rayo, demasiado terribles, demasiado súbitos, demasiado convincentes, demasiado <distintos> para ser ni siquiera odiados. Su obra es un instintivo crear-formas, imprimir-formas, son los artistas más involuntarios que existen. [...] Estos organizadores natos no saben lo que es la culpa, lo que es responsabilidad, lo que es consideración; en ellos impera aquel terrible egoísmo del artista que mira las

³²⁷ Nietzsche, op cit. *La voluntad de...*, p.p 554-555.

cosas con ojos de bronce y que de antemano se siente justificado, por toda la eternidad, en la <obra>".³²⁸

En este punto, es importante preguntarse ¿qué es la *Gran Política*? Nietzsche responde que consiste en la preparación del mundo para la llegada del *superhombre*. Para tal fin, es imprescindible que los políticos se transformen en artistas, y que la moral sea superada a través de la política, entendida "como el arte de soportar las difíciles relaciones de tensión de los diferentes grados de poder".³²⁹ Será necesario *crear* mucho y *destruir* mucho también; ya que el *superhombre* no será producto de la lógica del progreso histórico ni de la evolución biológica, dice Nietzsche, sino será '*la gran obra de arte política de los filósofos artistas politeístas*'. Savater dirá que "el lema del *superhombre* no es el 'tú debes' de Kant y los cristianos, ni siquiera el 'yo quiero' del héroe', sino el jubiloso 'yo soy' de los dioses griegos. En verdad, él es la última meta del hombre, por que a partir de él ya no habrá metas sino pura aceptación del caos de las fuerzas y del eterno retorno, 'finalidad sin fin' tal como la que Kant halló en lo más sublime del arte. Los 'ejemplos' de *superhombre* que a veces se hallan o creen hallarse en la obra de Nietzsche son sumamente equívocos: un César Borgia o un Goethe no son propiamente *superhombres*, sino '*algo que, en relación con la humanidad en su conjunto, es una especie de superhombre*' (Nietzsche, AC). Pero lo cierto es que: '*Nunca ha existido todavía el superhombre. He visto desnudos a los dos, al hombre más grande y al hombre más pequeño: se parecen demasiado todavía*' (Nietzsche, Z). Realmente, como muy bien señala Klossowski, el *superhombre* no es un individuo sino un *estado*. Tampoco parece pertinente decidir si se tratara de un estado alcanzado por un individuo o por una colectividad, ya que la contraposición misma entre individuo y comunidad parece 'humana, demasiado

³²⁸ Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, México, 1994, p.p 98-99 Deleuze afirma que "dadas dos fuerzas, una superior y otra inferior, se observa cómo el poder de cada una de ser afectada es necesariamente llevado a su término. Pero este poder de ser afectado no se ejerce sin que la propia fuerza correspondiente no entre en una historia o en un devenir sensible. 1º Fuerza activa, poder de activar o de mandar, 2º. Fuerza reactiva, poder de obedecer o de ser activado, 3º Fuerza reactiva desarrollada, poder de escindir, de dividir, de separar, 4º. Fuerza activa convertida en reactiva, poder de ser separado, de volverse contra sí mismo" (Deleuze, op cit . *Nietzsche y...*, p. 92)

³²⁹ Nietzsche, op cit , *La voluntad de...*, p. 393.

humana'. . Lo indudable es que, para la realización de la Gran Política, Nietzsche apeló a *individuos*, a los individuos menos contaminados por el asfixiante gregarismo vigente".³³⁰

De acuerdo con Nietzsche, el aspecto artístico de la Gran Política requiere de una selección y un adiestramiento experimental de la humanidad. Este proceso se dirige a la creación artística de un tipo de hombre nuevo: "*La humanidad es una abstracción*: la meta del adiestramiento, en el caso más particular, no podría ser otra que *el hombre más fuerte* (el no-adiestrado es débil, derrochador, inconstante)".³³¹ La apuesta y el riesgo de crear una humanidad así es enorme, pero vale la pena.

Ahora bien, para sortear con fortuna este reto es esencial que nos gobiernen políticos-artistas, que sean capaces de elevar a un nivel superior el ejercicio del poder. Hemos dicho que para hacer de la política un arte es necesario entender los laberintos del poder, ser un iniciado en sus *ritos*, tener consciencia de *la estética del simulacro*. Pues, bien, Charles-Maurice de Talleyrand³³² (1754-1838) es un ejemplo de un político artista, que logró arribar a la Gran Política.

³³⁰ Savater, op. cit . *Nietzsche*, p 155.

³³¹ Nietzsche, op. cit . *La voluntad de...*, p. 337.

³³² Personaje polémico y central de la Francia de su tiempo, la habilidad diplomática de Talleyrand le permitió ocupar cargos prominentes bajo los sucesivos regímenes políticos que vivió. Perteneciente a una familia aristocrática, decidió seguir la carrera eclesiástica y se ordenó sacerdote en 1779. Su excelente labor como agente general del clero ante el gobierno francés, permitió que lo nombraran obispo de Autun en 1788. Tras el estallido de la Revolución Francesa, sin embargo, apoyó la nacionalización de los bienes de la iglesia, lo que provocó su excomunión y su abandono de la iglesia. En 1792 fue enviado por la Asamblea General a la Gran Bretaña con objeto de negociar la neutralidad británica, y en 1794, acusado por la Convención de simpatías realistas se fue a los EE.UU. En 1797 accedió al cargo de ministro de relaciones exteriores. En 1799 se vio obligado a dimitir bajo sospecha de malversación, pero más tarde, a raíz del establecimiento del Consulado, Napoleón le devolvió el cargo. Durante los años siguientes Talleyrand se esforzó por llevar a cabo una política de alianzas con las principales potencias europeas, pero ante el fracaso de sus esfuerzos y convencido de que la ambición de Napoleón conduciría a Francia al desastre dimitió en 1807. Posteriormente mantuvo conversaciones secretas con el Zar Alejandro I de Rusia para instigarlo a que se uniera a la alianza contra el emperador, y preparó la restauración de los Borbones. A raíz de la entrada de los aliados en París en 1814 Talleyrand fue encargado de formar un gobierno provisional y logró que el Senado aprobara la proclamación de Luis XVIII. Como representante de Francia en el Congreso de Viena (1814-1815) supo aprovechar las rivalidades de las diferentes potencias a favor de su país, y tras los <cien días> —el periodo durante el cual Napoleón recuperó el poder— accedió al cargo de presidente del Consejo de Estado. La oposición del partido realista que no había olvidado su participación en los eventos revolucionarios, motivó su dimisión. Aliado con los liberales, participó de forma activa en la subida al trono de Luis Felipe de Orleans en 1830. Ese mismo año marchó como embajador a Londres, permaneciendo allí hasta 1834 (*Enciclopedia Hispánica*, tomo 13).

Desde mi punto de vista él fue un iniciado en el arte de la política, entendió la mecánica del poder y, gracias a esto, logró ejercer el poder político a través de una visión estética.

Talleyrand representa la figura del 'gran político', aquel que da leves empujones a la rueda de los acontecimientos. Como un simple 'maestro de ceremonias', dice Calasso, se adecua a los tiempos y tiende la mano ahí donde se necesita: "Talleyrand... desde el inicio había entendido el mecanismo de la inédita historia en marcha como algo que actúa por sí sólo. Se mimetizaba en él, se contentaba con apretar o aflojar una tuerca aquí y otra allá. Pequeños 'golpes de pulgar' en los que reconocía la última forma de acción todavía posible. Chateaubriand, convencido de ser mordaz, escribió de Talleyrand: 'firmaba los acontecimientos, no los hacía'... es cierto sin duda que pretendía como máximo firmar los acontecimientos, pero no por ello se sentía menoscabado respecto a quien se suponía que los hacía. Y no se adaptaba a ese papel por orgullo o por finura, sino por motivos de funcionalidad ceremonial, porque él era por indudable vocación el Gran Chambelán de la historia. Pero esa firma que era realmente un 'pequeño golpe de pulgar' no tenía un peso menor que otras empresas mucho más resonantes, si contemplamos la nube polvorienta de los acontecimientos desde una cierta distancia".³³³

Talleyrand entendía perfectamente la 'lógica' de los simulacros, comprendía que la esfera del poder, la esfera de la política, no es más que un efecto de perspectiva. Este secreto se lo guardaba para él, y en esto radicaba precisamente *el poder de su secreto*. Un par de siglos antes Shakespeare ya lo sabía: "Macbeth.- ¡Triste necesidad, que debemos por prudencia lavar nuestros honores en los torrentes de la adulación y hacer de nuestras caras máscaras de nuestros corazones, para ocultar lo que son!..".³³⁴ Baudrillard dirá que "es el dominio de un

³³³ Calasso, op. cit., *La ruina de...* p. 52. La interpretación de Talleyrand que desarrollo está basada en el libro de Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, p. 9-120

³³⁴ Shakespeare, William, *La tragedia de Macbeth. Obras completas*, tomo II, Aguilar, México, 1991, p. 516

espacio *simulado* lo que está en el origen del poder, lo político no es una función o un espacio *real*, sino un modelo de simulación, cuyos actos manifiestos sólo son el efecto proporcionado. [...] simulacro exacto escondido en el corazón de la realidad, y del cual ésta depende en toda su operación. *es el secreto mismo de la apanencia*"³³⁶

Talleyrand era un artista de la *metamorfosis* (considerada equivocadamente por muchos como "traición"); si en política es fundamental tener capacidad para 'olfatear los tiempos' y actuar conforme a ellos, en realidad no se traiciona nada. La capacidad artística de Talleyrand se puede observar en su "perspicacia para captar el curso de los tiempos"³³⁶ y adecuarse a ellos, cumpliendo con su función de 'maestro de ceremonias': "Talleyrand tiende a sobrevivir, se traslada entre palacios provisionales, subasta regularmente sus libros y sus objetos preciosos. Conserva únicamente su estilo, porque sabe que es la única arma no engañosa para la supervivencia. Quien, para sobrevivir, cede al momento y asume su estilo, es eliminado en el momento sucesivo. Como un sabio taoísta, Talleyrand no excluye que la supervivencia pueda ser infinita. Pero, si hay que morir, sabe que debe aceptarse con naturalidad. E, incluso entonces, tiende a conservar por última vez su estilo. [...] Talleyrand siempre había dado por supuesto que el curso de los tiempos era en sí mismo asesino, y que todo el arte de la política consistía ahora en sobrevivir a la rapiña de los hechos".³³⁷

Talleyrand es consciente de lo incontrolable de los acontecimientos, sabe "que desde un principio el control es ilusorio",³³⁸ sólo podemos dar '*pequeños golpes de pulgar*'; no crea sistemas, más bien conoce el funcionamiento de los mecanismos del poder. No obstante, Talleyrand es quien crea las creencias: justamente porque el simulacro es apariencia, y no hay nada detrás de él, es preciso hacer creer que hay algo. Nuestro político-artista guarda su secreto con

³³⁶ Baudrillard, op cit. *De la seducción*. p 66.

³³⁷ Calasso op cit. *La ruina de...* p 16

³³⁸ Ibid p 74

³³⁹ Ibid p 50

gran celo: sabe que el simulacro está atravesado por el secreto; es consciente del poder del secreto. De ahí, pues, que la política entendida como el 'arte de lo posible' se refiera a que el político actúe sobre aquello que *puede ser*, y lo único que se *puede hacer* es aceptar las reglas del juego que dicta el 'curso de los tiempos'. Esto le permite tener consciencia del límite: "Talleyrand, por su biológica sabiduría, posee el don y la percepción del límite, pero sabe que la nueva política está obligada a lo ilimitado. Sabe además que ahora todas las palancas de la vieja política están rotas o a punto de romperse. Sin embargo, Talleyrand no puede dejar de moverse entre los *affaires*, nombre metafísico de la política. Así pues, decidirán sin titubeos seguir la vía de lo ilimitado, ese error salpicado de novedad".³³⁹

En este momento es importante simular que existe algo que frena el torrente de lo ilimitado. Por tanto, la legitimidad se presenta como *convención*. La tarea de Talleyrand es, pues, construir un puente que permita transitar hacia el origen de la *convención*: "Talleyrand subraya cada uno de sus gestos —pero nunca habla de ello, y tal vez tampoco piensa mucho en ello— el origen sacramental del poder. La paradoja de su arte consiste en hacer continuar y actuar ese origen en una época —la primera— en que la transmisión de la investidura se había interrumpido irreversiblemente. Así, la sacralidad tendrá que convertirse en una *ficción*, y el desafío consistirá en que sea una *ficción* poderosa. [...] Talleyrand creía menos que nadie en las ficciones que sugería. 'Legitimidad' se convierte ahora en algo semejante a lo que será el 'yo' en la época de Mach: fugaz pero útil punto de referencia. Sabía que en cada ocasión el objetivo era el de durar unos cuantos años".³⁴⁰

Me atrevo a decir que Talleyrand representa todos los atributos del *anarca* de Jünger. Este establece una diferencia tajante entre *anarquista* y *anarca*: el primero forzosamente requiere de los *convencionalismos sociales* y tiene que buscar la colaboración de sus compañeros; depende de su oscura voluntad y del

³³⁹ Ibid. p 52

poder; sigue siempre al poderoso '*como la sombra al cuerpo*'; sueña con eliminarlo; se dirige contra la persona, pero consolida la sucesión; el sufijo '*ismo*' tiene una función restrictiva, acentúa la voluntad a costa de la esencia.³⁴¹ Por su parte, el *anarca* representa la contrapartida positiva del *anarquista*: "el anarca no es el antagonista del monarca, sino su polo contrario, algo a lo que el poder del monarca no llega, aunque también es peligroso. No es el adversario del monarca, sino su correspondencia. [...] El monarca quiere dominar a muchos, mejor aún, a todos. El anarca sólo a sí mismo. Esto le sitúa en una relación objetiva, y también escéptica, respecto del poder, cuyas figuras deja desfilas —sin tocarlas para nada, aunque no sin emoción interna, no sin pasión histórica—. ³⁴² Todo político-artista como Talleyrand es, en mayor o menor grado, un *anarca*."

El '*gran político*', al igual que Talleyrand, busca perdurar en el juego del poder, y esto lo logra no con la pretensión de detentar una verdad absoluta, sino, al contrario, manejando el arte de la metamorfosis que le dicta el acontecer mismo. Como dice Jünger con relación a la autoridad y al poder: "[El anarca] lo único que tiene que hacer es acomodarse a los remolinos que provoca".³⁴³

En fin, concluyo este ensayo exhortando a los "políticos" a cumplir su tarea: la tarea del político (tomando como ejemplo a Talleyrand) consiste en hacer de la política un arte, convertirse en un 'maestro de ceremonias' del ejercicio del poder político. Pero para tal efecto, se requiere forzosamente portar una visión estética del simulacro, tener consciencia del poder del secreto, ser un iniciado en los mecanismos del poder, aceptar el desafío del enigma, en pocas palabras... ser un *anarca*.

³⁴⁰ *Ibid.* p.p. 26-27.

³⁴¹ Junger, Ernst, *Eumeswil*, Biblioteca de Bolsillo, España, 1993, p. 48.

³⁴² *Ibid.* p. 50.

³⁴³ *Ibid.* p. 340.

DUNCAN. - *¡No existe arte que pueda descifrar
el sentido del alma en las líneas del rostro!*
Shakespeare (Macbeth)

*La demencia es algo raro en los individuos, --pero
en los grupos, los partidos, los pueblos, las épocas
constituye la regla*
Nietzsche

<El sufrimiento es la única causa de la conciencia> (Dostoiévski).
*Los hombres se dividen en dos categorías. los que
han comprendido eso y los demás*
E.M. Ciorán

EPÍLOGO

La Gran Política requiere de hombres que ejerzan el poder y la seducción de la palabra; que sean capaces de desvelar la ligazón indisoluble entre la *dialéctica*, la *retórica*, el poder del *secreto*, la interpretación y la mediación, atributos todos ellos indispensables para comprender los mecanismos del poder político. Esto permitirá la posibilidad de 'olfatear los tiempos' y adecuarse a ellos. Sin embargo, es imprescindible tener consciencia de la *estética del simulacro* y de la necesidad de replantear la esfera de la ética a la luz de la hermenéutica filosófica. Solamente así se podrá aceptar el desafío del *enigma*: el juego de la ocultación y la desocultación del ser, cuyo espejo es el arte.

A través de un crudo pragmatismo político el estadista crea el camino y el medio para hacer del gobernar un arte. Es un productor de *simulacros* que piensa la sociedad, intentando unificar mentalmente todas las posibilidades, todas las actividades, todos los programas, todas las inquietudes y demandas, en pocas palabras, haciendo una abstracción mental del cuerpo social. Para ello, se requiere de imaginación, creatividad y capacidad de improvisación.

Así, el político-artista se abre a la *estética del simulacro* para producir en todas las direcciones posibles. Piensa la unidad del Todo a partir de la diversidad de las partes, pero piensa también la diferencia de las partes que posibilitan la unidad del Todo. Su creatividad lo impele a imaginar la sociedad, e intentar

plasmarla lo mejor posible en eso que llamamos '*realidad*'. Este proceso no es otra cosa que una producción de simulacros.

El arte de gobernar y los asuntos del gobierno son tan importantes y difíciles para los hombres que únicamente aquellos que conocen los mecanismos del poder político³⁴⁴, que se han preparado para ello a través de la *dialéctica* y la *sofía*, que han entendido las posibilidades que guarda el *secreto* y el *enigma*, que se han sensibilizado mediante la estética del simulacro, podrán comprenderlos cabalmente. Gracias a ello el estadista podrá ejercer el don de mando y el poder político.

Cabe mencionar que en la historia de la humanidad han existido una infinidad de condiciones y de leyes, que no pueden ser consideradas por criterios corrientes ni por generalizaciones, pues mucho de lo que en el acontecer diario nos parece injusto, terrible, cruel e inaceptable se transforma en necesario en el dominio de la Gran Política. De ahí, pues, que se requiera de una visión estética y ética para gobernar con arte.

El 'gran político' encierra en sí mismo la facultad creativa y productora del artista y, al mismo tiempo, tiene la capacidad de reflexionar propia del filósofo, con la cual puede razonar la problemática política de una sociedad. De modo que la política como creación artística, cobra sentido en un juego de relaciones de fuerza donde se hacen presentes distintas estrategias. Partiendo de éstas últimas, el artista de la política percibe el devenir de los acontecimientos históricos, y se adelanta a ellos: demuestra su oficio negociando, pactando, mediando, interpretando, estableciendo acuerdos y solucionando los problemas que se vayan presentando.

³⁴⁴ No olvidemos, como dice Francisco Piñón, que "en el centro de toda reflexión política sobre el 'arte' o 'ciencia' de gobernar se encuentra una discusión sobre el poder". (Piñón, Francisco, *Gramsci: prolegómenos filosofía y política*. Centro de Estudios Sociales Antonio Gramsci, México, 1987, p. 319).

La política, al igual que la vida, es enigmática. Por eso un enigma se responde con otro enigma aún más elevado. El político-artista juega hábilmente con la interpretación de la realidad generando equívocos provisionales o malentendidos; o, en otras palabras, dejándose llevar por el torrente de los simulacros. En tal caso, nunca podrá presentarse la necesaria contradicción, el simulacro, sino es en oposición a las convenciones culturales y sociales que se refieren a la identidad. Por ello, las palabras y las cosas se desvelan en el <pathos> de lo oculto, precipitando a la humanidad hacia una trampa conceptual que nos obliga a enfrentar la triple convención simbólica de la palabra, la imagen y la acción.

El político que se enfrenta al desafío del enigma forzosamente interpreta. Esto es posible gracias a dos tendencias de la naturaleza presentes en el hombre: lo *apolíneo* y lo *dionisíaco*. Estas dos fuerzas son esenciales en la lucha por el poder, permitiendo que la *voluntad de poder* interprete y sea interpretada. Sin embargo, el encadenamiento de simulacros genera malentendidos e imprecisiones que debemos interpretar y aclarar en el ámbito de la política. Esto se traduce como *voluntad de poder*.

Como atinadamente escribió Jünger: "Precisar lo impreciso, definir con creciente rigor lo indefinido: esta es la tarea de todo desarrollo, de todo esfuerzo prolongado en el tiempo. Por eso se van destacando cada vez más nitidamente, en el curso de los años, las fisonomías y los caracteres. [...] El escultor se enfrenta al principio con el bloque en bruto, con la desnuda materia, que encierra en sí toda posibilidad. Responde al cincel, que puede destruir y hacer brotar de ella el agua de la vida, la fuerza del espíritu. Todo es todavía impreciso, incluso para el Maestro. No depende enteramente de su voluntad [...] Lo impreciso, lo indeterminado, no es, tampoco en el campo de la invención, lo falso. Puede ser inexacto, pero no debe ser insincero. Una afirmación —imprecisa, pero no falsa—

se puede ir explicando frase por frase, hasta que finalmente se aploma y cae en el centro".³⁴⁵

Picasso alguna vez dijo que '*el arte es una mentira que nos hace ver la verdad*'. Esta frase también puede ser válida para la política, es decir, si sabemos que el arte y la política son una serie de interpretaciones del mundo y de nuestra existencia, entonces el artista y el político deben ingeniárselas para conseguir el modo de convencer a los demás de la *verdad* de sus *simulacros* (¿mentiras?). Desde este punto de vista hay formas, situaciones, hechos y sucesos que son *simulacros* más o menos convincentes. Es claro que los *simulacros* son necesarios para el hombre, pues a través de ellos se configura nuestro punto de vista estético de la vida. Así, el político-artista se transforma en una especie de mensajero e interprete entre la esfera de lo divino y el mundo, traduciendo, interpretando, esculpiendo la realidad que es el simulacro mismo.

Para Picasso si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración. Lo mismo digo para la política, pues en esto radica en gran parte su arte: el ejercicio del poder político en el aquí y el ahora adecuándose siempre a las circunstancias del momento, sean estas adversas o favorables. El pensamiento de los grandes filósofos y pensadores jamás será anacrónico, al contrario, quizá hoy sea más importante que nunca. Todo depende del cristal por el que se mire, y si miramos a través del cristal que representa la ética, en tanto virtud política, que mejor. Posiblemente entonces tengamos artistas de la política.

Tríada

El alivio que habrá sentido César en la mañana de Farsalia, al pensar. Hoy es la batalla.

El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: Hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha.

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo.

Jorge Luis Borges (Los Conjurados)

³⁴⁵ Junger, op cit , *Eumesvil*, p.p. 9-10

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, N., Diccionario de Filosofía, FCE, México, 1998.
- ARISTÓTELES, Política, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- Moral, a Nicómaco, Espasa-Calpe col. Austral, México, 1994.
- Poética, UNAM, México, 1946.
- AYALA BLANCO, Luis alberto, Poder, simulacro, sacrificio: un acercamiento al concepto de poder en la obra de Roberto Calasso, tesis FCPyS, UNAM, México, 1995.
- AYALA BLANCO, Fernando, "Necesidad y azar", Estudios Políticos, Revista de Ciencias Políticas y Administración Pública, 4ª época Num. 21, Mayo-Agosto, 1999.
- AZARA, Pedro, La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón, Siruela, Madrid, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean, El intercambio simbólico y la muerte, Monte Avila Editores, Venezuela, 1993.
- De la seducción, Cátedra, Madrid, 1986.
- BATAILLE, Georges, Las lágrimas de Eros, Tusquets, Barcelona, 1997.
- BAYER, Raymond, Historia de la estética, FCE, México, 1998.
- BENJAMIN, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Planeta, México, 1995.
- BOBBIO, Norberto, Estado, Gobierno y Sociedad, FCE, México, 1997.
- BURKE, Edmund, De lo sublime y de lo bello, Atalaya, España, 1995.
- CALABRESE, O., El lenguaje del arte, Ediciones Paidós, España, 1995.
- CALASSO, Roberto, La Ruina de Kasch, Anagrama, Barcelona, 1989.
- Los cuarenta y nueve escalones, Anagrama, Barcelona, 1994.
- Las bodas de Cadmo y Harmonía, Anagrama, Barcelona, 1994.
- Ka, Anagrama, Barcelona, 1999.
- CANNETI, Elias, Masa y poder, Muchnik, Barcelona, 1982.
- La conciencia de las palabras, FCE, México, 1981.

- CASSIRER, Ernst, Kant, vida y doctrina, FCE, México, 1993.
- CIRLOT, J.E., Diccionario de símbolos Siruela, España, 1997.
- CIORÁN, E.M., Historia y utopía, Tusquets Editores, Barcelona, 1995.
- CLASTRES, Pierre, Investigaciones en antropología política, Gedisa, España, 1996.
- COLLI, Giorgio, Filosofía de la expresión, Siruela, España, 1996.
- Después de Nietzsche, Anagrama, España, 1988.
- El nacimiento de la filosofía, Tusquets Editores, España, 1994.
- El libro de nuestra crisis, Paidós, Barcelona, 1991.
- CHATELET, DUHAMEL y PISIER-KOUCHNER, Historia del pensamiento político, Tecnos, España, 1987.
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A., Diccionario de símbolos, Herder, Barcelona, 1993.
- DELEUZE, Gilles, Nietzsche y la filosofía, Anagrama, Barcelona, 1986.
- Lógica del sentido, Paidós, Barcelona, 1989.
- DICCIONARIO DE HERMENÉUTICA, dirigido por Ortíz-Osés y Lanceros, varios autores, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998.
- DICCIONARIO DE POLÍTICA, Bobbio, Matteucci y Pasquino, 2 tomos, Siglo XXI, México, 1995
- DURAND, Gilbert, La imaginación simbólica, B.B.A.A., Amorrortu, 1971.
- ELIADE, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Labor, Barcelona, 1985.
- ENCICLOPEDIA DE LA FILOSOFÍA GARZANTI, coordinador Gianni Vattimo, Ediciones B grupo Z, Barcelona, 1992.
- FLEMING, William, Arte, música e ideas, McGraw-Hill, México, 1993.
- FOUCAULT, Michel, Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber, Siglo XXI, México, 1991.
- Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1993.
- Esto no es una pipa, Anagrama, Barcelona, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg, Verdad y método, Sígueme, Salamanca, 1977.
- GOMBRICH, Ernst H., Historia del Arte, Alianza Forma, Madrid, 1990.
- GRAVES, Robert, Los mitos griegos, 2 tomos, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

HEGEL, G.W.F., De lo bello y sus formas (Estética), Espasa-Calpe col. Austral, Madrid, 1985.

--- Fenomenología del espíritu, FCE, México, 1998.

HEIDEGGER, Martin, Arte y poesía, FCE, México, 1997.

--- El ser y el tiempo, FCE, México, 1999.

--- Filosofía, ciencia y técnica, Editorial Universitaria, Chile, 1997.

HESIODO, Teogonía, UNAM, México, 1986.

HIMNO HOMÉRICO A HERMES, Gredos, Madrid, 1988.

HOBBS, Thomas, Leviatán o la materia, forma y poder de una República eclesiástica y civil, FCE, México, 1980.

JÜNGER, Ernst, Eumeswil, Seix Barral, Barcelona, 1981.

KANDINSKY, Wassily, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, México, 1997.

KANT, Immanuel, Crítica del juicio, Editorial Porrúa, México, 1997.

KEARNEY, Richard, The wake of imagination, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

KLEE, Paul, Diarios, Alianza Forma, Madrid, 1993.

LA BOÉTIE, Etienne de, El discurso de la servidumbre voluntaria, Tusquets, Barcelona, 1980.

MAN, Paul de, La ideología estética, Catedra, Madrid, 1996.

MAQUIAVELO, Nicolás, El Príncipe, Alianza Editorial Mexicana, México, 1994.

— Discursos sobre la primera década de Tito Livio, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

MARCO AURELIO, Meditaciones, México, UNAM, 1996.

MARÍAS, Julián, Historia de la filosofía, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

MICHELI, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Forma, Madrid, 1994.

NICOL, Eduardo, La idea del hombre, FCE, México, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich, Así habló Zaratustra, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.

--- El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

--- La genealogía de la moral, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

— La voluntad de poderío, Edaf, España, 1996.

- Estética y teoría de las artes, selección de Agustín Izquierdo, Editorial Tecnos, Madrid, 1999.
- PANOFSKY, Erwin, Estudios sobre iconología, Alianza Universidad, Madrid, 1996.
- PIÑÓN, Francisco, Gramsci: prolegómenos filosofía y política, Centro de Estudios Sociales Antonio Gramsci, México, 1987.
- PLATÓN, Diálogos: República, Gredos, Madrid, 1992.
- Diálogos: Fedón, Banquete, Fedro, Gredos, Madrid, 1997.
- Diálogos: Las Leyes, Aguilar, Madrid, 1974.
- Diálogos, Porrúa, México, 1975.
- PLOTINO, Enéadas, Gredos, Madrid, 1998.
- QUINTANILLA OBREGÓN, Lourdes, "Arte y política", Estudios Políticos, Revista de Ciencias Políticas y Administración Pública, 4ª época Num. 15, Mayo-Agosto, 1997.
- REVILLA, F., Diccionario de iconografía y simbología, Cátedra, España, 1995.
- ROSSET, Clément, La anti naturaleza, Taurus, Madrid, 1974.
- SANCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, Antología: textos de estética y teoría del arte, UNAM, México, 1982.
- SHAKESPEARE, William, La tragedia de Macbeth, Obras Completas, tomo II, Aguilar, México, 1991.
- SAVATER, Fernando, Panfleto contra el Todo, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Nietzsche, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur, El mundo como voluntad y representación, Porrúa, México, 1983.
- El arte de tener razón, Edaf, Madrid, 1996.
- TRÍAS, Eugenio, La memoria perdida de las cosas, Taurus, Madrid, 1978.
- VATTIMO, Gianni, Introducción a Heidegger, Gedisa, España, 1996.
- VENTÓS, X. Rubert de, Teoría de la sensibilidad, Ediciones Península, Barcelona, 1989.