

**Soledad** MASSIMO CACCIARI  
**acogedora**

DE LEOPARDI A CELAN



**A B A D A EDITORES**

**MASSIMO CACCIARI**

**Soledad acogedora**

**DE LEOPARDI A CELAN**

## LECTURAS

### Serie Filosofía

DIRECTOR Félix DUQUE

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

© MASSIMO CACCIARI, 2004

© ABADA EDITORES, S.L., 2004, 2007

*para todos los países de lengua española*

Plaza de Jesús, 5

28014 Madrid

Tel.: 914 296 882

fax: 914 297 507

[www.abadaeditores.com](http://www.abadaeditores.com)

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96258-14-3

depósito legal M-26.375-2007

preimpresión EJC

impresión LAVEL

**MASSIMO CACCIARI**  
**Soledad acogedora**  
**DE LEOPARDI A CELAN**

traducción  
CAROLINA DEL OLMO  
Y CÉSAR RENDUELES







En una lección que impartió durante su primer año como profesor en la universidad de Roma, Ungaretti habla de la «soledad sin refugio» de Leopardi<sup>1</sup>. Ungaretti destaca la novedosa forma en que Leopardi aborda el tema de la soledad, para lo cual compara su aproximación al *tópos* clásico de 'Dido abandonada' con la manera en que tratan el tema Virgilio, Dante, Petrarca y Tasso. En Virgilio la soledad humana se expresa a través del tiempo

1 G. Ungaretti, *Viaggi e lezioni*, Mondadori, Milán, 2000, pp. 801 y ss.

cósmico, mediante el «universal silencio» de la noche; en Dante la soledad marca un «momento de espanto» que atenaza al hombre cuando repara en «su autonomía moral individual»; en Petrarca, «por naturaleza mucho más cercano a Virgilio», el centro del universo, el eje cósmico del recorrido de los astros del poeta latino es ya la memoria humana, el tormento, el pensamiento, el enardecimiento, el llanto del hombre; finalmente en Tasso, cuya lengua se encuentra sumamente «ennoblecida por la experiencia» y «en posesión de energías suficientes como para imaginarse capaz de tornar simples y fabulosas las propias palabras a fuerza de artificio» (p. 814), el mundo se enmudece, las estrellas callan, las cosas mismas se quedan sin espacio. Es la *representación* de la soledad lo que aquí nos sorprende y apasiona.

Quizá sea en *La noche del día de fiesta* donde Leopardi recuerde «con más intimidad» el tema de Dido abandonada. No obstante, en este poema ya palpita una auténtica «nueva naturaleza», una naturaleza que proviene de una conciencia, de un *saber* ausente en los precedentes autores



clásicos: tanto la naturaleza como los astros, los hombres o los animales se encuentran unidos por un mismo sino, todos ellos participan de un destino común, todos ellos están 'federados' en él. Ya no hay ningún curso divino de las cosas, no lo hay ni allá arriba ni aquí abajo. Ya no hay un lugar para las excelsas estrellas; ya tan sólo contamos con la luna, una muchacha durmiente que *se detiene* «sobre los tejados y los huertos», una «nocturna llama» que apenas trasluce una claridad blanca y nivosa, criatura tan efímera como nosotros, como el poeta insomne, que *grita* mientras canta sus «horrendos días, / en su aún verde edad», como esa muchacha que se encuentra soñando en el interior de su habitación sin que, *en apariencia*, la perturbe inquietud alguna. En definitiva, Leopardi evoca de este modo «una soledad sin refugio (...) de la que uno no puede ya evadirse recurriendo a Dios, a la memoria, a los juegos de palabras o a la inmortalidad de la Naturaleza» (p. 816).

Pero, ¿en qué sentido carece de refugio?  
En *La noche del día de fiesta*, aquel pálido cuerpo

lunar aún «revela, sereno, las montañas» y aún nos dice que torna «dulce y claro»<sup>2</sup> el nocturno. ¿También ésta es tan sólo una ilusión destinada a desaparecer? ¿Se desvanece igualmente, junto con *El ocaso de la luna*, la poética figura de aquella luna-muchacha que aparece en *La noche del día de fiesta*? También ella se pone —y, ante ello, «pali-dece el mundo»—. Tan sólo resta entonces la «silente noche», queda la soledad únicamente. Pero también las sombras se disuelven. «Ciega la noche queda». Se disipa la luna, como se desvanece la juventud. «Abandonada, oscura / ha quedado la vida», reza el verso. Huyen con ello las lejanas sombras, y también las remotas esperanzas. E incluso aquellos «objetos engañosos» que entreaparecían a la luz de la «llama nocturna» han abandonado al viandante. Y una auténtica y perfecta extranjería se ha interpuesto ahora entre su soledad y «la tierra».

- 2 Seguimos a lo largo de todo el texto —con ligeras variaciones ocasionales para evitar discordancias con las palabras de Massimo Cacciari— la traducción castellana de los *Cantos* de María de las Nieves Muñiz (G. Leopardi, *Cantos*, Madrid, Cátedra, 1998). [N.del T.]

¿Es esta extranjería, esta *xeniteía* que parece expresión de la gnosis más desesperada, la última palabra de la soledad leopardiana? ¿Debemos afirmar de ella que «por meta el Hado dio la sepultura»? Lo cierto es que, apenas se comienza a padecer la soledad, la memoria entra en juego. De este vínculo es también testigo *La noche del día de fiesta*, con esa áspera modulación que surge en mitad de un verso (v. 34): «... ¿Dónde se halla ahora el eco / de los pueblos antiguos?». Soledad y memoria traman afinidad indisoluble. Esto significa que estar solo equivale a estar lleno de recuerdos, a *no poder olvidar*. Pero ¿acaso no es cierto que para Leopardi el olvido es el único remedio contra el mal que produce el *conocer* las ilusiones? ¿No nos *recuerda* el poeta con frecuencia cómo la desmemoria, cómo *el olvido de lo verdadero* (Zibaldone, 681-682) puede proporcionarnos sin embargo un fuerte latigazo de placer? De hecho, tan sólo el olvido del mundo, si es que algo así fuera posible, podría reportarnos un goce verdadero. Pero, precisamente, recordar esto ya equivale a disolver nuestra ilusión; recordar el olvido es no olvidar. Y así ninguna soledad olvida, ninguna soledad es *ajena* al

recuerdo. Acude de este modo a la memoria aquel terrible poema de Baudelaire: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans...». Así es la soledad leopardiana; se encuentra tan repleta de recuerdos como si siempre fuera milenaria. Por eso los hombres «habituados a la soledad» son tan «amigos de los aniversarios» (*Pensamientos*, XIII). El solitario se aparta del contacto, de la experiencia directa, de lo que es el trato cotidiano, pero únicamente para *observar desde lejos* a los hombres, y con ellos las cosas, los ambientes; abarcarlos después con la mirada y retener su imagen, con más fuerza.

Mas el solitario no sólo se halla siempre *unido* a su recuerdo, no sólo es por completo incapaz de olvidar. La soledad también alimenta la imaginación: «Si lo que se quiere es vivir tranquilo, se ha de estar ocupado exteriormente». Es preciso, en efecto, huir de uno mismo, ya sea por medio del aburrimiento o incluso a través de angustias y aflicciones, a fin de encontrar una cierta paz. «Mi error fue tratar de llevar una vida plenamente interior con la esperanza de gozar de tranquilidad». El solitario se ve afligido por el

continuo trabajo de la imaginación. En la vida solitaria se nos muestra la auténtica angustia (¡*Angst*, 'palabra clave' de la filosofía contemporánea!): quien se encuentra incapaz de olvidar el recuerdo es también incapaz de cegar el vórtice de las imágenes. De algún modo, esta extraordinaria página leopardiana (*Zibaldone*, 4259) parece un comentario a un famoso pasaje de Montaigne: si no ponemos cuidado en ocupar nuestro espíritu «con algún objeto» que «lo embride y constriña», terminará por lanzarse «desgobernado, por acá y acullá, por el terreno estéril de las fantasías [...] Cuando, no hace mucho, me retiré a mi casa, resuelto, mientras pudiera, a no ocuparme más que en pasar lo poco que me quedara de vida apartado en reposo, me pareció que no podía hacer mayor favor a mi espíritu [...] Mas hallé que, al contrario, el caballo que marcha desbocado se procura cien veces más fatiga que no sirviendo a otros. Tantas quimeras y monstruos tan fantásticos engendró así mi ánimo, procediendo sin orden ni concierto...»<sup>3</sup>. La soledad

3 Montaigne, *Ensayos*, I, 8 (traducción de Juan G. de Luaces, Barcelona, Iberia, 1968, p. 25).

nunca proporciona paz y bienestar, y mucho menos al filósofo y al poeta. La soledad puede sin duda 'liberarlo' de la esclavitud de la cháchara cotidiana (es decir, ¡del *Man!*), mas solamente para devolverlo a la auténtica angustia, para condenarlo al tormento de la imaginación y el pensamiento. «*Freundliche Trösterin*» cantaba Hölderlin a la soledad (*An die Ruhe*) —aunque difícilmente tal imagen hubiera consolado a Leopardi.

Pero la soledad genera algo bien distinto de aquellos monstruos y quimeras a los que Montaigne aludía tan irónicamente. La soledad es energía imaginativa: energía que *cuida* la memoria con objeto de *alentar la imaginación*. En la soledad crece la inquietud que «rejuvenece nuestro ánimo, mientras reanima y devuelve la imaginación a su actividad» (*Diálogo de Torcuato Tasso y de su genio familiar*), y también, de algún modo, renueva «en el hombre experimentado, conocedor y desenamorado por experiencia de las cosas humanas» (*ibid.*), el amor a la vida, las esperanzas y el sueño del placer. Ocupada pues en la memoria, la soledad sería, por lo mismo, ocupada también —también una vez

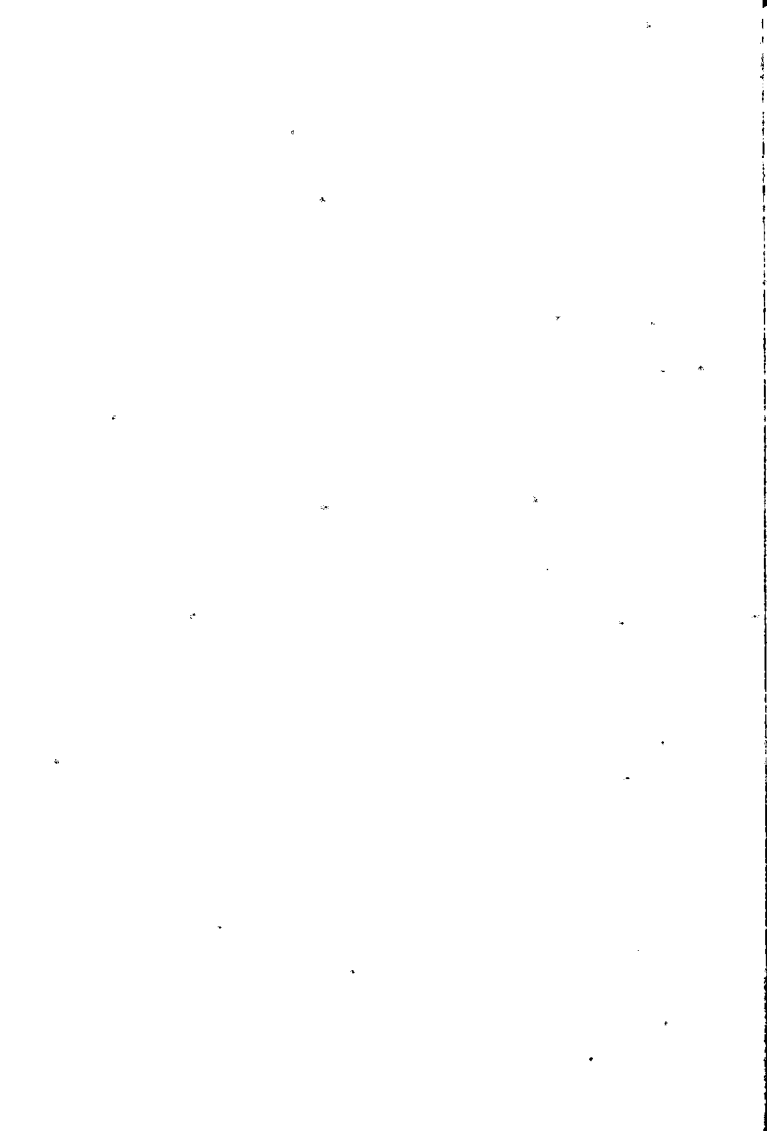
más— por ilusiones. Así, sin duda, contradiría *in toto* aquella soledad que, desde lejos, se hace espectadora de su ocaso. Pues, en efecto, una soledad que se limitase tan sólo a renovar «aquella inexperiencia originaria» sería amiga y consoladora, mas no memoria, *cura*. Para resolver la contradicción resulta por lo tanto imprescindible aclarar el sentido de aquella *ilusión* leopardiana, frente a la cual un mero desencanto, una simple *Aufklärung*, nada significa. Es en la soledad donde alcanzamos una conciencia plena de nuestra *imposibilidad de desesperar*. La imaginación, que en soledad se «revalora», no permite que olvidemos, en efecto, la miseria y vanidad del todo, sino que obliga a *experimentar*, por nuestra parte, que incluso la desesperación nos es negada. La soledad se ocupa esencialmente girando en torno a esta idea: que es vano esperar o, más bien, que es el colmo de la ilusión esperar que esperanzas e ilusiones llegarán por fin a desaparecer efectiva y definitivamente. Éstas nunca encuentran sepultura, sino que siguen siempre atormentándonos. La *perfecta* desesperación no existe: éste es el tema que se extiende como fondo, como bajo continuo que

resuena a lo largo de todo el *Zibaldone*. Pero, ¿por qué no existe, por qué no puede hacerlo? ¿Por qué razón el filósofo solitario *ve* que no puede darse su existencia? Porque el hombre, tal y como es, el *Dasein* del hombre, es esencialmente imaginación, es decir, facultad-capacidad de poner en imagen, de producir imágenes, de convertir en imagen y memoria la totalidad de las cosas. Las diversas imágenes pueden ser ilusiones, pero la facultad de imaginar no es ninguna ilusión, al contrario, es realísima; ella es nuestra propia realidad.

En esto consiste la *ciencia* del solitario, y bajo dicha luz cabe leer la confesión que el poeta realiza en una famosa carta al Vieusseux del 4 de marzo de 1826: «Mi vida ha sido siempre, es y será, perfecta y cabalmente solitaria; incluso en medio de una conversación me encuentro, por decirlo al modo inglés, más *absent* que si fuera ciego y sordo. Este perenne vicio de la *absence* es en mí desesperado e incorregible». En efecto, cuanto más ajeno a la «conversación» se nos muestra el *absent*, más le ocupa su imaginación y



menos solo se encuentra. El *absent* desespera de poder estar solo, ya que *conoce* nuestra incapacidad de poder alcanzar la soledad verdadera. Desesperadamente *acompañado* de sí mismo, yendo en *compañía* de sus propios cuidados, o, más bien, del cuidado de la imagen (en ella y por ella producido), va a recordar incesantemente (guardada inscrita en su corazón) esta dolorosa paradoja: en el fondo, tan sólo el 'ocupado', es decir, aquel hombre que dedica su tiempo a realizar las tareas cotidianas y que desprecia la ensoñación y la fantasía, es capaz de obtener un momento de olvido, de soledad y de quietud auténticas. Por cuanto olvida la *realidad* de imaginar que, en cambio, el solitario, el «extranjero», se ve obligado a contemplar insomne. El 'ocupado', que olvida imaginar, para quien *nada* es imaginar, puede desesperar completamente, acallando el cuidado que sin duda siempre nos impone la esperanza; algo imposible para el solitario, que nunca abrigaría la ilusión de desesperar hasta el final. A la imaginación, que es la encargada de «construir» y activar las ilusiones, no le es dada la única esencial: la que es capaz de desesperar.







**P**or eso la imaginación es inseparable del *saber*. En este nexo está en juego toda la interpretación de Leopardi. La verdadera soledad hace imaginar, pero imaginar es pensar. ¿Qué significa esto? Volvamos, antes que nada, a leer las palabras del poeta.

La «costumbre» del pájaro solitario en nada se asemeja a un vago canto compuesto por ingenuas ilusiones y nostalgias arcádicas; es, más bien, algo *análogo* al pensamiento de quien escucha, observa y medita 'apartado': «pensativo, apartado,

todo miras». El pájaro no sólo tiene compañeros, el pájaro *vuela*; un poder del que la palabra del poeta carece, pues el poeta se encuentra «sin compañeros, sin vuelo...». Su potencia reside, sobre todo, en la mirada que el sol hiere «en su caída», pues sabe mirar fijo hacia el ocaso, y escuchar lo que éste ha de decirle. Nada distrae pues esa mirada: desde la «loma» donde, solitario, el poeta se sienta algunas veces (¡el poeta no vuela!) se abren paisajes que vibran de emoción, paisajes llenos de voces y de luces. Ante «esta infeliz / escena del mundo», el poeta sonríe, y un auténtico *símbolo* se forma entre el palpitar de su interior y el «férreo sopor» que vuelve ajeno «todo dulce latir del alma mía» (*La vida solitaria*). Tan sólo en apariencia se produce aquí una 'sucesión' entre la impresión que se percibe («La primavera en torno / brilla al aire...»; «Tú escuchas ahora por el cielo...») y la ulterior conciencia, más madura, de que también esa belleza «muere, declinando». El apartado mirar del solitario contempla *in uno* los momentos de la naturaleza y, en ellos, su propia situación; pintando sus sonrisas, sus imágenes, se compone a sí mismo al componerlas; se

confunde con ellas, detenido bajo el peso de todos su cuidados. De lo contrario, habría un discurso fatigoso, pero no habría nunca poesía.

El solitario *contempla*, en el sentido etimológico del contemplar. «La querida mirada, / lo más digno del cielo entre mortales» (*Al conde Carlo Pepoli*). No es pues solamente aquella otra mirada «tierna, estremecida / de dos negras pupilas» que «clama en vano / felicidad», «error» o «vaga fantasía». Es la mirada que al contemplar imagina, que *produce* imágenes, que crea paisajes, auténticas *luces* (*¡lucus a lucendo!*), que crea verdaderos «resplandores» en el vasto océano del «tedio inmortal». El «poder del caro imaginar» es efímero, pero es poder sin duda y, por tanto, es capaz de 'abrir' paisajes y 'descubrirnos' rostros y figuras. El solitario mira... y he aquí a Silvia. Claro que no posee lo que mira, no logra aferrarlo. Suyo es sólo el poder mirar de lejos, pero ése es el poder de la poesía. Nos lo dice Ungaretti, citando a Blanchot: la mirada de la poesía *mide* siempre la ausencia de su objeto. La palabra del solitario es pues *ficción*, ya que expresa una realidad ausente,

finge la presencia del *ausente*. O mejor, el *ausente* es el poeta, en la medida en que finge (plasma, construye, ritma) dicha *ausencia*. La mirada es consciente de que la realidad que simula no es sólo lejana, sino también ausencia, y no se engaña sobre lo 'verdadero' —pues *verdadera* es su capacidad de poner-en-imágenes la ausencia, simularla, fingirla. Es el hacer realísimo de la poesía, por más que pueda negarlo o despreciarlo el «yermo y seco mundano conversar» (*El pensamiento dominante*).

Al contemplar se imagina y al imaginar se medita, se mide el difícil nexo que reúne representación y ficción, «verdad acerba» e imagen. Al imaginar se construye este pensamiento. Pues no sólo es imagen el *pensamiento* de la naturaleza en tanto que «ilaudable maravilla» (*Sobre un bajorrelieve antiguo*), según aquel pensamiento leopardiano que pone fin a toda teodicea; *los recuerdos* también son pensamientos, es decir, un pensar rememorativo que constituye la imagen inconsolable de aquel «otro tiempo» cuya ausencia se encuentra condenado a sufrir («Pasaste, eterno, / oh, suspiro mío...»; *ibid.*) en la ficción de la poesía. El pensa-



miento no expresa solamente la «cuita pálida» que nos oprime el pecho (*Himno a los patriarcas*), no es sólo la energía despiadada que revela la escena siempre infeliz del mundo y nos niega ilusiones y esperanzas. El pensar leopordiano no se configura en modo alguno de forma intelectualística y abstracta como lo opuesto del imaginar (tampoco ni siquiera del soñar). No sólo porque, como ya se ha visto, el poder de la imaginación no pueda ser reducido a una ilusión, no sólo porque su fingir sea forma realísima de obrar, sino porque el pensamiento mismo, en la medida en que es distinto del imaginar, es también imaginativo en su propia dialéctica. En el pensar se agitan las imágenes, pero éstas son *otras* imágenes, propias únicamente del pensar. Existe una fantasía del pensar necesariamente inseparable de su dimensión propiamente crítica, absolutamente diferente y, al mismo tiempo, también absolutamente indisoluble en cuanto a ella. Y de igual modo esta fantasía se *pone* en relación al imaginar del que hasta aquí hemos hablado.

Hay imágenes objeto del pensar: las formas del pensar las van tomando como lo inseparable

otro de sí. Pero se dan también otras imágenes que provocan nuestro pensamiento, forzándolo a realizar un movimiento que excede la dimensión crítica mentada. Las imágenes, todas las imágenes, son siempre un *páthos* para el pensamiento; no hay pensamiento que se encuentre 'libre' de esta precisa dimensión 'patética'. Pero el *páthos* que ciertas imágenes producen nos descubre una *facies* bien distinta del mismo pensamiento. Son imágenes inmanentes al pensar, cuyo repentino 'advenimiento' parece transformar por completo su estructura. En el tríptico compuesto por Leopardi mediante los poemas titulados *A su amada*, *Aspasia* y *El pensamiento dominante*, el propio pensamiento es el que «pinta» (el que pinta y simula) la «amada belidad». Pensando en ella, 'a palpar despierto': ¡no es que la imagen provoque la 'crítica' del pensar, sino que el pensar produce el *páthos* de la imagen! El ejercicio mismo del pensar es el que ahí finge las imágenes. Un problema que nace en el ejercicio y del ejercicio del pensar, en cuanto aparece bajo la forma de lo que es el «querido imaginar». El *páthos* que es el propio de la imagen y la fuerza correspondiente a la pregunta que el pen-

sar se impone se aúnan de este modo, se hacen uno; se trata de una auténtica pregunta sin el menor asomo de un acento retórico: ¿quién eres, «sombra divina»? ¿memoria de la edad «que áurea llaman»? ¿Alma? ¿O *Deus adveniens* («¿O a ti la suerte avara / que te oculta ahora de nosotros / lo por venir prepara?»)? ¿O *idea* que desdén ser investida «de sensible forma»? ¿O incluso figura de algún otro de «entre los mundos incontables»? (El tema de los mundos infinitos bien merecería ser objeto de un estudio en el campo de la filosofía leopardiana).

Son pensamientos: pensamiento «dominante», «prepotente señor», «el don del cielo» pero, como todo don auténtico, «terrible» (así es también el *deinón* griego). No una vaga imagen, repitámoslo, sino un pensamiento que retorna de manera constante a la mente más desencantada, a la más *extranjera* respecto a un «siglo soberbio, / que de vanas esperanzas se alimenta, / hostil a la virtud, que ama lo vacío». Aquel a quien «risa inspira» el juicio humano, juzga que ese terrible pensamiento es la «única disculpa para el

hado», considerando que «las alegrías» que eso mismo terrible proporciona a esta vida mortal son ya lo único que la hacen digna de vivirse o, más bien, de verla *revivida* («y otra vez volvería, / experto cual ya soy de nuestros males, / a emprender mi camino hacia esa meta»). Desaparecen así las opiniones, y con ellas las frivolidades; sólo queda un pensamiento solitario, el pensamiento mismo del *absent* que conoce la necesidad de imaginar y que posee una mente imaginante. Un pensamiento inmenso («Y como torre / en tierra solitaria, / te alzas solo, gigante, en medio de ella»), que retorna siempre hasta el poeta («pensamiento que a mí tanto retornas») como el poeta a él («a ti retorno»): una imagen perfecta de *anámnēsis*, de rememorante pensamiento.

¿Un sueño? Sí, pero de la mente. De la mente que quiere soñar para así no adormecerse en el tiempo propio del «cobarde» y las «almas / abyectas, egoístas». No es sólo un sueño más, particular —aunque también lo sea en cierto modo—, dado que «perdura tenazmente»: no se extingue «al aparecer lo verdadero». Sólo la

muerte logra derrotarlo. Y, siendo *análogo* a la realidad, «a la verdad se adecua muchas veces». No parece de la misma naturaleza que todos los demás «bellos errores», ni se puede considerar simple ilusión. Si es sueño, es sueño «de los inmortales». Si imagen, es «imagen soberana» que la mente alcanza no en la infancia, sino cuando ya se ha hecho experta en la totalidad posible de los males; no antes: más allá de la 'filosofía'. Este sueño de «divina» naturaleza resiste toda negación y toda crítica. La mente lo simula, lo *finge*, lo reproduce de continuo. Pero ¿es sólo producto de la mente? ¿O la «beldad angélica» asume el tono de la revelación? ¿La «beldad angélica» del v. 130 deberá entenderse simplemente en calidad de hipérbole retórica del también «angélico semblante» que aparece en el v. 142? ¿Se trata de expresiones equivalentes? En verdad, no lo creo; aquel semblante angélico despierta el *pensamiento* de la beldad angélica, de la *idea* misma de lo Bello. La relación entre ambas dimensiones es central en *Aspasia*, donde el «semblante» es rayo que procede de la belleza divina. Bien es cierto que la última palabra pertenece al

*luto de Aspasia*. No cabe conciliación entre este rostro y aquella idea; la belleza intuita no podrá hacerse nunca real aquí abajo. El poeta sabe desde el principio («Engañado no ya...») que resulta imposible establecer una analogía *efectiva* que pueda constituirse mediadora entre su sueño y la realidad, incluso si se trata en este caso de un sueño divino. Pero esto debe entenderse en el sentido más determinado: no nos ha sido dado descubrir el camino que une la *realidad* propia de la idea, como *meramente* concebida, y la de esa «noche sin estrellas en mitad del invierno» que es la vida para los mortales. Carecemos incluso de la *imagen* que pueda corresponder a dicha unión. La mente del poeta solitario puede imaginar la «beldad angélica», o puede de igual modo pintar «ciega la vida», mas no hay imagen que muestre su concordia. Tal es el luto, el duelo leopardiano. Pero faltaría toda capacidad de escucha, toda *simpatía* relativa a ese mismo duelo, a quien no comprendiese el vital platonismo que él implica. Al margen de cualquier clase de academicismo, y siendo ajeno a todo idealismo, el gran drama platónico aparece aquí repensado, creativamente re-imaginado.

Se trata de un platonismo paradójico que atraviesa todo este desencanto —incluso el desencanto respecto a la posibilidad de desesperar—, que alcanza a descubrirnos las razones de la tenacidad misma de su 'sueño' para enfrentarlas a la 'verdad' que yace en lo que él llamará su «edad soberbia», sin no obstante engañarse nunca sobre la posibilidad de 'convencerla'.

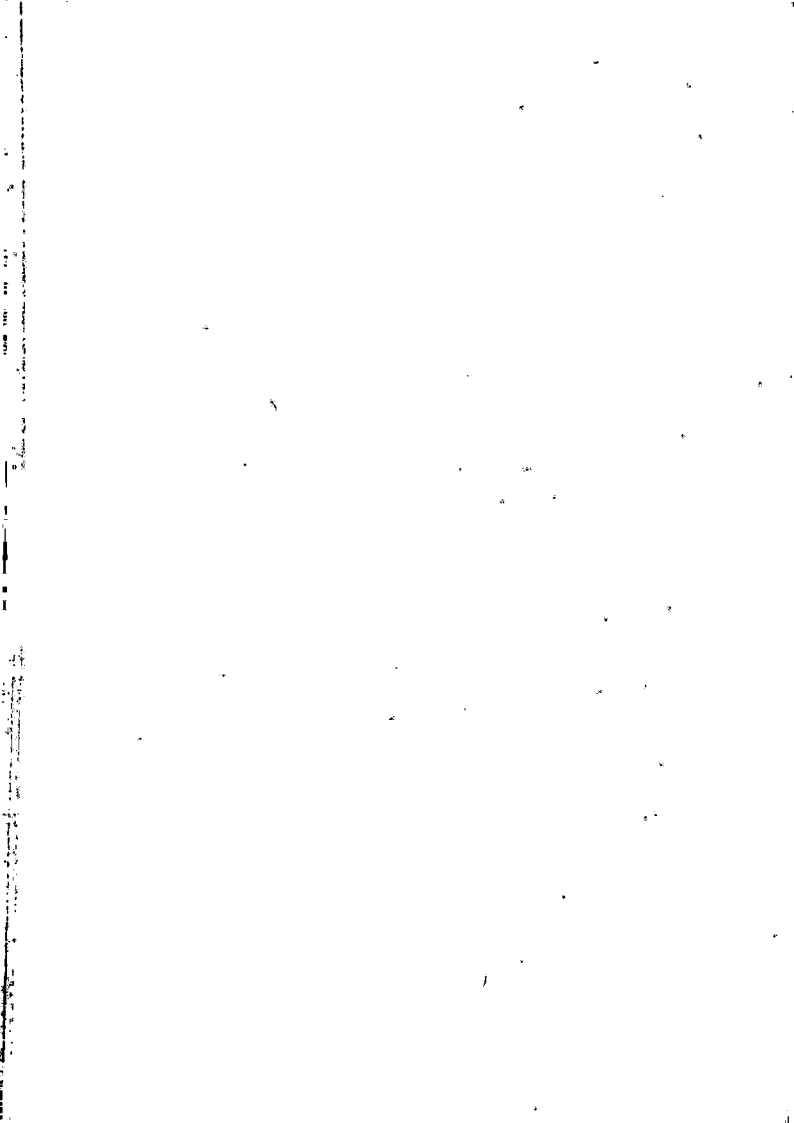
El conjunto de este pensamiento es el «señor prepotente» que domina el interior de la mente leopardiana; se trata de pensamientos que 'reflejan' la «soledad inmensa» de ese cielo de su *Canto nocturno*. Pero es también pensamiento inmenso (que no podría medir ningún intelecto) el que caracteriza *El Infinito*. Ahí vemos al solitario que contempla, pero su contemplación va más allá de la potencia que tiene su mirada. La contemplación es la virtud de imaginar, e imaginar es fingir (en) el pensamiento. Y lo que aquí finge el pensamiento es la idea de la 'síntesis antitética' entre la indeterminada e indeterminable vastedad que se manifiesta en lo *finito*, en la indeterminación de lo que es múltiple, y el infinito en que se

«anega» el pensamiento, en el que toda su capacidad de medida y concepto naufraga. Pero, además, es «dulce» este naufragio, como lo será lo inaprensible del *divino* sueño de la «beldad angélica». No se trata, en efecto, en modo alguno de una añorante rememoración de ilusiones muertas y perdidas, de la nostalgia por la disolución de nuestros sueños, sino de esa imagen poderosa que la mente produce y que la vence: inconmensurabilidad y, al mismo tiempo, inseparabilidad entre las voces de la naturaleza y el infinito silencio, el silencio *del infinito*.

La potencia del imaginar llega así a pensar la relación con lo que diríamos *oído* (habría que dedicar un largo estudio al 'sentido de la escucha' en Leopardi) como lo absolutamente *Otro* respecto de esa misma Naturaleza que ahora, como 'filósofos' ya desencantados, sabemos comprender. Al avanzar «al viento, en la tormenta», el hombre, que «va corriendo y que jadea, / atraviesa torrentes y pantanos, / cae, se levanta, y más y más se afana, / sin reposo ni alivio, / desgarrado...» (este *Canto nocturno* posee el mismo ritmo



que en Hölderlin el *Canto del destino*), no puede renunciar al don terrible que se constituye en esa *idea*. Ahí, en su desierto, cuando ya, por fin, su soledad muestra 'capacidad-para-el-desierto', donde resiste como la retama, consigue finalmente contemplarla. Y sólo el naufragar ahí, en ella, hace a la vida digna de vivirse.







Por todos estos motivos la soledad es *acogedora*. Es huésped de los recuerdos, huésped de las imágenes, huésped de un pensamiento que recuerda el *páthos* que lo regenera sin descanso. Huésped esencialmente de un cierto pensar-imaginar que se dirige al Infinito-Otro, que *mira* hacia lo *último*, allí donde se *sabe* naufragando. Soledad acogedora en tal medida que excede toda clase de medida, capaz de amar lo último, la misma *Absence* por definición. En cuanto a este amor, la soledad se revela vacío y apertura.

Tal soledad deberá ser, al fin, perfectamente humilde, debiendo prescindir de cualquier arrogancia. Desde este punto de vista, Leopardi no tiene nada de gnóstico (mucho menos aún de la figura propia del sabio helenístico). Su soledad 'se pliega' acogedoramente a cada otro —hasta alcanzar al Otro mismo—. Basta leer la estrofa final de *El sábado de la aldea*: con qué cuidado posa su mirada sobre la «edad florida», sobre su «día claro, tan sereno»; con qué afecto le augura sin la menor sombra de ironía: «Goza, chiquillo mío, el suave estado / de esta alegre estación que es la hora tuya»; con qué pudor, con qué *pietas* se retrae de cualquier tipo de 'tentación docente': «Nada más te diré...» (*ibid.*), añade luego. Su soledad se refracta en rostros y paisajes, precisamente por distantes más dolorosa y conscientemente amados, y por ello más propios y más suyos: «Goza, chiquillo mío...». Esta soledad leopardiana resulta ser diálogo continuo. Resulta ser *Gespräch*, en el sentido propio de Hölderlin, comentado una y otra vez por Martin Heidegger. «Mucho ha experimentado el hombre. / A muchos de los Celestes ha nombrado / desde que somos un Diálogo / y podemos

escucharnos uno a otro». La soledad que mira y que recuerda, que imagina y medita, es soledad que se abre acogedora; la soledad que es propia del *amigo*. A su través se piensa una amistad que, como tal, ama la distancia; tal vez se trate de una amistad estelar, por emplear la expresión de Nietzsche, capaz de custodiar en su individualidad toda forma y voz, al percibir lo que es lo otro de ella como lo más *propio* inalcanzable.

Tal soledad-en-diálogo se constituye en tema dominante de la *sinfonía* de *La retama*. Aquí el pensamiento viene a fingir su imagen más profunda: la idea de una «naturaleza noble» que «sin hurtar nada de lo cierto» expresa lo posible e inaudito de un «conversar urbano» que se opone a ese otro «yermo y seco» propio de un siglo «soberbio y necio». Nada podría fundar esta posibilidad; nada nos conforta hoy que sea signo de tal «veraz saber». Pero ese pensamiento es ya real, es un *poderoso* pensamiento: que «la compañía humana» sepa ser una verdadera confederación; y que los hombres «todos, juntos, confederados entre sí», aprendan a esperar y a ofrecer, y esto además «con

amor auténtico», la recíproca ayuda, «en los riesgos alternos y en la angustia / de la guerra común». Nada se capta del pensamiento leopardiano sin dar escucha al martilleante *Pero* de la última estrofa de *La retama*: toda desilusión y desencanto participarán de la vileza y el «niñeo» de la «magníficas suertes progresivas», a menos que se acceda a aquel pensar que es un pensamiento-idea-imagen de un venir de los hombres en común para combatir con el destino (tal como quizás habría dicho aquel gran leopardiano que fue Michelstaedter), única verdadera decisión que por fin podría darle vida a un Diálogo justo entre mortales. Ese «loco orgullo» que nos lleva a creer que la naturaleza puede ser sometida a nuestro dominio, que necesariamente se transforma en cobarde servidumbre ante el «futuro opresor», es incapaz de confederar a los humanos; tan sólo puede hacerlo la conciencia de la propia miseria, la conciencia de la propia finitud tal «como en verdad es» (*ibid.*, v. 128). La soledad nos revela justo eso que, precisamente, constituye una acogedora invitación al Diálogo —a ese mismo Diálogo que no somos para Leopardi, pero que aún estamos llamados a ser—. Sólo si



todos nos sabemos *pároikoi*, si nos sabemos habitantes de esta tierra mas sin ninguna posesión estable, todos siempre en camino como el pastor errante, podremos hacer nuestra soledad acogedora y que el esfuerzo de nuestro caminar, que sólo pertenece a cada uno, se convierta en escucha y en diálogo.

¿Recordaba este Leopardi al Zaratustra de Nietzsche cuando dijo «Yo soy la soledad hecha persona»? Es en el «solitario azul» de la soledad donde, para él, reluce «el sol del conocimiento». Y es él, solitario entre los solitarios, el que nos enseña la amistad y la virtud que dona (*Así habló Zaratustra*, parte I, «Del amigo» y «De la virtud del que da»). El solitario desea con ardor al amigo. No la amistad que iguala o que uniforma, sino al amigo que cuida del amigo manteniéndolo al tiempo a una 'justa' distancia desde el instante en que advierte su necesidad.

Ilusión, sí, pero ¿mero sueño? ¿Pensamiento divino y poderoso, pero sólo pensamiento? ¿Se derrumba al fin la idea leopardiana, ya después de Nietzsche, marcada por el sello de su duelo?

Podría parecerlo, en efecto. La mirada del extranjero, del extraño, ya no logra acoger ni menos ser acogida. A 'ambos' les queda sólo la marca desesperada del *deinón*. La soledad en Kafka aún pretende ser acogedora, pero a ese pensamiento le falta ya toda posible imagen. Amistad y diálogo parecen ser irrepresentables. Tienen *valor*, sin duda, pero ese valor es indecible. Es, quizás, el Imperio Milenario, en cuya misma idea, en el intento de 'verlo' y de comunicarlo, se cumple *El hombre sin atributos* musiliano sin poder cumplirse nunca ya.

Soledad que no acoge, inefable, retraída. De nuevo el luto leopardiano, encerrado en sí mismo: soledad que ya no 'brota', que no sale de sí: universo concentracionario. El propio hueso frontal cierra el paso al solitario y su voz es la de la «rata que roe el ataúd» (Cioran). Pero —a pesar de todo, el *Pero* leopardiano permanece— ay de quien no sepa entender el argumento de este silencio. *Argumentum e silentio*. Sobre la autosupresión beckettiana del lenguaje, un puente se tiende entre *La retama* leopardiana y la lírica de Celan, una de las más altas del siglo XX. ¿Ha sido vencida la palabra —la palabra de *La retama*—? ¿Y qué importa? Al ser

traspasada, su sangre no coagula. ¿Calla o falta la palabra, esa palabra que es diálogo, amistad, distancia? Su silencio no se rinde, en cualquier caso. Su silencio no implica capitulación. ¿Acaso es incapaz la palabra de encontrar a quien la escuche, a quien sepa escuchar el silencio? Entonces se dirá a la noche, se dirá al *infinito* de la noche. ¿Llega su ocaso? ¿Se desvanece? Pero el ocaso es precisamente aquello que busca. Pues sólo en su crepúsculo pueden hoy revelarse los sentimientos del alma. Éste es el poema:

## ARGUMENTUM E SILENTIO

*Para René Char*

A la cadena atada  
entre oro y olvido  
la noche.  
Ambos quisieron prenderla.  
Ambos consintió en su hacer.

Pon,  
pon también ahora allí lo que quiere  
albear del crepúsculo junto a los días:  
la palabra sobrevolada de estrellas,  
sobrebañada de mar.

A cada uno la palabra.  
A cada uno la palabra que le cantó,  
cuando la jauría le atacó por la espalda —  
A cada uno la palabra que le cantó y quedó helada.

A ella, a la noche,  
lo sobrevolado de estrellas, lo sobrebañado de mar,  
a ella lo logrado al silencio,  
cuya sangre no cristalizó cuando el colmillo del veneno  
traspasó las sílabas.

A la palabra lograda al silencio.

Contra las otras que pronto,  
prostituidas por las orejas de los desolladores,  
también trepan por el tiempo y los tiempos,  
testimonia por último,  
por último, cuando sólo cadenas resuenan,  
testimonia por la que allí yace  
entre oro y olvido,  
hermana de ambos de siempre —

¿Pues dónde  
alborea, di, sino en ella,  
que en en la cuenca de su río de lágrimas  
a los soles sumergiéndose la semilla muestra  
una y otra vez?<sup>4</sup>

- 4 *Argumentum e silentio*/// Für René Char// An die Kette gelegt / zwischen Gold und Vergessen: / die Nacht. / Beide griffen nach ihr. / Beide ließ sie gewähren. // Lege, / lege auch du jetzt dorthin, was herauf— / dämmern will neben den Tangen: das sternüberflogene Wort, / das meerübergossne. // Jedem das Wort, das ihm sang, / als die Meute ihn hinterrücks anfiel— / Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte. // Ihr, der Nacht, / das sternüberflogne, das meerübergossne, / ihr das erschwiegne, / dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn / die Silben durchstieß // Ihr, das erschwiegne Wort. // Wider die andern, die bald, / die umhurt von den Schinderohren, / auch Zeit und Zeiten erklimmen, / zeugt es zuletzt, zuletzt, wenn nur Ketten erklingen, / zeugt es von ihr, die dort liegt / zwischen Gold und Vergessen, / beiden verschwistert von je— // Denn wo / dämmerts denn, sag, als bei ihr, / die im Stromgebiet ihrer Träne / tauchenden Sonnen die Saat zeigt / aber und abermals?

Trad. J. L. Reina Palazón, en P. Celan, *Obras completas*, Trotta, 1999, pp. 110 s.





La soledad que ha desesperado totalmente de poder ser nunca acogedora o de poder expresarse como tal es el tema central de Robert Musil (como también lo será de Samuel Beckett). De entre la ingente mole de apuntes y esbozos de los cuales Musil intentó 'extraer' *El hombre sin atributos* durante toda su vida, destacan unas páginas escritas en los años veinte que narran el viaje de los dos hermanos (*Die Reise ins Paradies*). Los gemelos (Agathe y Ulrich todavía no se habían 'dividido' y el nombre de Ulrich era entonces Anders) han abandonado tierra firme: en una estrecha franja

de costa arenosa, en «algún sitio de Istria, o en la costa oriental de Italia, o quizá en el Tirreno» (R. Musil, *Gesammelte Werke. Nachlass*, vol. v, Rowohlt, Hamburgo, 1978, pp. 1651-1652), donde el demonio meridiano demuda toda forma al igual que toda figura con su luz y silencio, los hermanos tratan de encontrar la puerta que conduce al Paraíso (p. 1673). Por un momento, al comienzo de su estancia, el éxtasis parece posible. «Das Wunder» acontece, y acontece en los cuerpos: el cuerpo de Anders se transfunde en el cuerpo de Agathe, como el de Agathe se trasfunde en el de él. Mas la mujer sufre un sobresalto: cuando ella todavía busca a Anders en el exterior de sí, «lo halla en el centro, en el interior de su propio corazón» (p. 1656). Fuera, lo único que queda de su hermano es una «envoltura luminosa y ligera» (a saber, el *óchēma*, el 'cuerpo celeste') que se ve recortada sobre el cielo nocturno, envuelta por «la luz de las estrellas». Es entonces cuando todo se hace claro, con una «claridad desmesurada». No hay «visión» alguna, ninguna percepción particular, ni tampoco ninguna alucinación, tan sólo «eine übermässige Klarheit», es decir, la claridad sin sombras, que



carece de pausa y solamente es capaz de resplandecer. No hay ningún pensamiento que la agite, «todas las palabras se habían retirado y la voluntad carecía de vida» (p. 1656). Ya no estaban sujetos «a las separaciones humanas» (p. 1657): «tocaran donde tocaran, en las caderas, en las manos o en un mechón de cabello, penetraban mutuamente uno en otro». Pero la forma de cada uno de ellos no se había disuelto, ni habían simplemente enmudecido, sino que cada forma experimentaba el gozo de ser ya todas las formas y de ser también todos los modos, y las palabras que ellos pronunciaban no eran ya por ellos escogidas, «sino que el mundo entero estaba lleno de maravillosos pensamientos».

Pero, en los capítulos que Musil redactó más tarde —hasta los últimos momentos de su vida— en la tentativa de ‘dar cuerpo’ al perseguido Imperio Milenario, el Hombre sin atributos va a intentar ‘apropiarse’ de manera mucho más explícita de lo que es el lenguaje de la Mística. A lo largo de todas estas páginas, el problema del *éxtasis* reverbera con «claridad desmesurada», mientras que la utopía de ‘otro estado’ parece transformarse en

condición definible y asible y, sin embargo, inmune a toda *Scheidung*, a la energía abstractamente separadora que es propia del juicio. En la «maravillosa claridad viviente» que corresponde a ese estado la razón se 'depone' sólo como *Verstand*, como facultad de juicio en tanto *Ur-theil*, que siempre se halla frente a los objetos, fijos como están en su separación, mientras, por otra parte, parece ir a cumplirse ya el deseo, el anhelo que arrastra a Anders-Ulrich hacia una razón del sentimiento o una razón del alma, una razón total, capaz de comprender ahí, en su luz, el compenetrarse viviente de los entes, su animación recíproca.

No es éste el lugar para esbozar siquiera la forma en que *El hombre sin atributos* llega a plantear el problema de ese 'estado', para averiguar a través de qué 'estaciones' lo alcanza, pues el estudio de esta cuestión conllevaría un examen minucioso de toda la novela. Lo que ahora nos interesa es la *aporía* con la que Musil tropieza inexorablemente al tratar de 'resolver' formalmente el problema, así como el hecho de que dicha *aporía* constituye una polaridad fundamental de la forma novela, la

'estrella de la narración' contemporánea. Pues la desmesurada claridad que viven los gemelos en el corazón de la noche seguirá siendo, al tiempo, perfectamente *oscura*. No hay aún nada escondido, nada hay escindido y recluido en sí mismo, nada hay oculto al otro; todo se compenetra recíprocamente y, sin embargo, *re-velarnos* ese estado sigue siendo lo único que puede hacer la palabra. Cuando la palabra (y el pensamiento, en la medida en que es inseparable del lenguaje) aspira a adecuarse a la *alegría* de aquella claridad *desveladora*, termina por limitarse a re-velarla, lo que viene a decir, a oscurecerla. Y, de hecho, es posible hablar de ese estado, pero sólo negándolo. Sólo puede *añorarse* tal felicidad, pues sólo relampaguea en el instante, hasta la primera palabra que trata de expresarla. En términos perfectamente wittgensteinianos, ella puede darse, mas no puede ser dicha dentro de los límites del lenguaje.

La «übermässige Klarheit» se da, en efecto, pero, en la medida en que ella es totalmente indecible, va a resultar *oscura* para el lenguaje de modo absoluto. Esto significa que puede ser

intuida, puede golpear 'apocalípticamente', en un abrir y cerrar de ojos, pero no puede nunca 'discurrir'. Sucede que en el tiempo del discurso la claridad es tan sólo re-velable; no es sólo que se mantenga '*in tenebris*', sino que es oscura por sí misma. El discurrir de las palabras se opone necesariamente a la instantaneidad de la intuición que arrebatara repentina y ek-státicamente a Agathe. Para la palabra, para su potencia, el 'tiempo' del Paraíso es impenetrable, está envuelto en tinieblas. Y respecto a la luz del 'otro estado', las palabras no serán, no pueden ser, sino meros «rayos de tiniebla» (San Juan de la Cruz); ni siquiera un eco de la Luz, sino expresión oscura del anhelo que el alma experimenta por la Luz, anhelo pleno de memoria y de miserias que pertenece al flujo de la vida. ¿Cómo no considerarlo, finalmente, con ironía y distanciamiento resignado? ¿Cómo pretender que nos 'redima'?

Narrar el 'otro estado', metafísicamente opuesto a cualquier idea de narración, es la 'desmesurada' apuesta musiliana. Mas Musil llega a ello arrastrado por la necesidad. Pues a eso tiende

la palabra, cualquier palabra en su abisal estratificación, al igual que su trama en el lenguaje: a decir 'aquello' que le falta, a expresar singularidad en su desnudez, a hacerse al fin perfectamente *clara* (perfectamente *adecuada*, por lo tanto, a la singularidad propia del ente), es decir: a ser una con la cosa. Así, del mismo modo que los gemelos llegan a creer por un instante ser uno *sin confusión* (unión sin mezcla), así también la palabra tiende por fuerza intrínseca a decir la cosa de manera perfecta —en vez de limitarse a re-velarla— mas sin dejar, no obstante, de ser siempre ella misma.

Ulrich, que lee a los místicos a través de la matemática y de la lógica, y que es incapaz de soportar un discurso sobre Novalis que no se halle fundado en el estudio de sus fragmentos científicos, sabe muy bien qué término expresa la contradictoria relación entre el discurrir re-velador de las palabras y la inefable claridad donde se anulan las separaciones entre los seres vivos. Se trata pues de la *analogía*. El alma metaforiza sin cesar, pero la analogía se nos revela un 'juego' superior, más difícil. Por audaz que pueda parecer, por muy

capaz que sea de suprimir cualquier forma explícita de comparación, la metáfora opera siempre con términos que denotan entes o las cualidades de los entes. Musil hace uso amplísimo de la creatividad de la metáfora en toda su obra, mas si se hubiera detenido en este punto no habría hecho sino 'repetir', al menos en lo que toca a los 'principios compositivos', a D'Annunzio y Maeterlinck, ni siquiera a Hofmannsthal. El problema compositivo-formal básico en Musil es, en cambio, el de la relación 'antagónica' entre metáfora y analogía. Por analogía entendemos la propensión de la expresión a la radical *diferencia* entre las dimensiones del ser que se comparan. Pero veamos ahora cómo trató Novalis el problema, en una página que casi parece inspirar el sentido del *Viaje* musiliano<sup>5</sup>. La sensación es un instrumento, un medio para experimentar y conocer la cosa; pero si quisiera experimentarla y conocerla de una manera verdaderamente completa, tal como es en sí, «¿debería al mismo tiempo convertirla

5 *Opera filosofica*, edición de G. Moretti y F. Desideri, vol. I, Einaudi, Turín, 1993, pp. 490-491.

en mi sensación?», «¿debería quizá *vitalizarla*?». Pero por más que esta compenetración recíproca se revele imposible, el conocimiento y la experiencia de la cosa son, *al mismo tiempo*, mediatos e inmediatos, propios e impropios, completos e incompletos. Nuestro conocimiento resulta ser, por tanto, «antitéticamente sintético», lo cual significa que posee el carácter de la analogía. La analogía no traza similitudes entre cualidades del ente en sí recíprocamente 'indiferentes', sino que sintetiza antítesis que *no dejan de serlo*. De hecho, 'produce' antítesis incluso donde una experiencia banal únicamente advierte uniformidad. La analogía extrae de la unidad la diferencia y, de la diferencia, una unidad superior, mas siempre, en cualquier caso, una unidad sin mezcla. Así, con las palabras exactas de Novalis, el hermano y la hermana hallan finalmente el propio *cuerpo* como 'determinado' por completo (y, por eso mismo, capaz de *alegría*), «y, al tiempo, eficaz a través de sí mismo y también del espíritu del mundo». «Toda analogía es simbólica», es decir, la analogía establece una diferencia inseparable y debe hacer experimentar *in uno* la diferencia y la insepa-

rabilidad. La misma antítesis sintética, la misma simbolicidad deberá, pues, valer entre la discursividad propia del lenguaje y la instantaneidad del 'otro estado'.

Pero éste es, precisamente, el tránsito imposible. Podemos concebir la analogía, en el sentido que acabamos de indicar, como confrontación entre dimensiones 'metafóricamente' incomponibles del ser, pero, ¿cómo expresar una analogía dotada de efectiva potencia simbólica entre lo decible y lo indecible, entre el lenguaje mismo, con toda su potencia metafórica, y 'lo' que por principio se sustrae a todo discurrir? Ésta es la aporía en que tropieza sin cesar la novela musiliana. Ésta es la aporía que le pone realmente término. Aquí falta el camino —y la demostración de tal hecho 'resuelve' eficazmente el gran experimento que supone *El hombre sin atributos*.

La forma analógica, en el punto culminante de su tensión, más allá de sus acepciones teológicas, que se muestran todavía discursivas, en la medida en que trata de 'aplicarse' al problema del



místico, del decir-callar la «desmesurada claridad» del 'otro estado', naufraga de hecho. Con el «sentimiento de aquella noche» todavía reciente y sin advertir que eso contradice la *Erlebnis* «que los había trastornado» (p. 1658), los gemelos se separan de mutuo acuerdo para *pensar* en sí mismos; pero es entonces, sobre todo, cuando comienzan su diálogo, su infatigable conversación, casi obsesiva. Así es cómo se pierden en las palabras. Tratan de reencontrar en ellas, analógicamente, el don de aquella noche, no hay otra posibilidad ni otra salida. Pero fracasan necesariamente: las palabras dicen la inquietud de los momentos, la rutina de las horas, el «terrible poder de la repetición» (p. 1672). En el lenguaje no existe ningún símbolo del éxtasis que los había sorprendido, por mucho que pensaran prepararlo, pues el éxtasis no es ningún estado, ni tampoco un devenir. ¿'Funcionaba' la analogía para los místicos? Ésta es la pregunta que los gemelos van a plantearse sin cesar. A veces creen que sí: aquella «ínsula extraña» de San Juan de la Cruz, inexplorada e inexplorable para los mismos ángeles, aquella Luz sin sombras aparece a sus ojos como un río, un río rumoroso e

impetuoso, que compromete también nuestras palabras, la *inopia magna* en que consiste nuestro hablar. Su «miseria» conserva, sin embargo, un soplo de Luz, una pincelada. Ésta re-vela, sí, pero su re-velar parece estar en analogía con su propia «fuente cristalina» (estoy citando el *Cántico espiritual*). Mas ¿cómo reproducir esta condición de manera 'profana'? Y aun ¿cómo narrarla? El místico puede reflejar analógicamente la relación entre su lenguaje y esa Luz porque la analogía es aquí acontecimiento, la analogía misma es aquí *don*. Su posibilidad está sustentada sobre los cimientos de una fe que Ulrich sólo puede considerar en tanto que *un posible*. Ni siquiera el Hombre sin atributos puede abandonarse al acontecimiento de modo irreversible. Siempre vuelve así a reflexionar, dado que no existe ningún símbolo que concilie reflexión e inmediatez. Contemplamos la nueva mutación: tras 'salir' del reino de la acción y, con ella, del malentendido, de la similitud y de la metáfora, del equívoco y del claroscuro, a través de la 'ascesis' de las utopías imbricadas del ensayismo y de la exactitud camino del Imperio Milenario, Ulrich llega a 'tocar' el límite de la analogía y 'descubre'

una ironía diferente de la que predomina en la Primera y Segunda Parte de la obra: una ironía *pura*, libre de todo amargo desencanto, que parece esperar ansiosamente algo que ya sabe que no puede en modo alguno alcanzar ni definir —una ironía que opera dentro de los límites del propio lenguaje, pero que ama aquello que lo excede, constituyendo al tiempo, sin embargo, todo su valor y su sentido—. Esta renovada mutación determina el cambio global de 'tonalidad' que caracteriza la Tercera Parte de la obra, tanto en sus capítulos publicados como en aquellos otros que quedaron inéditos. Pero ya no se trata de esa ironía ensayística que avanza a lo largo de las peripecias y laberintos que traza el lenguaje corroyendo la *hybris* logocéntrica, sino de la que nace de la conciencia siempre dolorosa de no poder 'adecuar' en modo alguno ninguna forma lingüística a la *Klarheit* que en un instante inaprensible ha iluminado la vida, la ironía que expresa el duelo por la caída de dicha *Klarheit* en la oscuridad propia del lenguaje, por un ocaso que nada podría retener. En *Die Schwärmer* (los exaltados, aquellos que no saben analizar-deshacer el tumultuoso nudo de sus sentimientos: una constelación

de caracteres que va a desempeñar sin duda alguna un papel decisivo en la trama estructural de la novela), Anselm nos describe aquel estado mientras va recordando el amor de Regine: «Cuando Johannes murió, Regine estuvo semanas casi sin probar bocado [...] Pretendía alcanzar mediante el adelgazamiento alguna forma de comunión sobrenatural con él [...] El estado incandescente de la bondad [...] Resplandecía, pero luego lo real regresó [...] y los miles de horas que de algún modo hay que llenar, y pasan. Cada una nos deja una pequeña marca de viruela: mira, ya ha pasado» (*Gesammelte Werke, Prosa und Stücke*, VI, p. 355).





Cuáles son aquellos otros 'polos' con que mantiene una 'amistad estelar' la novela de Musil? El intento persigue el fin siguiente: consumir todos los recursos metafóricos que ofrece el lenguaje, someterlos a la criba de la ironía e intentar superarlos en la forma de la analogía. Y esta aventura se cumple, en todos los sentidos de ese término, en la misma aporía que ya hemos descrito. ¿Es posible extraer de las palabras una fuerza simbólica aún intacta? También en estos términos 'románticos' puede accederse al 'programa' musiliano. Pero ahora esta fuerza ha de

emerger (y, con ello, de sobrevivir) de la autocrítica más exacta y despiadada, del aniquilamiento más completo de toda convencional *Schwärmerei*.

La formidable aporía musiliana es la que nos lleva precisamente a comprender el significado de aquel otro 'polo'. Dado que la palabra no consigue asumir esa riqueza simbólica —porque tan sólo es re-veladora y, por lo tanto, siempre es rechazada a través del eterno repetirse de lo metafórico-alegórico—, resulta necesario renunciar a la idea misma de 'otro estado', a realizar el viaje al Paraíso, a la pretensión de llegar a ser místicos sin que se posea el don de la fe. En consecuencia, se hace necesario despojar la palabra de todo empeño analógico. En la perfecta *kénōsis* de la palabra, las palabras mismas ya no son sino «gotas de silencio a través del silencio». Nos encontramos así con Samuel Beckett, con la idea beckettiana de la *lessness* sobre la que Cioran dejó escrito (en sus *Exercises d'admiration*) un texto memorable. Cioran traduce el término como *sineité* —sineidad—, un ser *sin*: *sin* poseerse siquiera la capacidad de poder decir un 'yo renuncio', sin poseer la posibilidad de llegar a



indicar un 'sujeto' cualquiera, puro *hecho* inconexo de todo fundamento y todo fin. Dejar que la palabra aparezca en su vacía soledad impidiendo el paso a la nostalgia: tal la 'tarea' del poeta, lo que únicamente le queda al poeta tras la desmesurada *work in progress* de Joyce —donde las palabras no denotan sino que son el mundo (Samuel Beckett, Dante ... Bruno. Vico ... Joyce) en su infinito germinar, madurar y pudrirse— y tras la inacabable obra de Musil. O quizá repetir hasta la náusea sus gestos postreros o, tal vez, la decidida e irreversible reacción ante ellos: palabra hueca, póstuma respecto de cualquier revelación, analogía, símbolo, metáfora, monologando ya consigo misma.

Viva o muerta, sin embargo, esta *palabra-sin* sin duda existe; es un signo en la hoja, un sonido en la voz, y también una huella en la memoria. Es en su *lessness* perfectamente clara, más clara de lo que nunca lo haya sido la palabra de Joyce o la de Musil. Más aún, sólo lo es en este estado. En la Mística era sólo *rayo*. En la analogía re-velaba sin alcanzar nunca su 'contacto'. Musil saca a la luz definitivamente esta *oscuridad* constitutiva. La palabra que

tiende a la «desmesurada claridad» de la intuición permanece de modo necesario siempre oscura respecto de su fin. En cambio, frente a ella, la palabra que viene a hacerse mundo asume siempre en sí misma toda la metafórica equivocidad propia de los lenguajes de ese mundo. Mientras que ahora, y solamente ahora, la palabra totalmente vaciada también es perfectamente clara. Pero no en un sentido que sea ingenuamente denotativo, como si el problema de la *adæquatio* hubiera hallado su resolución; al contrario, precisamente por ser clara la conciliación ya no es posible; la palabra no es mundo, ni tampoco puede corresponder de manera unívoca con el mundo, constituyendo un signo entre los signos, despojado de toda potencia simbólica y de toda particular 'soberanía'.

Es la trágica senda que inaugura el *Tractatus*, aunque se guarde bien de recorrerla, pues a pesar de que su investigación hubiera podido quizás entenderse como una grandiosa 'apología' de la creatividad metafórica del lenguaje, Wittgenstein permaneció siempre aferrado, desesperadamente dependiente de lo que es su valor denotativo. Si la

senda iniciada en el *Tractatus* puede conducir a los desenlaces —opuestos y complementarios al mismo tiempo— de Musil y de Beckett (o también al de Joyce leído por Beckett) es precisamente bajo la luz del problema de la Mística. El darse de la Mística mantiene, en su propia claridad, su 'desmesura' para la palabra, siendo por ello perfectamente oscuro. La palabra puede únicamente obtener alguna claridad en cuanto que renuncia al mismo tiempo a revelar la claridad absoluta. La palabra sólo logra hacerse clara cuando ha comprendido finalmente que jamás podrá ser adecuada perfectamente a dicha claridad. Despidiéndose de ese 'paraíso', la palabra al fin deviene clara; sólo 'precipitándose' en su inopia, en su *inopia magna*, en su impotencia por alcanzar claridad, la verdadera.

El lenguaje que denuncia su propio 'agotamiento', el lenguaje exhausto de Samuel Beckett es, en sí, perfectamente claro. Las huellas alusivas que aún pueden rastrearse en su textura se presentan como meros derrelictos que ha dejado en su seno su pasado, los restos, las ruinas de un período cósmico del que hoy nos separa una ignota

catástrofe. ¿Qué puede haber más claro que un lenguaje que ya no sabe 'avanzar', uno que ha dejado de discurrir, un lenguaje que yace tan inmóvil como Estragón y Vladímir establecidos en su no-lugar, o quizá como Hamm en su silla de ruedas, o como Nell y Nagg, 'crucificados' contra sus bidones? Si apareciera una inteligencia extra-terrestre, ¿sería capaz de imaginarse algo a fuerza de observarlos? «Hamm: ¿No podría ser que nosotros... que nosotros... poseamos algún significado? Clov: ¿Un significado? ¡Poseer nosotros un significado! ¡Ésta sí que es buena!» (Samuel Beckett, *Fin de partie*). Tras las infinitas peripecias que han seguido nuestras 'literaturas' (Joyce: el 'teorema de clausura', alfa y omega en el signo del *Ulises*), sólo un lenguaje *exhausto* puede ser todavía claro e 'inaudito'. La alternativa se juega entre esa misma claridad y la náusea de la repetición interminable; entre la claridad que expresa la insondable oscuridad del significado y la oscuridad equívoca de la palabra que todavía se jacta de poderlo aclarar.

Aunque esta 'conclusión' permanezca en la estela del *Tractatus*, para comprenderla es neces-

rio recorrer el itinerario musiliano en dirección al Imperio Milenario. En los términos mismos del *Tractatus* es posible *clarificar* nuestro lenguaje hasta hacerlo capaz de responder a todas las preguntas que se encuentren en los límites de su formulación. La existencia de lo Místico no es el único *problema* indecible, sino que *todos* «los problemas de la vida» no los roza siquiera el brillo de la 'luz' así lograda. En efecto, todos ellos se plantean, como Musil demuestra, en la dimensión de la dialéctica entre metáfora y analogía. Ésta y no otra es la dimensión que el escritor pretenderá representar, y hacia ella tienden todos los recursos de la ironía, del ensayismo y de la exactitud wittgensteiniana. *Bene navigavi, naufragium feci*. De tal naufragio nacen los signos-derrelictos que flotan en los textos de Samuel Beckett.

La dimensión que para los místicos —en atención a los cuales mueve Musil el interés de su 'atención profana'— se encontraba aquejada por la sombra de una oscuridad inexorable, la de nuestro lenguaje 'elemental', se ha convertido ahora en la única posible claridad, al precio de renunciar

precisamente a la búsqueda de la claridad de la intuición. El lenguaje puede alcanzar la claridad sólomente 'cegándose', renunciando a 'mirar' más allá de sí mismo hacia 'aquello' indecible que reside en sus límites, a 'aquello' que únicamente *se da*. Al no saber ya nada de aquella claridad en que a Agathe y Ulrich les vino a parecer por un instante que se resolvían los problemas de la vida, el lenguaje, de hecho, se hace claro. Podemos decir: claro *para nada*. Es decir: nihilistamente claro. La oscuridad del lenguaje de los místicos se fundamenta en la total certeza de la claridad de la intuición que metafórica-analógicamente se aludía. La claridad del lenguaje beckettiano (¿qué hay en él que no sea 'claro'?) se 'funda' en el perfecto 'ocultamiento' de cuanto hace a la intuición, en el vaciamiento más perfecto de la potencia simbólica del lenguaje en el confrontarse con su idea.

Pero, ¿acaso no es ésta la consumación más necesaria? El Hombre sin atributos, en efecto, no puede no avanzar en dirección al encuentro final del Hombre noble, mas hoy éste no puede ignorar el *Tractatus*, ni la obra de Joyce, ni

la de Beckett. Deberá *vaciarse* hasta alcanzar una Nada efectiva, y, en esa *kénōsis* radical, no aceptar otra cosa que la pura y desnuda posibilidad de la claridad que es indecible.

El Hombre noble que sigue y continúa al Hombre sin atributos musiliano no puede creer en una claridad que sirva de orientación y fundamento para aquello que es su propia búsqueda. No posee otra cosa que la vacía y solitaria claridad de los signos que forman su lenguaje. Y tan sólo en virtud de aquella *lessness* puede esperar, en efecto, contra toda esperanza; esperando, tal vez, lo inesperable.



MADRID 2007

**ABADA EDITORES**

LECTURAS DE FILOSOFÍA



9 788496 258143