

El juicio en la frontera

CAMPILLO, Antonio, *El lugar del juicio. Seis testigos del siglo XX: Arendt, Canetti, Derrida, Espinosa, Hitchcock y Trias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

En su *Ventana indiscreta*, Hitchcock nos exige agudizar la mirada utilizando todas las lentes de aumento que tengamos a la mano, aún cuando ello implique meterse en problemas. El protagonista de la película insiste en la necesidad del estudio y análisis racional, aún cuando la sabiduría popular recuerde que cuando se ven cosas que no se debería es seguro que surgen problemas. El estaría incluso dispuesto a dar la bienvenida a los problemas, lo que equipara tanto al fotógrafo de la película como al cineasta con el pensador, ya que en todos los casos se deciden a estudiar la realidad, lo que siempre implica involucrarse en ella. Además, cada uno sabe que en cualquier caso los problemas ya están ahí, en la más corriente cotidianidad. Así, pues, ante los problemas valentía, tanto para mirarse a uno mismo como observador así como a nuestras relaciones con los demás o las vidas de los vecinos. El cine nos invita, en este caso, a un estudio en imágenes, en el que el análisis no puede ser separado de la vacilación en cuanto a las conclusiones, la inexactitud de la percepción sensitiva o las dificultades del compromiso ético. De modo que el cine da aquí su variación más inquietante: el estímulo de la reflexión como arte de la mirada y la palabra que se vale de todos los medios técnicos disponibles. Un arte interesado, una mirada inquieta y, en última instancia, resuelta.

La mirada como metáfora teórica ha inspirado la reflexión filosófica desde sus orígenes y en este caso el Prof. Campillo parte de ella para hablar de la contemplación del presente, la anticipación del futuro y el testimonio del pasado. En los siete ensayos que componen *El lugar del juicio*, el autor toma como ejemplo de testimonio la vida y obra de Derrida, Canetti, Arendt, Trías, Espinosa y Hitchcock. En ellos se propone un análisis del pensamiento político, ético y estético de estos testigos a la vez que se van trazando las coordenadas de pensamiento en las que el propio autor orienta su reflexión. Los problemas a los que apunta este autor se sitúan en el cuestionamiento del orden de unas dicotomías que son a la vez

teóricas y sociales, haciendo ver la frontera que las separa. Por ello, parece adecuado que el libro comience precisamente con una semblanza de Derrida que destaca su papel esencial como pensador de las grandes dicotomizaciones conceptuales de occidente. Dado que, además, la deconstrucción está impulsada por “la apertura de pasos transitables a través de muros mentales y sociales que se han ido edificando históricamente sobre el cimiento de tales dicotomías, y que, sin embargo, se han presentado como barreras eternas, sagradas e incommovibles”.¹

De manera que saltan a la vista, por ejemplo, en el artículo de Canetti, la división entre amor y miedo o entre masa y metamorfosis. En el caso de Arendt, las distintas acepciones de lo político o del “espacio de aparición” o la apuesta por el juicio reflexionante. En Espinosa el entrecruzamiento entre la literatura y la vida o entre ficción y verdad o en Trías la posibilidad de una ética y una política como habitante de la frontera. Pero, al mismo tiempo, se hace hincapié en el lugar que el juzgar se da a través de su propia puesta en práctica, implicando para ello un escenario y una zona fronteriza en la que los distintos actores/espectadores pueden llegar a acuerdos gracias a la comunicación. Tratándose, aquí, de un juicio reflexionante que se recupera del terreno estético en el que lo inscribiera Kant en su *Critica del juicio* para reinscribirlo en el terreno político como había propuesto Arendt. Dicho juicio se caracterizaba por enjuiciar casos particulares cuando no se dispone de categorías bajo las cuales realizar una subsumisión de lo particular en lo general. Ahora, en su versión política, “el juicio, en efecto, es una “práctica” a un tiempo mental y social, un “hábito” a un tiempo privado y público, que da forma tanto al *ethos* como a la *polis*, tanto al carácter ético de cada individuo como al régimen político de cada sociedad”.² El autor se alinea así, en el sentido clásico, junto con los defensores de la lucha de opiniones plurales frente a los grandes teóricos políticos que habrían buscado, según el autor, conjurar la pluralidad.

Los artículos dedicados a Canetti y Arendt permiten entender las coordenadas de desarrollo de la ontología política en la que se inspira la reflexión de Campillo. Mientras que los artículos de Trías, Espinosa y Hitchcock extienden las consecuencias teóricas de tales lineamientos. De la obra de Canetti se destaca su análisis sobre la masa y el poder como las dos formas extremas en las que se manifiesta el amor y el miedo en la vida social. Como explica Campillo, Canetti apostó durante un largo período de su vida por la masa, como una convivencia que elimina barreras físicas y sociales formando un solo cuerpo. Pero luego de las experiencias de los movimientos de masas del siglo XX, su propuesta se mostró insuficiente incluso para él mismo, por lo que se dedicó a reivindicar la metamorfosis. Ésta consiste en la transformación individual a través del contacto con otros individuos diferentes. Quizás sea por eso que el autor rescata la responsabilidad de Canetti por el cuidado de las palabras y las metamorfosis a través de la escritura. La búsqueda sigue orientándose hacia esa convivencia de lo plural a través de las dualidades que atraviesan lo social, cultural y psicológico, aún cuando el alcance político de tales consideraciones está condicionado por la evidencia práctica de su imposible articulación.

Campillo toma la metamorfosis del planteamiento de Canetti como la posibilidad de transformación individual y respeto a la pluralidad de diferencias que nos rodean. Pero esto, le parece al autor, no da una respuesta social al problema político. Por eso, estudia y mati-

¹ A. Campillo. *El lugar del juicio*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, 22.

² Ibíd., 144.

za la propuesta política de Arendt. De esta pensadora destaca su concepto de lo político como un “espacio de aparición” o “espacio público”, que es a la vez lo más propio de la experiencia humana y lo más extraordinario. Lo que supone, por un lado, un “principio de pluralidad” que asegura tanto la pluralidad como la singularidad de los seres humanos y, lo que es más importante a nivel político, sus diversas percepciones u opiniones. Por otro lado, se halla un “principio de natalidad” que garantiza la libertad de cada ser humano para iniciar algo nuevo en el mundo. El mundo se convierte, así, en un aparecer pluralizado que aparece distinto a cada criatura que percibe. De modo que “por un lado, el principio ontológico de la “pluralidad” permite a Arendt cuestionar la vieja jerarquía metafísica entre el ser y el aparecer, y, junto con ella, la jerarquía epistemológica entre la verdad y la opinión”.³ El juicio se presenta entonces como la posibilidad de adoptar una “mentalidad ampliada” que tenga en cuenta las diversas perspectivas de los otros. Por último, el “espacio de aparición” supone una “forma de organización del poder legítimo en una determinada comunidad humana”.⁴ Pero este poder no adopta nunca la forma de la violencia sino que se limita a ser una acción concertada entre un grupo de seres humanos. Aunque más allá de criticar el análisis que vincula la política al ejercicio de poder, no existen indicios teóricos o prácticos de cómo llevar a cabo este tipo de actividad política.

Lo que más interesa al autor del planteamiento de Arendt es el juicio como lugar de encuentro entre el mundo privado y el mundo público. Si el pensamiento reflexiona sobre lo general y la voluntad elige sobre lo particular, el juicio media entre pensamiento y voluntad valorando sobre lo particular sin contar con categorías generales. De modo que la auténtica facultad política es la de juzgar, ya no legislar. El juicio genuino se abre, según Arendt, en donde no se tienen criterios y se surge el debate. El juicio como actividad teórica del historiador une pasado y presente, el juicio como actividad práctica del ciudadano le permite comprender las diferentes opiniones y hace posible el acuerdo entre ellas. Todos somos ambos. Ahora bien, Campillo considera relevante ampliar estas consideraciones sobre el juicio partiendo, por una parte, de la interdependencia entre filosofía, política e historia que converge en el juicio y, por otra, de la pregunta sobre la legitimidad de juzgar. Entiende, pues, la actividad de juzgar como una práctica a la vez social y discursiva. Mientras que la legitimidad del juicio reflexionante se basa en la ley como acuerdo entre seres libres que se comunican entre sí. Esto le permitiría oponer la preeminencia del juicio reflexionante sobre el juicio determinante (que subsume casos particulares a leyes universales). Así, se estaría respondiendo a la ausencia de un lugar privilegiado para juzgar o lo que es lo mismo la pérdida de la creencia en verdades eternas e inmutables. Los ejemplos, según el autor, de conjuradores de la pluralidad son, en filosofía, Platón, que habría escrito contra la opinión plural buscando una vía segura o verdadera, en política, Hobbes, que establece el acuerdo entre propietarios contra la pluralidad de pasiones y poderes, y, en historia, Hegel, que habría apelado al progreso contra la pluralidad de pueblos y épocas. Según Campillo, estos autores habrían buscado un lugar determinado e indubitable desde el que juzgar, pero ese lugar único y definitivo no es más que el lugar omnisciente de Dios. Por el contrario, “el lugar del juicio reflexionante es inmanente a la actividad misma de juzgar e inseparable de ella y, por tanto, se construye y reconstruye junto con las propias acciones, prácticas o hábitos de jui-

³ Op. cit., 76.

⁴ Op. cit., 97.

cio".⁵ Ahora bien, si cabe cuestionar la respuesta de Platón, Hobbes o Hegel al problema de la “pluralidad” en cambio no se puede negar que partían de problemas políticos reales.

Después de esta breve exposición de los contenidos del libro aquí reseñado y los supuestos ontológico-políticos que los subyacen cabe preguntarse al menos dos tipos de cuestiones. Por un lado, ¿cómo se articula una acción política? ¿Cómo se establecen los acuerdos entre los seres singulares con sus perspectivas también singulares? ¿Cómo llegar a los criterios por los que debe guiarse el juicio reflexionante? ¿Cuál es el valor de las palabras que profieren los hablantes? ¿Cómo es posible emitir valoración alguna? Por el otro, ¿somos quizás demasiado “buenos”? ¿Nos es posible soportar alguna verdad sobre el ser humano? Lo que nos lleva a ciertos peligros dentro del terreno de la política: los excesos en los sentimientos fuertes que nublan nuestra capacidad de análisis, los moralismos que apelan a una división entre bien y mal que se basa en el rechazo de la naturaleza humana, la náusea ante las experiencias más humanas debido a la incomprensión de su desarrollo, el idealismo que traza para el ser humano genealogías imposibles y, por último, la disgregación que supone habitar en las fronteras sin poder constituir un nuevo espacio de juego que establezca un nuevo estilo de vida. Si nos hiciéramos eco de estos peligros quizás podríamos contestar a la pregunta por lo político partiendo de la naturaleza humana, no sólo de sus instintos heredados sino en la posibilidad de generar nuevos instintos. Además, aún cuando la articulación práctica de una acción política sigue siendo la cuestión más difícil, el punto de partida ha de ser el conocimiento sobre cómo se comportan los cuerpos en sus encuentros o, dicho de otro modo, observar las experiencias históricas y presentes para aprender lo que hemos sido hasta hoy.

T. R. SILVA-PROLL DOZO

De la estética de la política al arte como política

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. París, La Fabrique, 2008. [Hay traducción española reciente en Castellón, Ellago ed., 2010; trad. de A. Dilon]

En los últimos años ha aumentado la cantidad de textos en los que Jacques Rancière analiza cuestiones relacionadas con el arte, principalmente el contemporáneo. A buen seguro que para quienes estén familiarizados con la obra de este antiguo discípulo de Althusser, no resultará sorprendente que su filosofía se ocupe de este asunto, pues como bien saben, para Rancière el arte es un elemento más de lo *sensible* o modo del ser-juntos humano. Convendría recordar que de la ordenación del orden de lo sensible se ocupa lo que él denomina “la policía”. A ella se le debe la disposición de los cuerpos y de los lugares que éstos ocupan en el espacio público, con sus consiguientes funciones y quehaceres, con lo que se crea un orden contingente que nunca debería perder de vista la igualdad onto-antropológica originaria de los individuos y que, sin embargo, diferentes poderes se encargan de neutralizar mediante la naturalización y esencialización de la desigualdad que acaba por producir

⁵ Op. cit., 151.

tal ordenamiento. El arma empleada por estos “poderes” –se escuchan ecos de Foucault-, no es otra que la del *consenso*, tan predominante en la teoría y praxis política de los últimos decenios. La meta del acuerdo, según Rancière, es el mantenimiento del *statu quo*, para que unos, los más favorecidos en el reparto (*partage*) de “lo sensible”, sigan ocupando el lugar de los privilegios. A los otros, los excluidos *en y por* el orden policial, no se les permite nada salvo callar y obedecer, a no ser que, sin aviso ni permiso, acontecimiento inesperado que desbarata cualquier cálculo, irrumpan en el espacio público para reivindicar un *disenso* que exige un nuevo reparto de lo sensible en el que ellos cuenten como sujetos políticos. A este proceso tan imprevisto como violento es a lo que Rancière llama “política”.

La lógica de la policía consensual frente a la de la política disensual está presente en la filosofía de Rancière desde el fundador “El desacuerdo” (1995). También se halla en “El espectador emancipado”, su obra más reciente traducida al español. Su punto de partida y una de las principales aportaciones de este texto, es el análisis que ofrece de uno de esos elementos que forman parte de “lo sensible”: el arte. Para abordarlo, Rancière se centra en el papel que desempeña el receptor en la experiencia estética. Como podría presumirse de un filósofo para quien todo cuanto interviene o forma parte del espacio público es susceptible de convertirse en instrumento del disenso político, el arte sólo le interesa por su dimensión política, es decir, por su capacidad para cuestionar e impugnar la desigualdad fundada por el reparto de lo sensible. Hacia el arte político o, si se prefiere, hacia la política del arte, dirige su atención en “El espectador emancipado”. Este arte, que cabría oponer a un “arte policial” del que, empero, no habla Rancière, tiene como objetivo crear ficciones: “la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disensos*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (pág. 72).

La idea del arte como práctica del disenso es el hilo conductor de los cinco ensayos que componen “El espectador emancipado”, que recibe su título del primero de esos textos, probablemente el más sustancioso. En él, Rancière analiza la figura del receptor prescindiendo de toda consideración psicologista, sociológica o hermenéutica. Y es que lo que a él le preocupa no es el problema de cómo en una obra de arte se crean sentidos y qué papel juega en ello el público, por mencionar una de las principales cuestiones de la teoría del arte. Su propósito es otro; es el de estudiar de qué forma el arte puede intervenir en la construcción de espacios disensuales en el orden policial o, dicho de otro modo, cómo podría el espectador convertirse en agente –ya no sólo sujeto- político. La propuesta de Rancière incluye la defensa de un “espectáculo teatral”, nombre que recibirían “todas las formas de espectáculo –acción dramática, danza, performance, mimo u otras- que sitúan a unos cuerpos en acción delante de un público reunido” (pág. 8), y en donde los espectadores no son ni los sujetos emocionalmente distanciados que buscaba Brecht, ni los del ‘teatro de la crueldad’ de Artaud, para quienes no debía de haber separación entre lo representado y lo vivido. Estas dos líneas de teatro crítico, que Rancière sitúa en la tradición opuesta a Platón por condenar éste a la mimesis teatral, obedecen a una lógica según la cual el espectador es el último eslabón de una cadena de transmisión de saber –y poder- iniciado por el autor. Frente a esto, la tesis de “El espectador emancipado” es, precisamente, la de que hay que sacar al receptor de este proceso en el que, cuando no se comporta como consumidor pasivo de productos cul-

turales, actúa irreflexivamente obedeciendo los dictados de la voz de no se sabe qué amo. La emancipación pasa por convertir al autor en ese “maestro ignorante” siempre presente en la obra de Rancière, que nunca transmite un saber sino que comparte con el discípulo su ignorancia para enriquecerse mutuamente. Entre uno y otro, autor y espectador, no puede haber jamás roles y posiciones definidas y fijadas, pues equivaldría a repetir en el ámbito artístico la repartición del orden sensible de la policía. Si la experiencia estética que resulta de la contemplación de obras de arte ha de poner algo de manifiesto es la existencia de una comunidad basada en “la igualdad de las inteligencias” de sus miembros, autores y espectadores. Es ése el nexo que une a los individuos. De ahí su rechazo a un arte que, por muy crítico que sea, se guía por la pretensión de provocar en el público una determinada reacción, manteniéndolo en un estado de subordinación y dependencia del artista.

Esta última idea la desarrolla Rancière en otros ensayos incluidos en esta obra en los que deja de lado el “espectáculo teatral” para centrarse en aquellas manifestaciones artísticas que utilizan la imagen y en las que el público es un espectador, rasgos que caracterizan no sólo a buena parte del arte actual, sino a la misma sociedad en la que surge, como advirtió hace décadas Guy Debord en su análisis de la “sociedad del espectáculo” y al que Rancière acude en varias ocasiones. Para éste, el uso que hace el arte de las imágenes ha de estar al servicio de la emancipación, de la “política”, por emplear sus propios términos. La contemplación de aquéllas no puede quedarse en una sumisión pasiva a los objetos, como quería Schopenhauer, siguiendo en esto al “padre” del desinterés estético, Kant. Tampoco podrá ser un llamamiento a actuar si esa praxis no se traduce en un cuestionamiento del orden consensual. Lo que el espectador debería tener en cuenta es que la imagen es “un elemento en un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común. Un «sentido común» es, para empezar, una comunidad de lo dado en lo sensible: cosas cuya visibilidad se supone que es compatible por todos, modos de percepción de estas cosas y de las significaciones igualmente compatibles que les son confiadas. Es entonces la forma de ser-juntos lo que liga a los individuos o a grupos sobre la base de esta comunidad primera entre las palabras y las cosas” (pág. 112).

Así es como se va perfilando en esta obra una apuesta por un arte que podríamos denominar “comunitarista” por producir imágenes que incitan al espectador a cuestionar el orden policial, el del reparto y la configuración de lo sensible, que siempre crea grupos de excluidos en lucha por hacerse oír y por entrar en el espacio público. La meta de las prácticas artísticas sería la de configurar un espacio comunitario en el que identidades, roles y posiciones serían inestables e intercambiables, algo muy lejano a cualquier tipo de consenso. Cabría esperar, entonces, que a la hora de recordar y ensalzar a autores y obras que cumplan con esa función “disensual”, Rancière dirigiese su mirada, en primer lugar, hacia aquellos movimientos y tendencias artísticas que, especialmente desde los años 80, han servido de vehículo para las reivindicaciones y protestas de marginados, de esas “partes que no tienen parte”. De ser así, “El espectador emancipado” tendría que recordar las prácticas de artistas feministas como Judy Chicago, Mary Kelly o Zoé Léonard, el arte “de género” de González-Torres, o los movimientos vinculados al poscolonialismo, a la periferia y, en general, a las minorías. Y, sin embargo, Rancière parece no sentirse atraído por estas formas de activismo y sí, en cambio, por la de aquellas propuestas que buscan la participación del espectador a través de obras en las que está llamado a ocupar el espacio vacío en donde se cortocircuita

la distribución normal de las formas de la experiencia sensible. El “arte disensual” por el que aboga denuncia la pérdida de los lazos sociales y propone una vía para crear nuevas comunidades que no se asientan en una desigualdad originaria desde la que se crean y reparten las identidades. Postular esto acerca a Rancière a teorías como la del *arte relacional* de Bourriaud, con el que, no obstante, se empeña en marcar una distancia que, quizás, no es tan grande como supone.

Por lo planteado hasta ahora, puede afirmarse que uno de los principales méritos de esta obra es, precisamente, el de concebir al arte como un medio de creación de “una nueva especie de *Nosotros*, una comunidad estética o disensual” (pág. 70). El valor que tiene esta idea, que necesitaría un mayor desarrollo que Rancière pospone, reside en que, por un lado, permite conectar su obra con la de otros autores que han pensado la *comunidad* desde otras perspectivas (Blanchot, Nancy, Barthes...) y con los que, hasta ahora, parecía tener poco en común. “El espectador emancipado” pone así de relieve que es más que factible tender puentes entre esos filósofos por medio de un problema común, el de la comunidad. Por otro lado, hay que subrayar que la apertura de la obra de Rancière a cuestiones propias de la filosofía del arte permite disipar alguna duda respecto a las repercusiones prácticas de sus trabajos de perfil más político. Me refiero, por poner un ejemplo, a las críticas que Zizek ha dirigido contra él por considerar que su filosofía adolecía de un programa para la consecución del disenso. Hay que admitir que el propio Rancière es en buena medida responsable de esta lectura que hacen de su obra, sobre todo por su frecuente afirmación de que el problema central que le preocupa “es teórico”, lo que parece dejar en segundo plano el cómo se ha de llegar a una praxis que defienda la política como espacio opuesto al consenso. Y, sin embargo, en sus últimos trabajos, como el que nos ocupa, el lector encontrará respuestas en forma de pistas que articulan lo que podríamos llamar una “práctica del disenso” a través de un arte “comunitario”. En él las imágenes hacen que el espectador, emancipado de poderes y autoridades como la del propio autor, se cuestione el orden sensible y sus lugares, funciones y papeles, siempre repartidos antes de que comience la partida. Al enlazar con el territorio de la filosofía del arte, el pensamiento de Rancière consigue salvar un obstáculo con el que, hasta ahora, su filosofía había tropezado.

Jordi MASÓ

Rebeldía del tiempo en movimiento: una travesía a través de relatos.

RAMPÉREZ, F., *A destiempo. Sobre Proust, filosofía, literatura y otros relatos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009. 196 págs.

A destiempo “y, sin embargo, la hay”¹. Hay literatura –pues “la literatura es *sin embargo*”²–, hay filosofía, hay reflexión estética y, como muestra, quizás de todas y cada una de ellas, el presente relato –mejor que libro– cuyo título comprende los temas esenciales que

¹ Rampérez, F., *A destiempo. Sobre Proust, filosofía, literatura y otros relatos*. Madrid. Biblioteca Nueva, 2009. p.13.

² Ibíd., p. 123.

desarrolla en dos partes, íntimamente ligadas entre sí, tejidas en el entramado de un texto que remite a otros, que hila cada palabra y cada nombre, trasladando al lector por entre los espacios en blanco de una escritura sin origen ni final, cuyo comienzo sugiere ya una continuación mediante la cópula “y”, cuya última frase repite palabras de otro.

¿Qué hacer cuando se presenta la oportunidad de una travesía por mar abierto³? Ante todo no neutralizar⁴ lo escrito con la acostumbrada propensión a la recopilación⁵ y a la unidad, nos pediría el autor de “Por favor, no me comprenda”⁶. Respetando sus deseos, ésta pretende ser sólo una lectura más, no una repetición de lo ya escrito (¿por qué volver a decir lo que otro dijo mejor?), sino una interpretación que ensanche un poco la grieta a través de la cual otros se asomen a mirar, a cuestionar, a preguntar qué nos cuenta este relato y por qué, continuándolo, filosofando de la manera en que nos pide el autor, asumiendo con ello la imposible e infinita responsabilidad de lo escrito.

El profesor Rampérez elige a Marcel Proust, pero tal vez pudiera haber sido otro, alguno de tantos nombres propios –Joyce, Saramago, Borges...– cuyos relatos sobrevinieron a destiempo marcando una huella profunda en el ámbito literario y también filosófico, transgrediendo fronteras y abriendo un espacio, como un contratiempo, a la lectura infinita, a la traducción, a la escritura cimentada de metáforas que posibilite el trasiego incesante, el movimiento sin pausa que dé continuidad al texto. Desde Proust y hacia él, por inagotables senderos de ida y vuelta, se dibujan las hebras que darán forma a la reflexión acerca de la literatura y la filosofía, a la historia de sus relaciones, a sus imposibilidades presentes y futuras, dejando en todo momento a medio tejer la recurrencia al relato proustiano que siempre tendrá algo más que decir.

*En busca del tiempo perdido*⁷ da lugar a un sinnúmero de interpretaciones de las cuales se servirá nuestro autor, como pre-texto, para dibujar, a través de ellas y del diálogo que entabla con los diversos lectores de Proust, los contornos de su particular lectura. Una traducción personal sin pretensiones de adecuación o verdad definitiva que, sin embargo, se posiciona frente (o junto) a las de los demás, apoyándolas, debatiéndolas, teniéndolas en cuenta simplemente, asumiendo el “propio” relato como parte de ese haz de huellas que encadena todo escrito, todo texto, en un mundo sin contexto al que hacer referencia. Así se recurrirá a las palabras del otro, alejándose de algunas de ellas –como las de Genette o Picon–, aproximándose más a otras –las de Blanchot, Descombes, Bataille, Benjamin o Deleuze– estirando el tejido elástico que las une, atravesando los huecos vacíos, los espacios de la escritura.

³ Nietzsche, F., *La gaya ciencia*. Madrid. Akal, 2001.

⁴ “Comprender quiere decir también neutralizar” afirma Derrida en *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, 1998. Trad de P. Peñalver y P. Vidarte.

⁵ Vidarte, F. J., *Qué es leer*. Valencia. Tirant lo Blanch. 2006.

⁶ Rampérez, F., “Por favor, no me comprenda; sobre hermenéutica y deconstrucción”. *Revista de Humanidades*, TEC de Monterrey (México). Núm. 021. (2007).

⁷ Proust, M., *À la recherche du temps perdu*. Edición española: *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza editorial, 7 vols. (I. *Por el camino de Swann*, 1994, 20^a reimp.; II. *A la sombra de las muchachas en flor*, 1993, 14^a reimp.; III *El mundo de Guermantes*, 1994, 12^a reimp.; IV. *Sodoma y Gomorra*, 1994, 11^a reimp.; V. *La prisionera*, 1995, 12^a reimp.; VI. *La fugitiva*, 1995, 11^a reimp.; VII. *El tiempo recobrado*, 1995, 11^a reimp.).

El tiempo perdido que Proust desea recobrar –y recobra de hecho, parece ser, en el último volumen escrito– sólo es posible recuperarlo a destiempo, incluso para él. A destiempo llega una obra sobre el tiempo que inaugura, tal vez sin sospecharlo, una nueva concepción del texto⁸, un libro cuyo valor estético se centra en la constatación de la ambigüedad⁹ de su temática, el tiempo, que otorga –de nuevo a destiempo– el sentido originario de la experiencia vivida, sentido que, sin embargo, se quiere verdadero, atemporal, capaz de suprimir incluso la propia temporalidad¹⁰ en cuyo seno se ha hallado. Esa temporalidad –mejor que tiempo– en Proust sitúa la problemática que actuará como nudo(s) que une(n) las dos partes en las que se divide el relato aquí reseñado, junto a los restantes temas como claves de la obra proustiana: sueño y libro. Considerados en su inabarcable extensión, estos tres hilos directrices generan el ámbito ilimitado de la reflexión que enlaza a Proust con la literatura en general, con la filosofía y .con todo relato. Y es en la peculiar relación existente (establecida) entre ellos, en el juego –término aquí cargado de todo su valor y potencialidad creativa– de contactos, metonimias y, especialmente, metáforas que Fernando Rampérez descubre en el entramado de la *Recherche*, donde se sitúa, del modo más demostrativo que quepa imaginar, la originalidad sin origen de un texto *A destiempo* que versa sobre otro texto en busca de su temporalidad.

Dicha cuestión ubica también a Marcel Proust fuera de su tiempo, pero también fuera de cualquier otro, lo sitúa en el “entre”, en el rincón –curioso lugar que no pertenece a ninguna parte– que une (o separa) dos paredes temporales, a medio camino entre la literatura romántica y la actual, entre una concepción clásica y estética del problema del tiempo y otra más actual y dinamizadora. Su obra nace de una necesidad, otorgando por ello el máximo rango al libro que acoge su texto, un libro tan necesario como imposible que pretende haber hallado una respuesta paradójica a la pregunta que él mismo plantea, que presupone desde su título la posibilidad de una verdad atemporal –dado que se busca el sentido original de un tiempo perdido, pre-existente por tanto, tiempo fuera del tiempo– que termina por encontrarse inserta en la temporalidad de la experiencia vivida, a destiempo y por mediación del relato. La escritura no es ya un suplemento gratuito, sino necesario hasta el punto en que se convierte en la “única vida realmente vivida”¹¹, la única que aporta, da, crea el sentido buscado que sólo se recobra por medio de la literatura.

La imposibilidad de una obra tal que, sin embargo, acontece, es lo que motiva su lugar –sin lugar– privilegiado en el mundo literario, lo que ha provocado la reacción en cadena de las constantes interpretaciones que darán continuidad a un relato que tal vez se creyó concluso y con solución final, pero que se actualiza con cada nueva lectura, con cada nueva traducción, confrontando posiciones, fomentando decisiones –siempre incalculables, siempre responsables– en torno a lo escrito. De un lado, quizás, el romanticismo proustiano y su característica saturación de las esperanzas puestas en el arte (al estilo heideggeriano), en lo estético, en lo literario; la creencia en la verdad atemporal y el sentido definitivo. De otro lado, la introducción de la diferencia en el relato por la constatación de la ambigüedad de tiempos; el inquietante descubrimiento de la falta de correspondencia entre la realidad y sus

⁸ Rampérez, F., *A destiempo. Sobre Proust, filosofía, literatura y otros relatos.*, op. cit., p. 86.

⁹ Ibíd., p. 48.

¹⁰ Loc. cit.

¹¹ Ibíd., p. 86.

nombres (característica del denominado Giro Lingüístico); el hallazgo de las respuestas en el marco de lo singular y lo temporal. Pero Proust no renuncia a nada, convive con sus paradojas, afirma el verdadero sentido recobrado en la ficción temporal del relato escrito, intuye la fluidez heraclítea en la que podría quizá colmar sus esperanzas en la búsqueda del sentido, pero sin dejarse molestar por tan incómodo descubrimiento. Esto es quizá lo que conmueve a sus comentaristas, lo que levanta las disputas entre las diversas interpretaciones, lo que zarandea su obra entre el campo de la literatura y el de la filosofía, si tan precisamente pueden ser distinguidas.

Literatura, filosofía y la Historia de sus relaciones continúan el relato atravesado por las notas de la interpretación proustiana, guiado por ese tiempo diseminado que evita los coágulos de las definiciones presumiblemente definitivas. La cuestión del tiempo y su devenir se muestra crucial en el subsolado¹² de la tierra mítica de occidente que lleva a cabo el profesor Rampérez a la hora de perseguir el proceso genealógico de paralización de los conceptos, de encararse con ellos y cuestionarlos hasta los límites de su pretendida verdad. Allí halla el abismo de la creación metafórica, tal y como Nietzsche augurase, y libera a tales conceptos del pesado equipaje de incontables motivos, propósitos e intereses históricos, así como de la influencia de todo juego de poder ejercido sobre, por y a través de ellos, de las interpretaciones y connotaciones de los vencedores en contra de los vencidos. La polémica entre Alain Badiou y Philippe Lacoue-Labarthe a propósito de los diversos modos de entender el vínculo entre literatura y filosofía, conduce al terreno –sin territorio– del arte contemporáneo, a la cuestión de la referencia y las relaciones entre las palabras y las cosas, a la quiebra de la representación¹³. El secreto –que siempre tiene lugar en la literatura¹⁴– de la discusión reside tal vez, una vez más, en la diversidad de maneras de pensar el tiempo y en el percibir la huella que el otro deja en nosotros. Badiou pretende detener el tiempo reduciendo la filosofía a *matemas* y la literatura a *mitemas*¹⁵, abogando por la separación abismal entre ambas y el fin de la Edad de los Poetas. Lacoue-Labarthe, en cambio, recuerda la huella benjamíniana y recurre también a Heidegger como ejemplo de lo que la detención del tiempo llega a constituir en mito, oponiendo a esta paralización que cree su verdad y justifica así, con razón, todo acto por el hecho de estar en posesión de ella, la fluidez del relato que nunca se detiene, que siempre sospecha, incluso de sí mismo, relato siempre insatisfcho, inadecuado, a destiempo, desde siempre interrumpido.

La reducción lleva implícita el error de lo que olvida en su afán de unificación: ni la literatura es simplemente mito, ni la filosofía un conjunto de conceptos estáticos, seguros de sí mismos y de su verdad. Al contrario, “los amigos de la verdad no están, por definición, en la verdad”¹⁶, filosofía no es *sofía*, no lo es aún, no lo será nunca, tal vez, nunca definitivamente porque siempre está en busca del saber y no firmemente asentada en el mismo. La distinción, por tanto, si la hay, no puede oponer un coágulo a otro (concepto frente a mito)

¹² Subsolado: término proveniente del ámbito forestal referido a la acción realizada con ayuda de un subsolador (apero compuesto de uno o varios brazos metálicos ligeramente curvados empleado para romper y disgregar la tierra compacta de un suelo).

¹³ Ver Rampérez, F., *La quiebra de la representación*. Madrid, Dykinson, 2004.

¹⁴ Derrida, J., *Passions*. París. Galilée, 1993.

¹⁵ Rampérez, F., *A destiempo...*, op. cit., p. 145.

¹⁶ Derrida citado por Rampérez, op. cit., p. 188.

sino, en todo caso, enfrentarse a la parálisis con la interrupción anticoagulante de una cuestión, siempre una más, pues si el mito es cuestión de fe –como para Blanchot lo es la ciega esperanza de Proust en la unidad¹⁷–, la filosofía, en cambio “quiere saber, no creer”¹⁸.

Ningún relato es suficiente, ninguna razón lo es. [...] La filosofía quiere impedir, quizás, que haya relatos que justifiquen cualquier tipo de sufrimiento.¹⁹

Y no hay mayor tiranía que la que cree estar en posesión de la verdad, como si fuese un preciado tesoro que otorgase a su dueño derechos sobre aquellos que no lo tienen, motivos para convencer o imponer su ley. Contra ello debería luchar la filosofía, preguntando incessantemente el por qué (como hacen los niños), con el espíritu inconformista y transgresor de quien no está o no quiere estar en el lado de los que viven cómodamente instalados reafirmando las excelencias del estado de cosas actual. Mientras haya vencidos y víctimas apartados a un lado, al margen del sistema (pero asumidos por él), la filosofía no puede permitirse la conformidad si quiere ser responsable de sus actos.

La literatura es más libre, tal vez, que la filosofía. Pedimos a la filosofía lo que no le exigimos a la literatura, quizás. A la literatura no hay que preguntarle nada. La filosofía está siempre preguntando y preguntándose. Y es bueno que así sea.²⁰

En ello radicaría probablemente una de las diferencias entre filosofía y literatura, diferencia que, no obstante, evita marcar un límite infranqueable, pues lo que está en perpetuo movimiento (y ambas lo están o deberían estarlo) imposibilita cualquier frontera estática, pero también la unidad indistinta, por lo que la apuesta del autor podría enunciarse en un “dejarse perturbar, sin soberanía”²¹. Y en esta posición se juega algo más que una interpretación dejada caer sin más miramientos, se enuncia, sin embargo, como una postura ética y política²² que asume plenamente, es más, infinitamente, la responsabilidad de una decisión indecidible, la apuesta imposible por el deambular entre los márgenes, sobre las aristas de un mundo que pretende mostrarse como cubículo cerrado de sentido, posición tan incómoda que impide al filósofo relajarse y dejar de preguntar.

Cuando el tiempo se detiene y da forma al mito, cuando ese mito se convierte en texto sagrado de única e incolmable interpretación, cuando dicha interpretación asume la adecuación exacta entre las palabras y las cosas y se cree verdadera, cuando todo ello ocurre en el espacio continuo de una comunidad cerrada, toda decisión al respecto queda anulada como tal y se transforma en mero cálculo de coordenadas preestablecidas cuyas respuestas son predecibles, predefinidas, idénticas entre sí. En un espacio así “no caben esperanzas, ni menos recorridos, ni libertad”²³. Tampoco responsabilidad, ¿cómo podría exigirse? Contra

¹⁷ Ibíd., p. 47.

¹⁸ Ibíd., p. 140.

¹⁹ Ibíd., p. 141.

²⁰ Loc. cit.

²¹ Ibíd., p. 145.

²² Sobre un profundo análisis en torno a dicha temática ver Rampérez, F., *Katabasis*. Madrid, Fundación SEK, 2006.

²³ Rampérez, F., *A destiempo...op. cit.*, p. 161.

la univocidad: la metáfora que “transgrede, niega que todo sea lo mismo, niega que todo le dé lo mismo, y por eso es siempre un acto político”²⁴, una constatación de las diferencias, de lo otro y los otros, del incesante fluir del tiempo, de los instantes inasimilables que todo lo cambian, de los acontecimientos. Por ello la literatura, traducción incesante de metáforas sin origen que enseña a mirar de otro modo²⁵, constituye el ejemplo sobre el cual proponer una comunidad sin común, insegura, no indiferente, autocítica, anárquica (sin principio ni jerarquía)²⁶ de ausencia más que de presencia²⁷. En ello consiste el comunismo literario.

En la actualidad, la quiebra de la representación y la ausencia de referente características del arte contemporáneo, sitúan a la literatura en el lugar privilegiado del acontecimiento como única realidad posible. La escritura se expande, espacial y temporalmente, se re-escribe con cada lectura transformando y re-inventando el pasado sin necesidad de viajar en una máquina del tiempo, ampliando su campo de acción más allá de la frontera del papel y el libro, rebelándose contra las definiciones de texto y contexto, haciendo patente su huella profunda en cada letra, en cada palabra, en cada persona, en cada situación... Todo es relato, el filosófico como el literario, el autobiográfico, el mítico, el Histórico, el tranquilizador, el justificador, el ficticio también (si no lo son todos). Esta nueva concepción del texto, quizá inaugurada por Proust y otros escritores a destiempo, que se instala –como la comunidad sin común– “en el espacio abierto por la muerte de Dios”²⁸ como garante del mundo, no cesa por ello de sentirse responsable de sus actos –de sus escritos–, infinitamente responsable de ellos como acontecimientos únicos, instantes del eterno retorno que obligan a tomar postura, a asumir el papel del creador y la responsabilidad por lo creado. Ésta lectura de Fernando Rampérez es quizás la de un libro (com)prometido con sus decisiones, con un porvenir que acepta la incómoda herencia de un pasado siempre re-edificable, una lectura inadecuada que prefiere perseguir la esperanza de la utopía, de lo que nunca llega o nunca tiene lugar, sobre lo que es preciso seguir escribiendo aunque sea a costa de lo imposible.

La escritura señala hacia donde no se debe señalar, resulta siempre inoportuna, actúa (siempre actúa) a destiempo, rompe la seguridad de lo continuo y confortable, quiebra el olvido de la ausencia. Susurra que ahí están la nada, la insuficiencia y la muerte. Agrieta los muros que parecían más sólidos y subvierte así, haciendo imposible tanta buena conciencia y tanta seguridad.²⁹

Victoria DEL BLANCO PÉREZ

²⁴ Ibíd., p. 195.

²⁵ Ibíd., p. 164.

²⁶ Ibíd., p. 122.

²⁷ Contra el pensamiento dogmático y la metafísica de la presencia que ignora el ser (en infinitivo, como verbo, esto es, tiempo en movimiento) y en relación con la teoría blanchotiana del lenguaje como constatación de la ausencia por la que se requiere la presencia de la palabra. Una comunidad de la ausencia se reúne en torno a la misma, como la comunidad de los que se saben mortales, finitos, inseguros, inconformistas.

²⁸ Ibíd., p. 183.

²⁹ Ibíd., p. 173.

Lo neutro, la cultura y un proemio sobre la amistad

BLANCHOT, M., *La amistad*, (trad. J. A. Doval Liz revisada por la Editorial), Madrid, Trotta, 2007.

“ Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida...”

M. Blanchot

I

¿Es posible hoy la amistad? ¿Es posible la relación extraña y excelsa donde nada es cuantificado, una relación que no pueda llevarse a la proporcionalidad? La posibilidad de la amistad, quizás, sea la resistencia más alegre y afirmativa a una realidad preestablecida bajo la amenaza de la inseguridad y el frenesí de posesión: de títulos, de mercancías, de conocimientos, en fin, de quererlo *todo*. En este sentido, el pensar y la amistad tienen más de una cosa en común. En primer lugar, la amistad implica pensar un lugar en común, que no idéntico, donde se puede dar un indefinido modo de compartir. Pero, además, el movimiento del pensar y el movimiento en el que nos instala la amistad no se detienen en posadas confortables. El amor (*eros*) juega un papel central tanto en el pensar como en la amistad, pero se trata de un deseo amoroso que no termina nunca de realizarse. La amistad escapa a la mera anécdota, al igual que el pensar escapa a la erudición. El libro *La amistad* de M. Blanchot es un gesto de agradecimiento en el que la muerte de G. Bataille se transfigura en el acontecer de un libro encuentro (con Kafka, Camus, Leiris, Paulhan, Duras, etc.). ¿Cuándo termina de afectarnos un amigo? Más bien, nos instala en un movimiento infinito de renovación e innovación. El tiempo de los afectos y el tiempo del pensamiento no son cronológicos. Hay una larga tradición donde el pensar se adscribe a una filosofía de la generosidad, quizás habría que repensar qué es dar, agradecer, en un presente dominado por la manía de cuantificar y poseerlo todo. La insurrección de la amistad afirma lo siguiente: no se *tiene* a un amigo o una amiga. En todo caso, se *participa* de la amistad.

II

El tiempo del llegar a ser, del nacimiento u origen, recorre las páginas de Blanchot en un doble movimiento: necesidad del origen e imposibilidad de su determinación. Todo comienzo es un re-comienzo. A este respecto véanse los textos “Nacimiento del arte” (en torno a *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art* de G. Bataille) y “El hombre en el punto cero” (en torno a *Tristes Tropiques* de C. Lévi-Strauss). El hechizo por las fuentes, por lo primigenio, por el hombre en su punto inicial se topa con “el conocimiento de la separación violenta que exige todo punto de partida” (p. 79). Dos *transgresiones* marcan el llegar a ser del hombre. En primer lugar, la violencia ejercida a la naturaleza para implantar ciertas reglas prohibitivas que convierten a un “animal amaestrado por sí mismo”

en hombre. Ahora bien, existe otra *transgresión* algo paradójica en la que la separación entre el hombre y su procedencia es puesta en cuestión y se intenta un imposible retorno al origen. El arte sería el lenguaje de este retorno pero el más transparente testimonio de su imposibilidad: “Pero lo que sugieren los primeros grandes momentos del arte es que el hombre no tiene contacto con su propio comienzo, no es afirmación inicial de él mismo, expresión de su propia novedad más que cuando, por medio y por las vías del arte, entra en comunicación con la fuerza, el esplendor y el dominio alegre de un poder que es esencialmente poder de comienzo, es decir, también de recomienzo previo.” (p. 19). Por esta razón, Blanchot afirma que la experiencia del arte pone en peligro al ser humano, lo sitúa violentamente fuera del mundo de la seguridad conquistada. Esta peligrosidad, resaltada también por Bataille y Klossowski, implica una desfundamentación del edificio de la cultura, una toma de contacto con el ímpetu intransigente de la expresión, que no puede ser detenida en tal o cual espacio cómodo de una sala de museo o en tal o cual proyecto editorial.

Existe una administración de la potencia expresiva de los seres humanos que pretende abarcar todas sus formas de manifestación bajo el rótulo de “cultura”. En “La época de la imagen del mundo” Heidegger identificó la interpretación del obrar humano en tanto que cultura como uno de los fenómenos característicos de la Modernidad. Y prontamente se percató que este fenómeno necesita a su vez una política cultural, destinada al cuidado de sus frutos (*Caminos de bosque*, (trad. A. Leyte y H. Cortés), Madrid, Alianza, 1997, p.76). La cultura pone en juego sus propios mecanismos de defensa, no alejados de decisiones vinculadas al poder. Blanchot ahonda en el diagnóstico de Heidegger y se distancia de este modo actual de comprender la experiencia artística. Afirma el propio Blanchot que “en cuanto el arte se vuelve cultura, es el medio, el instrumento de una cultura, no puede pertenecerse a sí mismo, vuelve a caer en el carril de los disfraces y de las servidumbres: la rueda de los valores y del conocimiento.” (p.33). Las políticas culturales logran que decisiones aparentemente inofensivas tengan efectos perceptibles y duraderos en el modo en que concebimos al mundo, en cambio, posiciones que se pretenden como afirmaciones decisivas se vuelvan inoperantes. Respecto del primer caso, por ejemplo, Heidegger ya se había percatado de la importancia de las entidades editoriales en el modo en que planifican y configuran determinada imagen del mundo que implica determinada imagen del público (Op. cit., p. 96). Un ejemplo del segundo caso, mentado por Blanchot, es la necesidad que tienen los grandes medios de comunicación de incorporar lo aparentemente más insólito y refractario. Escribe un desenfadado Blanchot: “Al difundir obras estéticamente indómitas, se da uno aires de no tener prejuicios, como conviene a los grandes amos de la cultura; se asegura uno la colaboración de los intelectuales de oposición cuyas declaraciones políticas intempestivas se rechazarían, pero cuya cooperación literaria siempre es anodina.” (p.65). Un modo de apaciguar lo que pone en juego el movimiento del pensar-crear es su organización y clasificación de modo cerrado bajo el impulso de la voluntad de conjunto. Observa Blanchot que estamos en el momento de las obras completas, en el querer publicar y decirlo “todo”, “*como si no hubiera ya más que una prisa: decirlo todo; como si el “todo está dicho” debiera por fin permitirnos detener una palabra muerta...*” (p. 265). Justamente por querer saberlo todo somos los grandes reductores, en este sentido es en el que este libro intenta pensar lo que subyace a los museos, a la historia universal del arte, a la historia de la literatura, a la enciclopedia, a las colecciones de libros de bolsillo, etc. La voluntad de conjunto y el

tener todo a disposición nos coloca frente a un tiempo inadecuado, para pensar, leer, escribir o experimentar. La necesidad de origen que plantea la obra blanchotiana, atenta contra la voluntad de totalidad, dada la imposibilidad que se encuentra de antemano en el dar cuenta del origen, ya que éste no es nunca algo aislado y primigenio sino que es un estar *ya* en relación.

Lo neutro es la figura, por nombrarla de alguna manera, que pone de manifiesto la discontinuidad constitutiva del pensar y del crear; aquello que no se dispone acorde a un género, que ni afirma ni niega. Lo neutro no es la respuesta a la interrogación por el ser. Escribe Blanchot que el ser “no es todavía más que una pantalla para lo neutro” (p. 203). Lo neutro es lo que hace imposible la “fascinación de la unidad”. Por lo tanto, lo neutro es una amenaza para determinada imagen del pensamiento: la que pretende formar un círculo. Esto es lo que lleva a Blanchot a decir que “toda la historia de la filosofía podría ser considerada como un esfuerzo por dominar lo neutro o por recusarlo, y así se lo rechaza constantemente de nuestros lenguajes y nuestras verdades” (203). En fin, lo neutro es lo que nos coloca fuera de juego ante el impulso de dominio y de tendencia hacia la unificación, se trata de “una pasividad más allá de toda pasividad” que permite la *participación* en un acontecimiento, por ejemplo, la amistad. Ni plena visibilidad ni pleno aniquilamiento, lo neutro es movimiento y apertura.

Quizás en donde se pueda ver lo más característico de Blanchot junto a lo que está más alejado de su pensar es en la discusión respecto del “museo imaginario” de Malraux. Escribe en “El mal del museo”: “Ignoro si falseo aquí la concepción que anima *Las voces del silencio*, pero me parece que Malraux, al nombrar y describir con inspirada vivacidad el Museo imaginario, nos ha dado sobre todo una imagen del espacio particular que es la experiencia artística: espacio fuera del espacio, siempre en movimiento, siempre por crear, y tiempo siempre ausente que no existe realmente, que no existe más que en comparación con el espacio aún por venir que se busca siempre en el artista.” (p. 49). Blanchot señala la palabra “experiencia” como nuclear para comprender lo que se quiere decir, en la medida en que ésta escapa a toda realidad dada, es decir, la experiencia no se agota en lo experimentado. A este respecto, el museo no es el almacén de “las contemplaciones eruditas, ni el inventario ordenado de los descubrimientos de la cultura” sino el espacio imaginario “donde la creación artística, en lucha consigo misma, se busca sin cesar para descubrirse cada vez como de nuevo, novedad de antemano repudiada.” (p. 49). El discurso de las metamorfosis convive en Malraux con un épico, aunque en el fondo trágico, lenguaje del arte como conquista. La imagen del artista que presenta Malraux se asemeja a un trágico Prometeo, mientras que la de Blanchot sigue siendo la mirada imposible de Orfeo, quien no puede resistir el deseo de ver a su amada Eurídice, a la vez, que se le resiste su rostro. Blanchot entiende que la experiencia artística es esta tensión permanente, donde necesidad e imposibilidad se aúnan para que el círculo no se cierre. Término es muerte. Desde este horizonte es que se han de atender otros momentos o figuras de la escritura blanchotiana como la “ausencia de libro” o “desobra”. “Momentos” o “figuras”, quizás sea éste un modo de interpelar a quien de por sí está implicado porque en definitiva, como bien apuntó M. Merleau-Ponty, “el museo es Hegel”.

La obra de Blanchot enfrenta al lector a la tarea de pensar la voluntad de sistema. Es desde esta perspectiva que encuentro fructífera una reflexión filosófica respecto de Blanchot

a contraluz de la filosofía hegeliana. Esta intuición ya la expresó M. Foucault y creo que sería acertada para la adecuada comprensión de la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX. La escritura blanchotiana se sitúa en la perspectiva del sistema abierto, de la conversación infinita por discontinua, que imposibilita la reconciliación en un absoluto. Frente a la lógica del perdón una lógica de la *relación*, de la tendencia y necesidad hacia lo *inclausurable*. Más allá del fragmento queda por pensar en el pensamiento de Blanchot la posibilidad de nuevas maneras de entender qué es o qué puede ser un sistema. A este respecto, uno de los pensadores que ha visto la fecundidad de una lectura filosófica de la obra de Blanchot es G. Deleuze; el cual vincula la teorización del rizoma como un caso de “sistema abierto” haciendo referencia explícita a Blanchot (en *Conversaciones*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 53). Desde otra práctica teórica y creadora, como es el cine, quedan evidenciados los efectos de la obra de Blanchot en la experiencia cinematográfica de J. L. Godard (véase, por ejemplo, la insistencia de los temas de la imagen y de la historia en *Histoire(s) du Cinema*).

La amistad es justo la participación en la interrelación a sabiendas de que el absoluto es una patraña tanto como lo es lo atomizado. La amistad nos instala en un inmanente estar vinculados, en el *ser parte de*. Un gesto de amistad es instalarse en la búsqueda de lo común siempre distinto, lo común del vivir, del deseo, de la muerte, lo distinto de la lejanía de lo cercano, del abismo que comienza desde el sí mismo hasta la discontinuidad entre dos amigos que conversan.

Raúl E. DE PABLOS ESCALANTE

Dalí y el dinamismo de las formas

RUFFA, Astrid, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité «paranoïaque-critique» dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

Durante muchos años la opinión que se tuvo de Dalí fue pura y simplemente la de un pintor extravagante mentalmente desequilibrado. En 1963 el escritor Ángel Carmona publicó un opúsculo titulado *Dalí no está loco* donde pretendía hacer frente a esta visión equivocada del autor catalán cuya obra quedaba enmascarada por la repercusión mediática de sus truculentas excentricidades. Sin embargo, tuvieron que pasar todavía unos cuantos años para que la obra de Dalí lograse el reconocimiento oficial y académico que realmente merecía. En mayo de 1978, Dalí fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Francia y a finales del año siguiente el Centro Georges Pompidou de París le dedicó la mayor retrospectiva jamás realizada en vida del pintor. Esta exposición antológica y el excelente catálogo que la acompañaba marcaron un punto de inflexión en el campo de la bibliografía daliñana. A partir de entonces el interés por el personaje fue dando paso al estudio cada vez más riguroso y concienzudo de su obra. En esta labor fueron pioneros a principios de los años 80 los trabajos de Dawn Ades y Rafael Santos Torroella. Después fueron apareciendo nuevas aportaciones, como el admirable libro de Haim Finkelstein *Salvador Dalí's Art and Writing*

1927-1942 (1996), hasta llegar a la apoteosis final que supuso la celebración por todo lo alto del Año Dalí (2004) jalónado con decenas de publicaciones, entre las que cabría destacar las *Obras completas* del propio artista a través de las cuales se hizo notorio, de una vez por todas, que la escritura no fue una parte marginal de su producción.

El libro de Astrid Ruffa que ahora nos ocupa incide en esta faceta literaria de Dalí y lo hace de una manera rigurosa, documentada e inteligente. La mayor aportación de este prolífico estudio, que analiza con esmero y precisión los textos del período surrealista, reside en el esclarecimiento de las zonas más recónditas del pensamiento daliniano, en sacar a la luz la parte oculta de aquel iceberg al que Dalí se refirió en 1965 cuando dijo: “El día que se ocuparán seriamente de mi obra, se verá que mi pintura es como el iceberg que no muestra más que una décima parte de su volumen”. A través de esta ingente tarea de revelación, la profesora Ruffa consigue demostrar, de una manera incontestable, que, bajo la apariencia de unos textos enrevesados y heterogéneos donde todo parece el fruto de la ocurrencia más irreflexiva o del delirio más disparatado, subyace una estructura profunda en la que se integra un corpus teórico tan sólido como coherente. A fin de cuentas, como ya se nos dice en la introducción, “No se trata de negar el aspecto provocador, paródico e irónico de las obras de Dalí, sino de subrayar el aspecto metódico, un aspecto que la crítica ha retenido poco”.

Aunque, a lo largo de los años 30, Dalí afirmó en más de una ocasión que ni él mismo conocía el significado de sus producciones surrealistas, este ensayo nos induce a pensar, por el contrario, que no hay nada en estas obras que no haya sido premeditado, que no haya respondido a alguna intención o que no sea, por lo menos, el reflejo de alguna preocupación intelectual suscitada por alguna de las muchas lecturas que nutrieron el pensamiento del autor catalán. Descubrimos, al fin, a un “creador-estratega” dotado de una inteligencia privilegiada capaz de hacer sombra al mismísimo Breton y podemos reconocer en el artífice del método paranoico-crítico a un pensador cerebral, frío y calculador que se distingue por una gran ambición filosófica y una enorme capacidad de asimilación de conocimientos procedentes de las más diversas ramas del saber.

El libro de Astrid Ruffa destaca la importancia de las ideas en Dalí y rastrea, de un modo exhaustivo digno de encomio, las raíces de estas ideas en el contexto catalán, español y francés, haciendo eco del frenético entusiasmo con el que el autor de *La conquista de lo irracional* se interesó desde su más temprana juventud por todo aquello que hacia referencia a la vida y al pensamiento humanos. El retrato de Dalí que Ruffa nos ofrece a través de sus laboriosas pesquisas es el de un hombre estudioso en perpetuo estado de investigación que supo, como nadie, aprovecharse de lo ajeno para su propio uso. “Yo robo constantemente ideas de los otros”, llegó a confesar Dalí en una ocasión. De este modo, el proceso de creación se convierte en una maniobra de apropiación y reciclaje donde, como muy bien señala la autora de este ensayo, “escribir significa reescribir o incluso plagiar”.

En este sentido, resulta especialmente esclarecedor la tercera parte del libro (a mi modo de ver la más atractiva y original) donde se examinan las relaciones de Dalí con el mundo de la ciencia y en particular con la teoría de la relatividad. A lo largo de los años 30, la física ensteniana tuvo un peso decisivo en la obra de Dalí, siendo, a un mismo tiempo, el objeto de una reappropriación delirante y un modelo epistemológico de la actividad paranoico-crítica. Astrid Ruffa desentraña las claves de esta doble operación y traza la trayectoria que siguió Dalí desde un primer interés por la teoría especial de la relatividad hasta la fascina-

ción posterior, a partir de 1934, por la curvatura del espacio-tiempo determinada por la teoría general de la relatividad. A partir de este momento, el inventor de los relojes blandos empieza a construir un imaginario científico que inmediatamente se traduce en una ciencia física de las formas curvas donde resplandece el aspecto más irracional y mágico de la teoría ensteniana. El libro termina, precisamente, dando cuenta del sincretismo que Dalí intento realizar entre el pensamiento científico y el pensamiento mágico y, en última instancia, acaba mostrándonos su vano afán de convertir el surrealismo en una nueva religión anti-mística basada en el progreso de los conocimientos científicos.

En resumidas cuentas, *Dalí et le dinamique des formes* adopta un enfoque interdisciplinario donde lo histórico y lo semiótico se conjugan al servicio de un mismo objetivo: hacerlos más inteligibles tanto los textos como los cuadros dalinianos del período surrealista y revelarnos su verdadero alcance cognitivo. Después de todo, el lector se encontrará con uno de los mejores estudios realizados sobre Dalí. Sin duda, el más penetrante y minucioso de todos aquellos que han abordado los años surrealistas del pintor y escritor figuerense, el que mejor ha sabido entender y reflejar los complejos resortes de esa *máquina de pensar* que fue Salvador Dalí, mostrándonos, al mismo tiempo, las fuentes de alimentación que impulsaron su puesta en marcha.

Decididamente, el más fanático de los surrealistas tenía razón: “Hay menos locura en mi método que método en mi locura, y es por eso que continuo diciendo que la única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco”.

Vicent SANTAMARIA DE MINGO

La escritura contra el olvido

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia, *Rebeldes Ilustradas (La Otra Transición)*, Barcelona: Anthropos, 2009.

Es esta la brillante contribución a la escritura de unas Memorias Contemporáneas de Género que hace la autora de esta obra que reseñamos, haciendo a su vez una invitación a sus pares a hacer lo propio.

María Antonia García de León dando ejemplo, escribe esta obra necesaria y original bibliográficamente en el campo de los Estudios de Género en español y además traza con claridad al final lo que sería en su opinión una Agenda de Género hoy para nuestro contexto académico y más allá del mismo. De ahí que la reseñemos en los términos elogiosos que la obra merece.

En 1970, Dennis Oppenheim se expuso al sol durante cinco horas con un libro abierto sobre el tórax. Tras esa exposición, su cuerpo quedó marcado por el sol evidenciando la piel sana que había cubierto el libro, la obra se llamó “Posición de lectura para una quemadura de segundo grado”. Esto es precisamente lo que ocurre cuando lees el libro de María Antonia, por un lado te expones a quemarte por lo que implica la Transición y la huella que nos ha dejado, pero la mayor herida es ese espacio de salubridad sincera que te deja marcando a células vivas la lectura de este libro.

El condimento que todo libro académico ha de tener para que sea incorporado al bagaje cultural del lector, sin lugar a dudas, es la pasión; aquel *pathos* griego tan ambiguo pero que tanto nos ha servido para expresar algunas situaciones sublimes, y es con ella, con la pasión, con la que marca negro sobre blanco sus ideas María Antonia.

Ese convenio, ese contrato de mutua confianza que se establece entre el escritor y el lector, con esta autora se desborda por su claridad, independencia y pulcritud ideológica; sin pelos en la lengua, sin ningún peaje que pagar, porque se ha forjado a fuego y a historia. Su vasta y sólida carrera salpimentada con inquietudes tan aparentemente inconexas como ciertamente emparentadas como la pedagogía, la cinematografía o el género, sitúa al lector en una posición muy cómoda. *Carpe diem*.

Los precedentes a la obra que nos ocupa son *Élites discriminadas (sobre el poder de las mujeres)* (Anthropos, 1994), *Herederas y heridas (Élites profesionales femeninas)* (Cátedra, 2002) y *Antropólogas, polítólogas y sociólogas. Sobre género, biografía y Ciencias Sociales* (Plaza y Valdés, 2008), y con este nuevo volumen dedicado a las complejas relaciones entre la “posición profesional” y las mujeres, se sitúa históricamente en la Transición, período que por la distancia que mantenemos y por habernos (los españoles) quitado los rancios polvos de un pasado más cercano de lo que parece, ahora comienza a ser estudiado a profundidad.

La variedad de obras que sobre género y transición se han editado –o no editado, aún hay muchos estudios y tesis doctorales acumulando ácaros- obviaban a un sector poblacional cuyo valor fue tan determinante como que su desaparición habría provocado que ahora mismo estuviésemos hablando de unos resultados a todas luces menos halagüeños y simpáticos.

Magnífica y oportunamente prologado por Anna Cabellé, profesora titular de Literatura Española de la Universidad de Barcelona, y autora del imprescindible *Una breve historia de la misoginia* (Lumen, 2006), que debería ser lectura obligatoria en los conventos y en la recién estrenada Educación para la ciudadanía; y cuyo prefacio queda a cargo de Pamela Radcliff (University of California) cuyos artículos relacionados con el tema que enfrenta María Antonia, “Citizens and Housewives: The Problem of Female Citizenship in the Spanish Transition to Democracy,” en el *Journal of Social History*, fall 2002, la sitúa como gigante desde donde apoyarse para ver más lejos. Por suerte también tenemos a escritoras de habla hispana como es el caso de la propia María Antonia que sitúan el nivel de los textos en nuestro idioma al nivel de la literatura feminista angloparlante.

La autora empieza de forma valiente, sabiendo el miura que tiene delante, y revitalizando aquella sana intención de los ya obsoletos manifiestos de llevar a la acción lo que se habla, María Antonia esclarece que la utilidad última de este libro es la creación de un Archivo de las Mujeres en la Transición Española. Y con este libro demuestra, a conciencia, la posibilidad, la viabilidad y la necesidad del mismo, dejando a las instituciones contra la pared, una daga en la garganta y un “en tus manos está hacer lo que debes” que debería devolver un “como deseas”.

Tras la presentación, el libro se estructura en seis bloques. El primero, de título “Investigar la Otra Transición” María Antonia presenta el estado de la cuestión, la necesidad de los términos que acuña, la diferencia aunque complementariedad de las mujeres en la Transición y las mujeres en Transición; ese doble esfuerzo social y personal que caracterizó e hizo fuertes a la mayor parte de las mujeres profesionales que ahora disfrutan del reconocimiento laboral (y personal) en España.

En el segundo bloque salen a la palestra cinco excelsas profesionales. Cinco entrevisas, o más bien, cuatro entrevistas y una autoentrevista que merece un párrafo aparte, una dedicación exclusiva; un pequeño pero fornido ejemplo de la necesidad de que las memorias de estas mujeres queden registradas en una institución que cuide lo que en ellas se derama. El buen hacer de la entrevistadora hace que aquello que podría haberse convertido en una entrevista para papel couché sea algo muy distinto. En las entrevistas a la reconocida filósofa Celia Amorós, a la psicóloga Paloma Gascón, y las historiadoras Isabel Morant y Pilar Pérez Fuentes; los conflictos familiares, generacionales, ideológicos, religiosos y sexuales humanizan una auténtica historiografía del género y de la cultura de la Transición, de su trayectoria académica, desde sus primeras lecturas hasta los resultados ya admirados por profesionales de sus obras ya reconocidas actualmente.

Como el que avisa no es traidor, aquí viene el párrafo dedicado al difícilísimo “género” de la autoentrevista. Para mí, que no viví esa época –lo cual no quiere decir que sea joven– la banda sonora de esta pieza de ingenio y profesionalidad está bailada con “Papá cuéntame otra vez”, de Ismael Serrano, pero cargado de algo que me parece muy importante; la sustitución del flagelo por el de la palmada. Hay que ser muy valiente, estar muy segura de una misma, de lo que ha hecho, de por qué, y haber encajado con entereza los momentos menos complacientes para autoentrevistarse; para mirarse a los ojos ante el espejo y decirse la verdad... y que suene a verdad. Ciertamente es difícil de creer la evolución mental de la sociedad española, evidencia de ese insustituible y explosivo catalizador que fueron las mujeres de la transición/las mujeres en transición. La autoentrevista de María Antonia podría ser el mejor guión para una película tragicómica sobre la intrahistoria de la Transición española. Lleno de imágenes, de tensión, de corazón y de lo que le sobra a esta autora, ya imprescindible, la pasión con que cuenta las más crudas o más bellas situaciones vividas y, sobre todo, sentidas en ese período tan importante para la Historia de España.

El tercer bloque lo ocupa el texto “Los feminismos y la Otra Transición a la democracia en Latinoamérica”, de Breny Mendoza (California State University-Northridge). A mi juicio la incorporación de esta firma es muy acertada y necesaria, pues queramos o no, americanos y españoles estamos hermanados, y estos textos son necesarios para que en lugar de cegarnos y ver las diferencias y semejanzas que nos hagan convivir mejor. Este capítulo, lleno de arrojo, demuestra la conexión ideológica que une la evangelización con el neocapitalismo y desvela, sin pudor, las grandes contradicciones de la izquierda latinoamericana y su enquistado machismo, dejando casi sin espacio de actuación a las asociaciones de mujeres que finalmente, y debido a la globalización se difuminan sin casi capacidad de reacción real.

Los dos siguientes bloques, “Una historia interminable” y la “Bibliografía” ya organizan la forma en que debería estructurarse y lo que mínimamente debería contener para partir con viento en la popa el más que necesario Archivo de las Mujeres en la Transición. En *Una historia interminable*, según María Antonia “pequeño colofón de corte teórico y de orientación bibliográfica actual”, nos pasea por la más reciente bibliografía sobre la *literatura del yo*. Subiéndose a hombros de gigantes como Pierre Bourdieu, Philipe Lejeune o J. L. Powell y D. Owen, y acuña ese “lo personal es epistemológico” que descoloca la tradición *seria*, androcéntrica y escolástica enquistada y extendida como un cáncer por toda la bibliografía de corte occidental.

La última parte de este libro, la que María Antonia ha llamado “Varia” es el inicio de un museo/archivo que nos enseñaría mucho sobre nuestras rebeldes ilustradas, cargados de intención, de valor, pero también de inocencia, estos panfletos y entrevistas nos desvelan el gran salto que tuvieron que dar las mujeres universitarias para conseguir que ahora la tónica general en España sea que los progenitores deseen la profesionalización de sus hijas, la felicidad y la libertad de las mismas.

Si hacemos caso a la trágica frase “si quieres guardar un secreto en castellano, publícalo”, no me queda otra que animar a la autora y a los editores para que hagan una inmediata traducción del mismo a otros idiomas (fundamentalmente al inglés) debido al alza de estudios hispánicos en universidades angloparlantes. Este libro es imprescindible para dibujar el collage completo de la base social de la Transición Española, y eso debe saberse.

Información bibliográfica

- García de León Álvarez, M., (2002) *Herederas y heridas (Élites profesionales femeninas)*. Madrid, Cátedra.
- Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.) (2005) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid, Minerva Ediciones.
- Beltrán, Elena; Maqueira, Virginia (eds.); Álvarez, Silvina: Sánchez, Cristina, *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid, Alianza.
- Friedman, Betty (2003); *Mi vida hasta ahora*. Madrid, Cátedra /Universitat de Valencia / Instituto de la Mujer.
- Pujadas Muñoz, Juan José (2002), *El método biográfico: El uso de las historias de vida en las ciencias sociales*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

Manuel Jesús GONZÁLEZ MANRIQUE

Literatura y desgarramiento del yo

CUESTA ABAD, José Manuel, *La transparencia informe; filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*, Madrid, Abada, 2010.

Que a la filosofía le falta risa y un mínimo toque de autoironía es algo que fácilmente puede percibirse en un breve paseo por tantos congresos o seminarios, pero también en la lectura de innumerables textos. Si no es que, en realidad, cuando leemos esos libros considerados clásicos del pensamiento apenas nos fijamos en su lado irónico, de forma tal que tomamos como sólidas profundidades metafísicas lo que en muchas ocasiones sean quizás indirectas del autor o comentarios casi cómicos del mismo. Apenas nos fijamos en la risa, probablemente porque nos pondría en contacto con las insuficiencias del pensamiento en su versión oficial y triunfante, o bien nos exigiría tomar una distancia, la única desde la cual puede uno reírse, con respecto a soluciones pretendidamente profundas e incluso, lo que es más duro, con respecto a nosotros mismos.

Solamente una escritura libertina nos exige tomar en cuenta una cierta sonrisa transgresora e insegura. O bien surgida de la inseguridad. Y cada vez más libertina se hace la escritura del José Manuel Cuesta Abad en el libro *La transparencia informe*. Su prosa es espesa, exigente, difícil a menudo, siempre erudita, pero se va haciendo también cada vez más ácrata o provocadora o traviesa a lo largo del libro, quizá constituyendo en su propio estilo una respuesta, que consiste principalmente en una actitud y nunca en una solución, a una informe transparencia: la conciencia de un desgarramiento. Por eso quizá la literatura, o leer la filosofía de forma literaria, permite al filósofo lo que lamentablemente éste casi nunca se permite a sí mismo.

Este libro no trata en absoluto de la risa, no constituye este tema su cuestión central. Pero cada uno de sus capítulos parece apuntar hacia o pedir que nos asomemos un instante para atisbar el vértigo de un sujeto escindido o hendido que da risa y se da risa, con una jovialidad un poco más suave que la jovial aceptación de la tragedia propugnada por el dionisíaco Nietzsche.

El sujeto moderno, en expresión de Celan retomada por Cuesta Abad, encuentra bajo sus pies cielo y abismo. No se sostiene, por tanto. El libro que comentamos relee a los grandes autores del Romanticismo y su estela para hacerse cargo de ese movimiento imposible a través del cual, buscando un sujeto-suelo que sirva a la vez de fundamento metafísico y de garantía lógica para clasificaciones literarias sólidas, nos encontramos a la vez con la ausencia de suelo, a saber, un sujeto desfondado, trémulo y hendido. Ilusión e insatisfacción, por tanto, van de la mano en la actitud romántica, si es que no se impone la ilusión hasta hacerse apolíneo sueño cobarde creído y repetido como letanía. Cuando el sujeto se hace transparente se halla sin forma: el lenguaje y el tiempo se encargan de disolver cualquier seguridad, tiempo y lenguaje atraviesan la mitología de la transparencia de tal modo que, cuanto más transparentes resultan, tanto más ahuecan e incluso hieren las esperanzas de una reconciliación o una conciliación de lo inconciliable. Allí donde tantas filosofías/mitologías del consenso, el acuerdo y la interpretación ideal someten a lenguaje y tiempo a un amansamiento cegador, Cuesta Abad, sin embargo, como la escritura literaria misma, exige mirar de frente el carácter disolvente del tiempo y el carácter indómito del lenguaje, con una sonrisa un tanto melancólica pero sin duda valiente.

Cada capítulo va confrontando las esperanzas metafísicas que plantean los románticos en diferentes filosofías y en diferentes géneros con la saturación de esas mismas esperanzas. En el primero de ellos, dedicado al Schiller agonista, se confronta la necesidad del ideal de lo bello con la imposibilidad de su representación sensible: incluso con la injusticia que a lo sensible haría su representación, la cual se deja ver en la imposible dialéctica entre lo universal y lo singular o entre la subjetivación y el logro de una objetividad en las categorías estéticas. La lectura de Hölderlin del capítulo segundo lleva inexorablemente a afrontar la disolución del sujeto que una conciencia temporal produce cuando pone sus esperanzas sentimentales en una reconstitución del yo; un yo que se va haciendo palabras y, haciéndose poético, descubre su sentimiento como nada: sentimiento de nadie, nada de sentimiento (p. 118). Cuando Cuesta Abad dedica su análisis a la voz lírica para la cual “los años son decididamente incontables” (p. 167), espera el lector una conclusión rotunda de este libro; y, sin embargo, no se ha hecho más que abrir la puerta a una escritura a destiempo que pide un replanteamiento de la filosofía de la novela en el siguiente capítulo. Llega éste, con presen-

cia latente del pensamiento de Benjamin, a una concepción de la digresión como prosa o continuidad prosaica que objetiva de forma irónica la totalidad fragmentaria e imperfectible de un discurso (p. 205) en el cual queda plasmado en su verdad informe un tiempo (y una escritura y un yo –relatado–) habitado por su alteridad. Abre, por tanto, Cuesta Abad, “una teoría de la novela que sea de algún modo ella misma novelesca: en el interior de unas formas llamadas literarias cuyo sujeto se torna comunidad irónica y plural de la escritura, busca en el universo heterológico del lenguaje la unidad irreal que no encuentra en su mundo atomizado, se vuelve objetivamente proteiforme y se confunde con las inscripciones de un tiempo digresivo en el que un yo sólo puede decirse otro que él mismo” (p. 212).

Llegan entonces los capítulos dedicados a la escritura libertina y a la lectura de sí: esto es, quizá a una lectura libertina de sí. La literatura ha quedado casi siempre un peldaño más abajo de la filosofía. Ésta utilizaba a la primera con una “función casuística e ilustrativa” (p. 213). Sin embargo, “¿un filósofo podría decir del espíritu lo que se dice de él en la novela de Musil? (p. 216). Esta pregunta nos hace enfrentarnos a las propias impotencias, o más bien a los complejos, de la filosofía misma. La literatura, con su libertad total, instalada en ese espacio llamado de ficción que autoriza a decirlo todo, dice lo que la filosofía, que se define trazando compulsivamente un límite que la intenta separar de lo ficticio, no se atreve nunca a decir o no quiere decir o no quiere ni siquiera atisbar. Lo que ni siquiera quiere atisbar es, entre otras cosas, el desgarramiento: el del todo y el del sujeto moderno. La literatura, es decir, la sinceridad de dar como ficción lo que es ficción (o no), se permite una sonrisa. La sonrisa trabajada durante un recorrido en el cual el sujeto moderno se hace travesía, escritura y lugar atópico habitado por la alteridad, pues “quien lee de veras tiene que salir de sí para olvidarse en lo que lee, y quien escribe lo hace llevado de un deseo impersonal de individuación que se desvía siempre de su objeto para regresar una y otra vez al punto de partida de un yo del que debe olvidarse” (p. 273-274).

José Manuel Cuesta Abad se muestra como un estudioso de la literatura que aprecia a Benjamin y a Blanchot, que conoce a Derrida, que ha leído con detalle a Kant y a Hegel, y adopta una perspectiva hermenéutica sin dogmas (es decir, apenas escolástica, luego apenas hermenéutica). En un escenario desolador de estudios de teoría literaria, este libro (pero también sus otros libros y también sus intervenciones públicas) muestra la excepción en la cual cabe poner esperanzas. Un excelente teórico de teoría de la literatura tiene que saber filosofía, y éste es el caso; como resultado, el estudio de la literatura adquiere la profundidad también metafísica y vital que le confiere el uso de la perspectiva filosófica, pero, sobre todo, la filosofía escapa de su camisa de fuerza para dejarse llevar por el estilo, la sonrisa y el desgarramiento que en tantas ocasiones se quieren obviar pero sin los cuales ningún problema filosófico resulta serio: La risa sin la cual ningún problema filosófico es serio.

Fernando RAMPÉREZ