

Rafael Argullol

«Escritura transversal: literatura y pensamiento»

«Escritura transversal: literatura y pensamiento» fue el título de un ciclo de conferencias que impartió en la Fundación Juan March, del 10 al 27 del pasado abril, el escritor y catedrático de Estética de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, Rafael Argullol. Con la expresión escritura transversal, que viene empleando desde hace más de diez años, Argullol trata de superar las tradicionales separaciones rígidas entre géneros, tanto desde el punto de vista formal como del fondo, y la dualidad entre el mundo de las ideas y el mundo de las sensaciones que ha venido marcando la tradición europea occidental. A continuación se ofrece un resumen de las cuatro conferencias del ciclo.

Pensamiento y sensación

¿Por qué dentro de nuestra tradición occidental europea se ha venido aceptando una fuerte dicotomía –presentada como antagonismo o acentuada incompatibilidad– entre lo que podríamos llamar mundo de las ideas y mundo de las sensaciones; o ámbito del pensar y ámbito del sentir; o territorio del conocimiento y territorio del arte; o máscara del *lógos* y máscara del *mithos*? Todavía hoy se sigue polemizando acerca de si puede haber conocimiento a través del arte, de la poesía y de cualquier otro ámbito estético.

La génesis de este «prejuicio» de la dualidad entre ambos mundos se origina en Platón, quien abordó en algunos de sus *Diálogos* el problema de lo estético. Cuando exalta el camino de la sabiduría, de la búsqueda de la verdad, nos introduce en la evidencia de una doble realidad: la realidad aparente, sensorial, falsa para él, y otra realidad, la verdadera y auténtica, que ultrapasaría el mundo de lo sensorial y nos conduciría a la posibilidad del conocimiento. Esto queda explicado en términos metafóricos en el célebre mito de la caverna.

Desde esta doble realidad, encontramos una doble figura: por un lado, el sabio, que realiza un proceso de ascensis hasta sumirse en la pasión universal del bien, de la belleza y de la verdad. A través de un viaje o proceso, se va desasiendo de lo particular para enfrentarse con la única verdad, el conocimiento de ese mundo que está más allá de la apariencia. Por todo ello, para Platón es el sabio quien debe gobernar en la Ciudad Ideal. Su única pasión trasciende nuestra realidad aparente. Frente a esa figura, Platón dibuja otra, la figura del artista: el hombre que por definición permanece atrapado en el mundo de la apariencia y en las pasiones particulares; y por ello tendrá como infierno y condenación el ser expulsado de la verdad y del conocimiento. En *La República*, donde describe la Ciudad Ideal, Platón ataca la figura del artista y del poeta; afirma que hay que mantenerlo alejado de la Ciudad, pues no sólo vive en el engaño sino que transmite el engaño, el mundo sensorial y fenoménico. Platón llega así a condenar el gran arte clásico de su época –siglos V y IV–, el de Fidias y Práxiteles. Prefiere el arte egipcio, o el arcaico griego, de los siglos VII y VIII, el arte homérico, dominado por el hie-ratismo y la serialidad, sin individua-

lización ni expresión, que, en su opinión, invita menos a la falsedad que el arte de su época. El poeta es un peligro como posible corruptor de la juventud, mientras que el sabio ha de ser quien tenga a su cargo la educación en la Ciudad.

En la herencia legada por la antigua cultura griega, yo destacaría dos arquetipos complementarios y contradictorios: el sabio platónico y el héroe trágico. Nuestra forma de razonar y nuestro acercamiento a la cultura se han movido, en cierta medida, entre esos dos polos. El héroe trágico yerra por actuar, simplemente por vivir. Frente a ese vivir errando y moviéndose entre ciegas esperanzas, Platón reclama la búsqueda de la verdad pura. Mientras que los grandes trágicos griegos planteaban lo divino como un proceso de contradicción, de fisuras, mejoras y contradicciones, el concepto de la divinidad para Platón tiende a ser un concepto eterno e inmutable, al igual que el de la verdad y el del bien.

Los neoplatonismos posteriores radicalizaron esa dualidad. Todo ello marcaría notablemente nuestra forma de pensar y de acercarnos a la realidad, de concebir el arte y la tendencia a juzgar como incompatibles el mundo del arte (o de la sensación) y el mundo del conocimiento. María Zambrano, en *Poesía y filosofía*, señaló que esa separación es el estigma más perdurable en el modo de hacer occidental. Como si el arte estuviera siempre condenado a permanecer en el mundo de la apariencia. En un lado, el conocimiento filosófico aspira a la unidad del mundo y a la unidad de la relación hombre-mundo, mientras que en el otro, el ámbito del arte asumiría la diversidad, heterogeneidad y fragmentación. A lo filosófico correspondería la esencialidad del ser, el peso del ser, y al arte le estaría destinada la levedad del ser.

En la cultura moderna se busca esa mediación, esa confluencia entre el ámbito de la sensación y el ámbito del concepto. Ya Kant en la *Crítica del juicio* no sólo tuvo el mérito de aden-

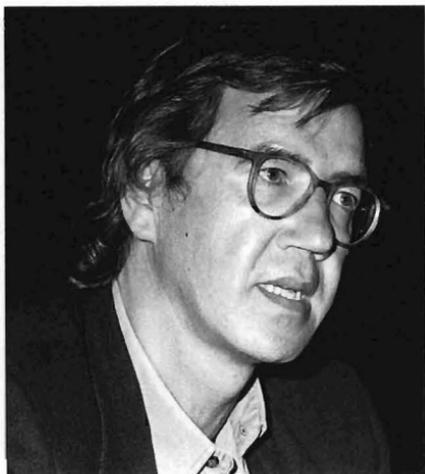
trarse en eso que los modernos hemos llamado experiencia estética, con su análisis de lo bello y lo sublime, sino que vio lo estético como un auténtico territorio de mediación. El viejo Kant, el gran ilustrado, fue en ese sentido el primer romántico y, en definitiva, entendió que uno de los problemas más interesantes para la propia reflexión filosófica era ver cómo el terreno estético era al mismo tiempo motivo de sensación y motivo de conocimiento.

También Schiller hablará del arte como fuerza intermedia y planteará esa mediación en términos no sólo artísticos sino político-morales. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* llegará a plantear que la revolución profunda del hombre sólo puede darse en el terreno de la sensibilidad; sólo puede ser estética, y sólo secundariamente política.

La transversalidad expresiva

La modernidad estética se mueve entre dos polos aparentemente muy distantes: la conciencia de la estética del fragmento, que deriva en la poética del silencio, y los proyectos, desarrollos y despliegues en torno a la obra de arte total, integral. En toda la modernidad estética hay un fuerte elemento utópico-apocalíptico. Por un lado, se da un elemento de ruptura, de destrucción y depuración, y por otro, un elemento omniabarcador, utópico, que pretende casi la renovación de la humanidad a través de lo artístico. Ambos elementos están presentes en las distintas etapas de formación de la conciencia moderna.

La estética del fragmento conduce a una auténtica poética del silencio en los distintos ámbitos artísticos. Esta posición la expondrá Hegel, quien planteará si no la muerte, sí la superación del arte que él denominaba clásico. Para Hegel la superación del arte tendría un sentido positivo, porque daría pie a un estadio superior de la conciencia que él definía como filosófico. El arte que él llama romántico (el de-



Rafael Argullol (Barcelona, 1949) es Licenciado en Filología Hispánica (1972), en Ciencias Económicas (1974) y en Ciencias de la Información (1978) y Doctor en Filosofía (1979). Actualmente es catedrático de Estética en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es autor de libros de poesía, novelas (como *La razón del mal*, Premio Nadal 1993) y libros de ensayo, entre ellos *El fin del mundo como obra de arte* (1990), *El cansancio de Occidente* (en colaboración con Eugenio Trías) (1994) y *Sabiduría de la ilusión* (1994).

sarrollo del arte moderno) está penetrado desde sus inicios por un exceso de conciencia, de autoconciencia.

Este exceso de conciencia es para mí precisamente uno de los caracteres fundamentales de la modernidad estética. El artista se enfrenta así al problema del arte. Es decir, el arte, a su vez, se hace creación y cuestión, creación y problema. Este autocuestionamiento va a marcar la creatividad moderna desde el romanticismo; y entre el romanticismo y las vanguardias históricas se acentúa el proceso hasta llegar a poner en cuestión el propio arte. Esto no sucede, pues, por vez primera en los expresionistas, surrealistas, dadaístas, sino que se planteaba ya desde el propio ro-

manticismo.

El arte moderno ha llegado a practicar el más absoluto ascetismo. Estamos en un período histórico posterior al hecho de que un lienzo se pinte en blanco, que un bailarín permanezca inmóvil, que la música sea «música callada» o «música del silencio». Hay un componente de desnudamiento, de autocatarsis, que penetra claramente la dinámica del arte moderno.

Desde el punto de vista literario, por ejemplo, grandes autores nos introducen en esa estética del silencio: Rimbaud escribe en *Una temporada en el infierno* «plus de mots» (no más palabras) y llega a desconfiar de la capacidad de la palabra para expresar la realidad. O Rilke en sus *Cuadernos de Malte* bordea incluso el silencio. O Robert Musil, en *El hombre sin atributos*, nos habla de la enajenación de una realidad que resulta inaprehensible para el lenguaje. Samuel Beckett pone en cuestión el poder decir desde dónde hablamos y sitúa al hombre inmerso en un caos de murmullos.

En el otro extremo, hay otro polo, curiosamente enunciado por la misma época en que se enuncia la muerte del arte y la ironía artística. Es el proyecto utópico de la obra de arte total o integral. Esa misma modernidad que coloca al arte en el filo de la navaja de su propia destrucción asiste a la formulación de una dimensión utópica del arte, según la cual éste actúa casi como redentor de la humanidad.

Son varias las respuestas alternativas a la crisis de la tradición cultural dominada por la esfera teológica. El intento de sustitución del paraíso en el cielo por el paraíso en la tierra se da a través de determinadas propuestas ideológicas (las grandes utopías sociopolíticas) o vinculadas al mito del progreso (utopías científico-técnicas) y ambas responden a una visión finalística de la historia: la sustitución de la Jerusalén celeste por la nueva Jerusalén en la Tierra.

Una pieza angular de la modernidad estética de nuestra cultura es el in-

tento de sustituir lo religioso por lo estético. Y esta misión redentora que se otorga a lo estético se encarna ya desde el siglo XIX en las distintas formulaciones alrededor de la denominada obra de arte total, integral o sintética.

¿A qué responde este proyecto de obra de arte total que va más allá de lo artístico? Yo diría que a la necesidad de buscar una respuesta alternativa al viejo orden espiritual que se ha derrumbado. Y en segundo lugar, es un intento de enfrentarse a la creciente sensación de fragmentación del mundo, proponiendo una unificación expresiva. Se busca una expresión artística centrípeta y concentrada de la realidad, y a la vez se ve en lo estético un elemento cohesionador de lo humano moderno.

Esta especie de titanismo de la función del arte la supo captar también Nietzsche, el Nietzsche juvenil de *El nacimiento de la tragedia*. Él es el pensador que ha llevado más lejos la justificación teórica de la obra de arte total, y la esperanza de llegar a través de un nuevo arte a una nueva humanidad.

Conviene destacar la relectura que de la Antigüedad clásica se hace en el siglo XVIII. Hasta entonces, la imagen paradigmática del mundo antiguo para la cultura europea es plástica (escultórico-arquitectónica): los templos y las estatuas. Una imagen solar y apolínea. En cambio, en la transición entre el XVIII y el XIX, la tragedia es vista como la gran manifestación cultural del mundo griego. Ella, como «obra de arte total», integra el elemento escultórico y el dionisíaco.

Y en el siglo XIX, Wagner, en su libro *Opera y drama*, de 1851, formula su propio proyecto de drama musical, enfrentándose a la ópera italiana, y en él defiende lo que ve como arte del futuro, la obra de arte integral a través de la música, síntesis entre *lógos* y *mythos*. Una de las propuestas para mí más importantes de la cultura moderna es la de Goethe, quien acierta al proponer una relación entre arte y me-

tamorfosis, y define al artista como maestro de la metamorfosis. Esta no es sino la gran operación de relación entre el mundo sensitivo y el mundo esencial o metafísico. Goethe planteó el arte como terreno mediador entre el mundo de la captación fenoménica (de lo diverso) que se da a través de la sensación, y el mundo especulativo metafísico de la unidad del ser; y así dio una de las pautas para experimentar la conciencia estética en la época moderna.

Poética de la experiencia y de la experimentación

Yo definiendo un tipo de escritura que parte de la experiencia (estoy en contra del arte por el arte) y lleva a una experimentación. Experiencia y experimentación vendrían a ser dos caras del mismo Jano bifronte, y están en la misma base de la escritura.

En la creación literaria y artística encontramos una de las manifestaciones de la lucha del hombre contra el tiempo y de su esfuerzo por la fijación de una territorialidad. Yo distingo tres dimensiones temporales de la escritura. En primer lugar, la experiencia de la escritura introduce a una conciencia temporal distinta de la conciencia general que tenemos del tiempo, que es lineal, acumulativa. La experiencia propia de la escritura lleva a aceptar la coexistencia de dos conciencias o planos del tiempo, un tiempo lineal y un tiempo circular o cíclico, de permanente retorno. Por ello considero erróneo tratar de juzgar al arte y a la escritura en términos de tiempo lineal, según los cuales una etapa deja atrás o supera a la anterior, como sucede en la ciencia. La creación artística gira alrededor de un territorio que es siempre el mismo. Los temas de la poesía, por ejemplo, son relativamente pocos, no más de diez asuntos principales. La poesía es un eterno retorno sobre esos temas con formas cambiantes y sensibilidades distintas según las épocas.

Y lo mismo sucede con la reflexión filosófica. Nadie se atrevería a decir que Platón o Aristóteles son obsoletos. En ese retorno continuo radica el misterio de la experiencia estética en el arte. El poder tener una conexión estética con un cuadro de Rothko, por ejemplo, no invalida el que la tengamos también con los mosaicos de Pompeya. Y ello es debido a esa capacidad de retorno, que es lo que une experiencia y experimentación.

En otra dimensión, se puede hablar en nuestra época de poética del instante, de consagración del instante, como elemento definitorio de la experiencia estética. Ese antagonismo entre la conciencia cotidiana del tiempo y las rupturas en el tiempo forman parte de la naturaleza de la creación artística y de la escritura, y por tanto, del juego entre experiencia y experimentación. Proust observó cómo los cortes temporales, las «heridas en el tiempo» de los poemas de Baudelaire eran auténticos instantes de la reminiscencia, que contenían una potencia arquetípica, y se abrían a otra dimensión temporal distinta de la cotidiana.

Una tercera dimensión, propia del vínculo entre experiencia y experimentación en la escritura, sería la tensión entre memoria y amnesia. La escritura es siempre una singladura a través de ambas.

Lo propio de la escritura artística, a diferencia de otros tipos de escritura como la periodística o la divulgativa, es la conquista de estas dimensiones distintas del tiempo. En la experiencia y en la experimentación uno se sitúa no contra la actualidad, pero sí más allá de ella, pues es genuino de lo artístico trascender la pura temporalidad. La escritura al servicio de la actualidad tenderá a dar una visión esquemática del mundo, epidérmica y a veces trivial, mientras que una escritura al servicio del arte tiene que ofrecer una lectura compleja de la existencia, sin soluciones ni recetas.

La poética de la experiencia y de la experimentación no sólo invita a la

conquista de una temporalidad distinta, sino de una territorialidad distinta. La experiencia de la escritura introduce una especie de dialéctica entre el mundo de la realidad y de la posibilidad. Por ello hay siempre un horizonte utópico, en el sentido etimológico de no-lugar, que es el que excita nuestra relación con la realidad. La fuerza erótica (de atracción y fecundación) caracteriza a la escritura y proviene del contraste precisamente entre el lugar y el no-lugar.

Tensión entre «lógos» y enigma

En el contraste entre identidad y no-identidad, entre el yo y el no-yo podríamos encontrar una forma de definir la escritura. Sólo contrastándonos con el mundo de la posibilidad somos capaces de avanzar en la experiencia y en la experimentación de la escritura. Otra cara de este poliedro sería la relación entre el lógos y el enigma. Y una tercera búsqueda de territorialidad sería la tensión entre experiencia y ser. Pienso, como Octavio Paz, que hay una especie de continua dualidad en el hombre, que conduce por un lado a aspirar a la unidad y por otro, a una continua experimentación de la diversidad. El eros —o búsqueda de una territorialidad— de la escritura lo veo fijado en primer lugar en la tensión entre identidad y otredad; en segundo lugar a través de una razón interrogativa que avanzara en la tensión entre *lógos* y enigma; y en tercer lugar, en esa tensión entre la multiplicidad de la experiencia y la aspiración al ser o a la unidad.

Yo he defendido que toda escritura literaria es ensayo, en el sentido etimológico de experimento, de tentativa en la que nos vamos moviendo entre la percepción subjetiva del mundo y el intento de objetivar la relación entre el hombre y el mundo. El escritor es aquel que es capaz de llegar a objetivar el mundo de las sensaciones con re-

des lógicas y lingüísticas. Pero ese convertir la experiencia en escritura debería tener como correlato la posibilidad de transformar también la escritura en experiencia. Por tanto, yo creo en el valor que puede tener la escritura en cuanto a búsqueda de una unidad entre pensamiento y existencia, entre teoría y práctica, reflexión y experiencia. La escritura se convierte en espejo de la experiencia. Ha de haber una continua ósmosis entre ambas.

Metáforas del escritor: el cirujano y el viajero

Otra categoría que caracteriza la naturaleza de la escritura como acto creador es el movimiento: un tiempo y un espacio alterados en el seno del acto creador de la escritura. Desde esta tercera referencia, yo propongo una doble figura metafórica del escritor: el cirujano y el viajero. El escritor que cambia la pluma por el bisturí para ahondar en los subsuelos de la conciencia ilustra su dimensión microscópica. Y también está la figura del viajero o la del cartógrafo, que la complementa. El viajero, enfrentado a grandes espacios, vendría a significar el contrapunto del cirujano; busca las grandes perspectivas y quiere fijar con palabras la geografía viva del mundo y de sus signos.

Para mí la escritura tiene mucho de zoom de una cámara fotográfica. Se mueve continuamente en esa alternancia de lo que sería micro y macocosmos, entre un doble universo y con una doble mirada. La literatura occidental se ha movido fundamentalmente entre esos dos elementos: lo que podríamos llamar la literatura en el escenario inmóvil, donde la disección y el movimiento son interiores, y la literatura como viaje, como desplazamiento. Todos los grandes monumentos literarios de la tradición europea están basados en ese doble movimiento: el movimiento dentro de la inmovilidad y el movimiento del desplazamiento.

El escenario inmóvil está representado, paradigmáticamente, por la tragedia griega. La mayoría de los arquetipos que hemos utilizado en la literatura de Occidente proceden de ella. El *Prometeo encadenado*, de Esquilo, es una obra de principio a fin de una perfecta inmovilidad. Gran obra cósmica, logra concentrar en el escenario el orden divino y el orden humano.

Algunas novelas de la época moderna y contemporánea están planteadas también a través de una técnica similar: el escenario inmóvil y el movimiento de indagación o de cirugía. Citemos *La línea de sombra*, de Conrad, o *La peste*, de Camus, y evidentemente *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Esta última es, quizá con *En busca del tiempo perdido*, de Proust, la novela que trata más íntimamente sobre el tiempo como mago y tirano, como gran enemigo.

Y en el otro extremo está la literatura como viaje. Ambas son complementarias. Ejemplos son la *Eneida*, de Virgilio, en el mundo latino y, siguiendo el mismo modelo, y en el paso de la Edad Media al Renacimiento, el gran texto fundador, en mi opinión, de la mente moderna, que es la *Divina Comedia*, de Dante. Es el viaje del «yo», del individuo, lo que la sitúa en el umbral de la modernidad. El mundo, tanto en el más allá como en el más acá, es planteado en términos de viaje. El viaje de Dante marca la pauta de todo lo que será la literatura como viaje en el mundo moderno. Viaje iniciático, además, pues son sus etapas aprendizaje, prueba y conocimiento. Estos términos marcarán la novela de educación sentimental de Flaubert, por ejemplo.

La escritura es viaje y aventura en cuanto que es búsqueda de lo nuevo, de lo todavía no alcanzado. Pero todo viaje literario, toda experiencia creadora, es también un viaje de retorno al origen. Ambos viajes pueden complementarse. La escritura constituye ese doble viaje. □