

43

Año XXII
Enero-Junio 2021
ISSN 1665-3319

DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

Artículos

JOSÉ ALEJANDRO MENDOZA Tovar Síntesis de la historiografía filosófica sobre la Modernidad en el siglo XVIII novohispano

LEOPOLDO TILLERÍA AQUEVEQUE Sloterdijk *Dies irae*

ANA MATÍAS RENDÓN El registro del espacio-tiempo mixe y su (re)inicio

Dossier: Nuevas perspectivas fenomenológicas...

CELIA CABRERA Sobre el sentido y las motivaciones de la autodeterminación en la ética de Husserl

IGNACIO QUEPONS RAMÍREZ Tenemos razón para rebelarnos...

MICAELA SZEFTTEL Emociones, comunidad y cultura...

ERNESTO GUADARRAMA NAVARRO Husserl y la construcción del yo ideal...

KATHERINE IVONEE MANSILLA TORRES Cuerpos de la pandemia en Perú...



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

EN EL SENO DEL MUNDO. LA LITERATURA COMO LUGAR DE LA CONCIENCIA REFLEXIVA

Eduardo Pellejero
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
edupellejero@gmail.com

*Aquellos para los que la apariencia es realidad,
la existencia soporte de la esencia, la sonrisa indiscernible
de un rostro sonriente,
el sentido de un acontecimiento sólo puede expresarse por
la evocación sensible.*

SIMONE DE BEAUVOIR
Literatura y metafísica

La asimilación hegeliana del arte a *cosa del pasado*¹ constituye un punto de inflexión en la reflexión de artistas y filósofos sobre las prácticas poéticas en el contexto de la *praxis* humana, que proyecta su sombra todavía sobre nosotros. No diría, como Sartre decía de Marx, que la estética hegeliana constituye la filosofía insuperable de nuestra época, pero la verdad es que su diagnóstico continúa pesando sobre nuestros emprendimientos críticos y creativos, dando lugar a una forma de la mala conciencia que configura una especie de *a priori* histórico. No se trata, claro, de la aceptación pacífica de que el arte, que tuviera un papel fundamental en la cultura clásica en cuanto medio de representación de la religión, de la ética y de la visión

¹ Hegel no utiliza la frase ‘muerte del arte’ que le es atribuida muchas veces. Lo que Hegel afirma es que el arte es hoy algo del pasado para nosotros, que ya no responde a

del mundo, ya no es compatible con los desafíos que comporta la modernidad, no se trata del luto ante el hecho de que el arte haya dejado de responder a nuestras necesidades más altas, sino del efecto que tales ideas comportan al nivel de las coartadas que parecemos estar obligados a forjar cada vez que conducimos el pensamiento al dominio de la estética.

Ciertamente, la consideración de que el arte se tornó una cosa del pasado no significó nunca, ni para el propio Hegel, la declaración de óbito de las prácticas artísticas, como por otra parte demuestra la proliferación de obras, movimientos y estilos a la que asistimos desde que Hegel hiciera su diagnóstico, pero dio lugar a una desconfianza inédita en relación con su capacidad para continuar constituyendo uno de los lugares privilegiados de la conciencia reflexiva.² Las dos grandes guerras

nuestras ‘necesidades más altas’, que es algo ‘superado’ (*überflügelt*) por la filosofía. Esto es, el arte dejó de tener una importancia central en la modernidad; el arte es incapaz de hacernos hincarnos (Hegel, 1999, p. 118), y es imposible (es absurdo) intentar recuperar la forma en que los griegos contemplaban una estatua o asistían a una tragedia (en principio, porque esas formas del arte ya no manifiestan las verdades más altas del espíritu, lo que vale como una ley para nosotros). El arte, en el fondo, ya no es compatible con el carácter racionalista de la modernidad: “el espíritu del mundo actual, o, mejor, el espíritu de nuestra religión y de nuestra formación racional se muestra como habiendo superado el estado en el cual el arte constituye el modo más alto de lo absoluto venir a la conciencia. El carácter peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra más alta necesidad. Superamos el estado en el cual se podía venerar y adorar obras de arte como divinas. La impresión que ellas provocan es de naturaleza reflexiva y lo que suscitan en nosotros necesita todavía de una piedra de toque superior y de una forma de comprobación diferente. El pensamiento y la reflexión sobrepujaron la bella arte” (Hegel, 1999, p. 34). Los contenidos capaces de ser tornados sensibles por el arte en sus configuraciones históricas conocidas ya no parecen adecuarse a las necesidades más altas de la modernidad. Hegel no dice que ya no vengán a producirse nuevas obras de arte, ni siquiera afirma que no vengán a ser inventados nuevos estilos o géneros, pero afirma que, desde el punto de vista de la manifestación sensible de las verdades más altas del espíritu, el arte agotó todas las figuras posibles, en cuanto el devenir de la conciencia continúa a descubrir nuevas configuraciones del espíritu (especialmente a través de la reflexión filosófica). El arte se encuentra, en ese sentido, superado: “En sus inicios, el arte todavía retiene algo de misterioso, un presentir misterioso y una nostalgia, porque sus configuraciones todavía no dieron relevancia enteramente, por la intuición imágica, a su contenido pleno. Pero si el contenido completo se presentó en configuraciones artísticas, el espíritu que sigue mirando en frente se vuelve de esta objetividad para su interior y se aleja de sí. Tal época es la nuestra” (Hegel, 1999, p. 117).

² Esa desconfianza es renovada cada vez que nuevos modos de comunicación parecen tomar cuenta de toda la esfera de las interacciones humanas —es lo que pasa, por ejemplo, con la actual hegemonía de las redes sociales—.

que sucedieron al desvanecimiento de las comunidades tradicionales y la crisis de las formas clásicas de la representación tornaron todavía más inquietante esa desconfianza —a mediados del siglo veinte la palabra y la imagen parecían condenadas—.

No obstante, tanto los artistas continuaban afirmando un compromiso total con lo real, como los filósofos no dejaban de volver incansablemente sobre la escena del crimen, reevaluando y colocando en causa el diagnóstico hegeliano, o confirmando pero desplazando el foco de su análisis. Y, sin necesidad de reivindicar el credo del primer romanticismo, atribuyendo a la palabra poética o a sus imágenes simbólicas una precedencia sobre el pensamiento categorial, colocaban nuevamente sobre la mesa la cuestión del arte en cuanto manifestación de los intereses sustanciales de la comunidad, de lo que cuenta y vale como ley para los seres humanos, de todo aquello que contribuye para la actualización de nuestra libertad. Quiero decir que la cuestión que Hegel pretendía dar por cerrada todavía está abierta para nosotros. Con signos diversos y fines muchas veces inconmensurables, las obras de Benjamin y de Heidegger, de Bataille y de Blanchot, de Foucault y de Deleuze, de Adorno, de Marcuse y de Lyotard, de Agamben y de Rancière, ofrecieron y continúan ofreciendo elementos para repensar la potencia de las prácticas artísticas y el valor de la dimensión estética.³

³ Sartre, por ejemplo, intenta responder al diagnóstico hegeliano reivindicando el derecho del arte a ocupar un lugar de primer orden en el mundo moderno (no todo el arte, es cierto, apenas la literatura; no toda la literatura, es cierto, apenas la prosa). Buscando arrancar la literatura de su torre de marfil, en 1947 redefinía la literatura en tanto *acción comunicativa* (Sartre, 2001, p. 192) y afirmaba que, en una comunidad en devenir (como era el caso de la Francia de posguerra), la literatura podía llegar a constituir el momento de la conciencia reflexiva de sus agentes (Sartre, 2001, p. 163). El escritor reaparecía, así, como una especie de profeta (Moisés), conduciendo a su pueblo en un desierto poblado de espejismos. Por su parte, Blanchot argumentaba que la falla de la estética hegeliana no radicaba en la negligencia de cierta efectividad desapercibida en la sobrevivencia del arte moderno, sino en la pretensión totalizante de su contextualización histórica. Concedía, en ese sentido, que, desde que lo absoluto se reconoce en la acción histórica, el arte deja de ser capaz de satisfacernos en tanto sujetos de la historia, perdiendo su realidad, su efectividad, su necesidad (Blanchot, 2011, p. 215), pero apuntaba que, en los márgenes o en los intersticios de la historia, el arte redescubre una *soberanía interior* que da cuenta de un resto inútil, insignificante, menor, que denominaré 'la parte del fuego', y que es capaz de desfondar todo el edificio hegeliano (impugnando sus tesis por defecto). El arte es para Blanchot el mundo al contrario, la historia invertida. No una simple fuga

Cito nombres incontestables, pero la lista podía extenderse a la casi totalidad de las filosofías que abordan, en una u otra medida, la obra de arte y las cuestiones que la obra de arte levanta para nosotros. Habitualmente desconsiderada en los debates filosóficos que exceden las discusiones de género, Simone de Beauvoir, para poner un caso, supo intervenir en la polémica de manera puntual pero significativa, en un diálogo que se remontaba a la recepción de algunas de sus novelas por Merleau-Ponty y Sartre.

Sensible a las seducciones de la ficción y al rigor del pensamiento conceptual, Beauvoir intenta sobreponerse a la disyuntiva que parece exigir, de quien interviene en el debate, una elección imposible entre la literatura y la filosofía. Recuerdo que en las discusiones que animaban la academia cuando hacía mi graduación, en los años noventa, uno de los temas de moda era el de la disolución de las fronteras entre filosofía y literatura, en parte respondiendo a la abierta ofensiva de Richard Rorty, en parte acompañando las veladas (y muchas veces distorsivas) apropiaciones de Derrida. Beauvoir no dice tanto, pero dice más. La reconstitución imaginaria de la experiencia que propone la literatura no se confunde para ella con la reconstrucción intelectual a la que da lugar la filosofía. Sus lenguajes no llegan a sobreponerse, incluso cuando puedan alimentarse mutuamente de forma productiva.⁴ Con todo, eso no significa remitir la literatura

ante los impases del mundo de la praxis, sino una pasión por lo absoluto más allá de sus determinaciones históricas, una posibilidad de la cual ni la cultura ni el lenguaje ni la historia dan cuenta: una posibilidad que no puede nada (es el reverso de la efectividad), pero que subsiste en el ser humano como signo de su propio ascendente. Inútil para un mundo regido por la lógica hegemónica de la acción eficaz, el arte es soberano en la medida en que es negación de ese mundo, pero de esa negación resulta al mismo tiempo la afirmación más pródiga: la afirmación del don creador. Lenguaje de los dioses en la antigüedad clásica, prosa eficaz y comprometida en la modernidad tardía, la literatura no puede justificar su existencia en el mundo de la praxis, no puede fundar su derecho en el mundo de la acción (y en eso, según Blanchot, Hegel tiene razón). Con todo, las artes tienen asegurada su sobrevivencia en la medida en que mantienen en abierto su destino irresuelto, trágico, en tanto lenguaje que habla de la ausencia de los dioses y de las ruinas del sueño humanista, que pretendió hacer un dios del hombre (Blanchot, 2011, p. 219). El artista continúa siendo un profeta para Blanchot, pero un profeta errante, que habla del desamparo del hombre moderno (Abraham y no Moisés).

⁴ “Dès lors la tâche de la littérature et celle de la philosophie ne peuvent plus être séparées. Quand il s’agit de faire parler l’expérience du monde et de montrer comment la conscience s’échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l’expression” (Merleau-Ponty, 1966, pp. 48-49). “Desde en-

a la subjetividad propia de la vivencia por oposición a la necesidad y la universalidad del pensamiento puro. Por el contrario, comporta un reconocimiento del valor intrínseco de la escritura literaria que, “en el seno del mundo” (Beauvoir, 1965, p. 80), busca pensar el mundo “en cuanto se nos desvela en la relación global que mantenemos con él y que es acción, emoción, sentimiento” (Beauvoir, 1965, p. 81), sin descartar nada de la complejidad de la experiencia.

En esa misma medida, con el fin de justificar el valor reflexivo (metafísico) de la literatura, no se trata de proyectar sobre la misma imperativos disciplinares, dando lugar a novelas filosóficas o a un teatro de ideas. Antes, es el caso de reconocer en el lenguaje literario un modo de aproximación a la realidad “irreducible a cualquier otro” (p. 80). Eso significa que ningún otro modo de expresión puede proveer el equivalente de los hallazgos que nos depara la literatura (Beauvoir, 1965, p. 94). Las figuras que articula no admiten una transposición en el concepto –al menos no totalmente, sin resto–: “una verdadera novela no se deja reducir a fórmulas (...); no podemos destacar su sentido como no podemos aislar una sonrisa de un rostro” (Beauvoir, 1965, p. 82). Como, de resto, en cualquier obra de arte, en la literatura se dan de un solo golpe “el sentido y la carne” (Beauvoir, 1965, p. 85), por lo que cualquier traducción abstracta la desvirtúa, la violenta.

Flaubert decía que la forma cuesta caro y, de hecho, el precio que la literatura debe pagar por adentrarse en los meandros de la experiencia implica un gradiente de opacidad y de ambigüedad que parece incomportable para la filosofía. Esa tesis, que Beauvoir retoma probablemente de Merleau-Ponty, es notable si tenemos en cuenta que Sartre defendiera, quince años antes, la transparencia como principio de la literatura comprometida.⁵ La diferencia no podría ser más explícita: para Beauvoir, cual-

tonces la tarea de la literatura y la de la filosofía no pueden estar separadas. Cuando se trata de hablar de la experiencia del mundo y mostrar cómo la conciencia se inscribe en el mundo, no podemos engañarnos con conquistar una transparencia perfecta de la expresión” (traducción del autor).

⁵ Sobre los debates en torno a la transparencia o la opacidad del lenguaje literario, ver la disertación de Jefferson Barbosa, *O direito à morte e o compromisso literário: Maurice Blanchot e Jean-Paul Sartre*, Natal, UFRN, 2017.

quier idea muy clara coloca en causa el efecto de verdad de la literatura, su forma de conducir el pensamiento (del lector) en dirección a lo real.⁶

De cierto modo, las ideas de Beauvoir dan un sentido posible a la sugestión de Merleau-Ponty de una literatura haciéndose en las cosas mismas (Merleau-Ponty, 1991, pp. 39-40). No apenas porque, por ejemplo, “una novela no es un objeto manufacturado” (Beauvoir, 1965, p. 84) y, hablando con propiedad, la literatura no es una fabricación, sino porque para Beauvoir “la literatura permite [al lector] efectuar experiencias tan completas (...) como las experiencias vividas” (Beauvoir, 1965, p. 81), dando lugar a una “elaboración vacilante de su pensamiento” (Beauvoir, 1965, p. 82) que ninguna enseñanza doctrinal puede proveer, y, en el límite, nos invita a “superar en el plano imaginario los límites siempre muy estrechos de la experiencia realmente vivida” (Beauvoir, 1965, p. 83). En el fondo, el correlato de la opacidad del lenguaje poético es la libertad del lector, que es llamado a avanzar en la obra desvelando, por cuenta y riesgo, aquello que le sugieran su inteligencia y su sensibilidad —esto es, a conducir su pensamiento, a dar lugar a las propias iluminaciones—.

La literatura tiene esa potencia: la potencia de colocar al lector frente a la totalidad del mundo —que es lo que define la metafísica, según Beauvoir, no como sistema, sino como momento de la conciencia reflexiva—. Como ya apuntaba Sartre, “de ordinario el mundo aparece como el horizonte de nuestra situación, como la distancia infinita que nos separa de nosotros mismos, como la totalidad sintética de lo dado, como el conjunto indiferenciado de los obstáculos y de los utensilios” (Sartre, 2004, p. 49).⁷ Por el contrario, la literatura busca retomar totalmente al mundo, proponiéndolo como tarea a la libertad del lector, esto es, como una totalidad esencialmente abierta —una totalidad que, de la misma forma que el libro, no vive sin ser animada por la adhesión, la indignación o la revuelta del lector (sin su compromiso)—.

Por eso mismo, la literatura suscita el mismo espanto de estar-en-el-mundo que define a la filosofía desde sus orígenes. La inmersión ima-

⁶ Evidentemente, se trata siempre de una cuestión “de tacto”, luego, de estilo.

⁷ En eso Beauvoir está más próxima de Sartre y de la dialéctica que Sartre elabora en el segundo capítulo de *¿Qué es la literatura?*

ginaria a la cual está asociada comporta un efecto de extrañamiento en relación con lo que, de ordinario, pasamos por alto: “la libertad, la opacidad de las cosas, la resistencia de las conciencias extrañas” (Beauvoir, 1965, p. 88),⁸ manifestando el compromiso ontológico que define tanto el mundo como nuestra subjetividad, y la solidaridad de fondo que existe entre el devenir de la conciencia y el venir a ser de ese objeto único y absoluto que es el universo.⁹

En esa misma medida, la literatura da cuerpo a la metafísica con la que especulaba Merleau-Ponty, una metafísica que no tendría otros objetos fuera de la experiencia cotidiana: *este mundo, los otros* –o, en otras palabras, el mundo compartido, el mundo que hacemos entre todos–. Mientras que la metafísica clásica, a través de un lenguaje abstracto, busca elucidar el sentido de lo universal, de forma intemporal y objetiva, restando importancia a la subjetividad y a la historicidad de la experiencia (*pensamiento de sobrevuelo*), la metafísica que está en juego en la literatura “retiene siempre el aspecto subjetivo, singular y dramático de la experiencia” (Beauvoir, 1965, p. 89), dando cuenta de la aventura del espíritu, que entra en el tiempo, en el mundo concreto, para crear nuestras vidas. Sólo en ese sentido, en tanto revelación viva, en tanto momento de la conciencia reflexiva del cual depende el ejercicio de nuestra libertad, es que la metafísica nos interesa y nos concierne –una metafísica indisociable de la experiencia, hipersensible pero no suprasensible, que hacemos de las paradojas en todas las situaciones de la historia personal y colectiva– y, en ese sentido, como decía Pascal, una metafísica que está presente hasta en los menores movimientos del corazón (Merleau-Ponty, 1966, p. 48).

Teniendo todo eso en cuenta, el arte parece estar lejos de poder ser remitido al pasado, incluso si cada vez le es más difícil encontrar espacio fuera de los museos y las bibliotecas. La reflexión a la que nos invita, en la opacidad de un lenguaje que es solidario de la opacidad de lo real, continúa a guardar un valor que no se evalúa (porque es de él que nace el valor).

⁸ Estos temas son, ciertamente, el objeto de algunas de las principales obras de ficción de Simone de Beauvoir; por ejemplo, *L'Invitée* (1943) o *La Femme rompue* (1967).

⁹ “El mundo es mi tarea, esto es: la función esencial y libremente consentida de mi libertad consiste precisamente en hacer venir al ser, en un movimiento incondicionado, el objeto único y absoluto que es el universo” (Sartre, 2004, p. 49).

De hecho, el pensamiento puro, lejos de constituir su superación, no es sino el riesgo, constantemente enfrentado por la reflexión, de perder el contacto con la espesura de lo real. La metafísica no se reduce a uno de los géneros de la literatura fantástica, como provocativamente afirmara Borges, pero en su vocación de dar forma a la experiencia del mundo a través de conceptos comparte con la literatura más de lo que muchas veces quisiera reconocer.¹⁰ En el fondo, “el tráfico entre contar historias y la metafísica es continuo” (Berger, 1991, p. 30).¹¹ Hegel recurre a los mitos literarios (*Don Juan*, *Fausto*), Kierkegaard se aproxima de la ficción (*El diario de un seductor*), y el pensamiento existencialista, “intentando conciliar lo objetivo y lo subjetivo, lo absoluto y lo relativo, lo intemporal y lo histórico” (Beauvoir, 1965, p. 91) apela a la novela, siendo que ninguna descripción intelectual parece capaz de expresar la experiencia en su integridad, en su ambigüedad y ambivalencia, “tal como se revela en la relación viva que es acción y sentimiento antes de tornarse pensamiento” (Beauvoir, 1965, p. 91). La delicadeza de lo sensible literario se identifica en esos casos de forma tan íntima con la totalidad concreta de lo real que se torna teoría, como decía Goethe; no sistema, sino visión, al mismo tiempo singular y universal —esto es, lugar de la conciencia reflexiva—.

¹⁰ “La métaphysique classique a pu passer pour une spécialité où la littérature n’avait que faire, parce qu’elle a fonctionné sur un fond de rationalisme incontesté et qu’elle était persuadée de pouvoir faire comprendre le monde et la vie humaine par un agencement de concepts. Il s’agissait moins d’une explicitation que d’une explication de la vie ou d’une réflexion sur elle. (...) Tout change lorsqu’une philosophie phénoménologique ou existentielle se donne pour tâche, non pas d’expliquer le monde ou d’en découvrir les «conditions de possibilité», mais de formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée sur le monde” (Merleau-Ponty, 1966, p. 47). “La metafísica clásica ha podido pasar por una especialidad que escapaba a la literatura, porque funciona sobre un fondo de racionalismo nunca contestado, persuadiéndonos de que es capaz de comprender el mundo y la vida humana por un agenciamiento de conceptos. (...) Todo cambia cuando una filosofía fenomenológica o existencial se pone por tarea, no explicar el mundo o descubrir las ‘condiciones de posibilidad’, sino formular una experiencia del mundo, un contacto con el mundo que precede todo pensamiento sobre el mundo” (traducción del autor).

¹¹ Sobre lo mismo, Merleau-Ponty escribe: “L’expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l’expression littéraire, si le monde est fait de telle sorte qu’il ne puisse être exprimé que dans des «histoires» et comme montré du doigt” (Merleau-Ponty, 1966, p. 49). “La expresión filosófica asume las mismas ambigüedades que la expresión literaria, si el mundo está hecho de tal suerte que no puede ser expresado más que en ‘historias’ y como señalado con el dedo” (traducción del autor).

En *El origen de la obra de arte* (1936), intentando desatar el destino del arte de su reducción a la vivencia, restituyendo así al arte su sentido profundo, equiparando el propio ser de las obras de arte a las decisiones en las cuales se juega el sentido de la existencia, Heidegger (2004, pp. 65-66) decía que la validez de la sentencia hegeliana no estaba establecida, sino que dependía esencialmente de nosotros –de las apuestas que pudiésemos venir a hacer a través de nuestras prácticas críticas y creativas, del espacio y del valor que concediésemos al arte en el seno de la praxis humana–. Así, Heidegger volvía a alojar al arte en el presente.

En la medida en que el análisis que Hegel hacía de la situación del arte en su época sigue teniendo una ascendencia tan grande sobre nosotros (y en ese sentido denota un cierto índice de verdad, difícil de ignorar sin más), el compromiso que reclamaba Heidegger continúa siendo necesario para poner en causa por lo menos la parte del diagnóstico y continuar abriendo el arte al futuro.¹² Eso significa siempre un conjunto de imperativos y tareas indeterminadas, pero que, caso a caso, pueden ganar contornos programáticos. En el caso de Beauvoir, de hecho, podemos identificar una serie de líneas rojas para la escritura, la lectura y la crítica, cuya pertinencia nos cabe evaluar, pero que no deberíamos pasar por alto sin consideración.

Para comenzar, porque la metafísica, para Beauvoir, no hace sentido como sistema, sino apenas como modo de considerar la totalidad de lo real cada vez que nos disponemos a ejercer nuestra libertad, y porque en esa misma medida constituye una experiencia sin fundamento, una experiencia en la que retomamos el ser independientemente de cualquier horizonte de sentido instituido; el escritor que aspire a expresar la experiencia en toda su complejidad e historicidad erra cuando se propone practicar una literatura de tesis. Beauvoir se ve obligada a hacer esta precisión porque era común en la época confundir la literatura metafísica con la literatura de tesis. Para ella, por el contrario, la literatura, en tanto experiencia metafísica, abjura de hipótesis preestablecidas, y se convierte en una forma más de la mistificación si no es conducida por un pensamiento vacilante, sin imágenes de un objeto o un fin a alcanzar –tanto para el lector como

¹² Sobre la distinción entre la dimensión del análisis y la dimensión del diagnóstico, ver Foucault, 1996.

para el escritor—. La literatura es, en ese sentido, una forma de consumir la muerte de dios; su vocación metafísica es, como apunta Merleau-Ponty, *amoral*.¹³ Y, en verdad, el escritor que comprende la literatura como una “auténtica aventura espiritual” (Beauvoir, 1965, p. 85) encara el mundo y el lenguaje como obras inacabadas, coloca en suspenso la tradición y el saber, se adentra en territorios desconocidos, corre riesgos, y ve levantarse cuestiones de las cuales no posee la solución —“al fin de su creación, considerará con asombro la obra realizada” (Beauvoir, 1965, p. 85)—.

Como correlato de una literatura así, el lector, ante cualquier obra literaria, debe precaverse de valerse de estructuras dadas de interpretación para dar sentido a lo que, sin concepto ni determinación de un fin, se desarrolla línea a línea ante su mirada, poniendo en juego, sin reglas, todas sus facultades. O, en términos más simples, dejarse tomar por la historia, en lugar de traducirla en ideas claras y distintas, disecando ese mundo imaginario que antes debería vivificar (Beauvoir, 1965, p. 94). Evidentemente, no se trata de idolatrar los textos, porque la literatura en su inminencia implica siempre fines extraliterarios —una intencionalidad difusa que cabe a los lectores determinar—. Pero no podemos perder de vista la singularidad de la experiencia que la literatura nos propone, una experiencia en la cual están en juego verdades para las cuales no existe equivalente abstracto,¹⁴ “pensamientos que no podrían expresarse sin contradicción de una manera categórica” (Beauvoir, 1965, p. 90) —*este mundo, los otros*—.

De resto, la crítica debe resistir la tentación de traducir bajo la forma de un doble abstracto el objeto elusivo de la literatura, y, desistiendo de

¹³ “D’autre part, une littérature métaphysique sera nécessairement, dans un certain sens, une littérature amoral. Car il n’y a plus de nature humaine sur laquelle on puisse se reposer. Dans chacune des conduites de l’homme, l’invasion du métaphysique fait exploser ce qui n’était qu’une «vieille coutume»” (Merleau-Ponty, 1966, p. 49). “Por otra parte, una literatura metafísica será necesariamente, en cierto sentido, una literatura amoral. Porque no hay naturaleza humana sobre la cual pueda reposar. En cada una de las conductas del hombre, la invasión de la metafísica hace explotar lo que no era más que una ‘vieja costumbre’” (traducción del autor).

¹⁴ “Mientras el teórico resalta y sistematiza en un plano abstracto esas significaciones, el novelista las evoca en su singularidad concreta; en tanto discípulo de Ribot, Proust aburre, no nos enseña nada; pero Proust, novelista auténtico, descubre verdades para las cuales ningún teórico de su tiempo propuso el equivalente abstracto” (Beauvoir, 1965, p. 87).

la interpretación, darse al trabajo del enriquecimiento de la experiencia literaria –y, mediatamente, de la experiencia común– a través de procedimientos que no conviertan en una posesión segura la aprehensión resbaladiza de la palabra poética.

Ciertamente, el valor que todavía guarda la estética hegeliana para nosotros radica en la reivindicación del arte como modo de la conciencia reflexiva, esto es, como parte del proceso por el cual retomamos el mundo, con el fin de cambiarlo, dando una ley a nuestra conducta, esto es, como forma de expresión de nuestra libertad (Werle, 2011, p. 103). Independientemente de sus transformaciones internas y de sus resignificaciones exteriores, de la variedad de sus movimientos y de su inscripción en el horizonte más amplio de la praxis humana, Hegel continuará siendo para el arte, en ese sentido, el filósofo que supo indicar el lugar fundamental que el arte tuvo y puede continuar teniendo para el devenir de la conciencia.

Para eso, las tesis de Hegel sobre el arte (no apenas sus tesis sobre el sentido y la obsolescencia del arte) deben abrirse a una consideración *no hermenéutica*, para ir al encuentro de cuestiones que la propia evolución del arte y de la filosofía acabaron por hacer aflorar en nuestra época. Noción como la de idea estética, en tanto elemento específico del pensamiento propiamente artístico; revisiones de perspectivas afinadas, como la crítica del historicismo emprendida por Nietzsche y prolongada por filósofos de las más diversas tradiciones; y, de manera muy significativa, la contestación de la supremacía de la filosofía sobre el arte, afirmando el arte como experiencia metafísica fundamental –todas esas cosas, quiero decir, inscriben en un tejido sensible inconmensurable los modos que tenemos de hacer, ver y pensar el arte–.¹⁵ Intenté mostrar el modo en que eso modifica la situación de la escritura, de la lectura y de la crítica. También la filosofía está obligada a cambiar en el sentido en que Beauvoir indicaba. La filosofía no tiene por qué abdicar de una relación con esa nueva configuración de la experiencia artística. Pero para eso deberá realizar un verdadero trabajo, al mismo tiempo crítico y creativo, para encontrar nuevas formas de encararlo.

¹⁵ Sobre las tareas que impone la reapreciación de la estética hegeliana en nuestra época, ver Bras, 1990.

Bibliografía

- BEAUVOIR, Simone de, *A convidada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de, *A mulher desiludida*, São Paulo, Nova Fronteira, 1986.
- BEAUVOIR, Simone de, “Literatura e metafísica”, em *O existencialismo e a sabedoria das nações*, Lisboa, Minotauro, 1965.
- BERGER, John, *And our faces, my heart, brief as photos*, New York, International, 1991.
- BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, versão portuguesa de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- BRAS, Gerard, *Hegel e a Arte. Uma apresentação à Estética*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1990.
- DALISSIER, Michel, “Une romance métaphysique. Merleau-Ponty et Beauvoir”, em *Laval théologique et philosophique*, v. 72, n. 2, Juin, 2016.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es la Ilustración?*, Córdoba, Alción, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cursos de Estética*, tradução de Marco Aurélio Werle, SP, Edusp, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, São Paulo, Martin Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, “A linguagem indireta”, em: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Que é a literatura?*, São Paulo, Editora Ática, 2004.
- SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio, 2001.
- WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo, Hedra, 2011.

