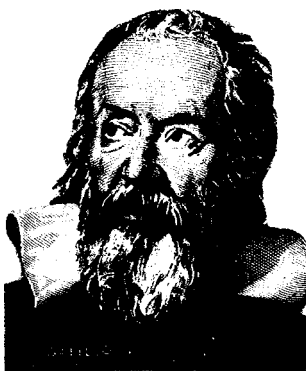


## EL UNIVERSO DE LA PRECISION. GALILEO VERSUS VICO

### Del confuso conocimiento de la representación al transmundo antivital de la ciencia.

*Amparo Zacarés*



La ciencia cumple, con Galileo y Descartes, la misión hermenéutica de explicar el caos desde la razón matemática. Desde esta perspectiva radical, la estética y la fantasía quedan expulsadas del ámbito del conocimiento. En respuesta a esta concepción escribe Vico la *Ciencia Nueva*, concluyendo que frente a la verdad universal científica se levanta la verdad supraindividual estética, siendo la inquietante relación entre lo eterno y lo efímero el escenario de la razón poética.

Science accomplishes with Galileus and Descartes the hermeneutical task of explaining chaos accordingly to mathematical reason. From this radical point of view, both aesthetics and fantasy found themselves out of the limits of knowledge. With the view of this particular conception, Vico writes precisely the New Science, where he ends to concluding that in front of the universal scientific true there is also a supra-individual aesthetical true. These two types of true disclose the disturbing relationship between the eternal and the ephemeral, the stage set where the poetical reason seems to play.

La ciencia cumple la misión hermenéutica de explicar el caos, de ofrecer sistemas organizativos de la realidad, de controlar el azar y, por tanto, de ofrecer tranquilidad cognitiva y práctica al ser humano que se siente satisfecho sólo cuando sabe qué pensar y qué hacer. El instrumento más poderoso que la razón construyó para dominar el azar es sin duda alguna el método científico planteado en la concepción galileana de un universo escrito con caracteres matemáticos. Decía Galileo que «la filosofía está escrita en ese grandísimo libro que tenemos abierto ante los ojos, el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, a conocer los caracteres en los que está escrito». Y continuaba recalcando que el mundo «está escrito en la lengua matemática y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible entender ni una palabra; sin ellas es como girar

vanamente en un oscuro laberinto»<sup>1</sup>. Pero el método galileano procedía por vía demostrativa de hipótesis, no se encerraba únicamente en la asepsia pitagórica como lo haría Descartes, que no aceptaba en la física ningún principio que no fuera también aceptado por las matemáticas<sup>2</sup> y que excluía el principio de prueba o de verificación experimental admitido en las ciencias baconianas. Como se sabe, para Descartes la filosofía debía aspirar a ser una *mathesis universalis* cuyo principio de decibilidad fuera el principio de no contradicción y no la verificación de la observación o del experimento.

Galileo y Descartes discrepaban sobre el valor de la experiencia en la búsqueda de la verdad científica. El método compositivo-resolutivo apelaba a la verificación experimental de las hipótesis formuladas, que se constituían en explicaciones probables de los hechos. Una vez comprobada la hipótesis, alcanzaba el rango de ley y ésta finalmente era formulada matemáticamente.

El paso de un lenguaje cualitativo a otro cuantitativo, destruyó el corpus teórico de la física aristotélica, aunque difícilmente Galileo podría haber desterrado la física de Aristóteles<sup>3</sup> sin aquel resto de platonismo con el que apelaba a la matematización de la Naturaleza. Pero Galileo admitía el valor de la observación y del experimento en la epistemología científica, hecho negado categóricamente por el racionalismo platónico y cartesiano. No quiso ser como aquellos hombres que confiaban ciegamente en el testimonio de otros hombres o en el principio de autoridad de los fundadores de la filosofía y que, por tanto, rechazaban de manera ingrata lo que, para él, eran los dos grandes dones que *Dios y la naturaleza* nos han dado: los sentidos y la razón. La postura epistemológica de Galileo consistía en rechazar todo aquello que pretendía ser verdad por el mero hecho de haber sido enunciado por las grandes autoridades intelectuales. Considerará la lógica como el órgano con el que se filosofa y, en este sentido, no debía de aherrojarse la libertad del entendimiento para asumir algunas verdades que lo eran solamente porque el peso de aquellos peripatéticos que las defendían había impedido su cuestionamiento. Los aristotélicos, pensaba Galileo, pueden errar igual que él, pueden construir falacias y pueden usar incorrectamente el órgano del entendimiento. Además la posibilidad de una enzarzada guerra dialéctica no era negativa para el avance de la ciencia. Como Salviati le decía a Simplicio: «La filosofía no puede recibir sino beneficio de nuestras disputas, ya que, si nuestros pensamientos son verdaderos, se habrán conseguido nuevas adquisiciones y si son falsos, con rebatirlos, más confirmación recibirán las doctrinas anteriores»<sup>4</sup>. Contribuyó a desterrar la fórmula *in verba magistri* pero la comprensión peripatética del mundo no se esfumó porque los fundamentos de Aristóteles se resquebrajasen; muy al contrario, tales cimientos epistémicos impidieron durante mucho tiempo la construcción de ciencias nuevas, de estructuras cognitivas cuyas conclusiones se erigieron después en verdaderas y necesarias, capaces de proteger al hombre de la confusión de lo falso y lo erróneo.

1.- En 1635 se publicó anónimamente un volumen sobre Dióptrica, Meteoros y Geometría, que incluía como prólogo el *Discours de la Méthode* de René Descartes, obra de carácter autobiográfico con la que se iniciaba el pensamiento europeo moderno. En ella Descartes imbuido del escepticismo de la época se mantenía distante de todas las ideas que le enseñaron, aceptando solo aquellas que él, por sí mismo, como hombre de buen sentido, podía mantener

con evidencia a partir del método para la conducción de la mente que había descubierto. Combatía, como ya lo hiciera Galileo, el principio de autoridad indicando que su propósito era el de levantar el edificio de sus ideas y de sus creencias sobre un cimiento exclusivamente suyo<sup>5</sup>. El discurso cartesiano se convirtió en el texto inaugural de la ciencia y de la filosofía moderna. Descartes condenó a la no existencia todo aquello que quedara fuera de la razón matemática, lo degradó a pensamiento precientífico o enfermo. La postura cartesiana situó el ideal de la ciencia perfecta en la geometría, rechazó el empirismo como forma de conocimiento y menospreció todos aquellos saberes que no alcanzaban la «percepción clara y distinta», como la historia y la elocuencia, la poesía y las ciencias basadas en la observación de la naturaleza. En este último punto Galileo no coincidía con Descartes, pero sí que admitió con él que de los estudios humanos, que no son ciencia y que no cabe en ellos ni verdad ni falsedad, podrá como mucho confiarse en la sutileza del ingenio y en la práctica de los escritores, pero nunca podrán producir razonamientos de rango superior de los que puedan extraerse conclusiones verdaderas y necesarias.

El radicalismo antipoético de Descartes expulsó del conocimiento humano la fantasía, el ingenio, el estudio de la historia y de las lenguas, e imposibilitó que la estética alcanzara un espacio en la reflexión filosófica que se desarrollaba en esos momentos en el continente europeo. La condena de Descartes se ha repetido sucesivamente a lo largo de la historia de la filosofía moderna, la razón poética, la razón de lo probable, no pudo emerger con libertad y si lo hacía, se le confundía con la locura, o se le comparaba con lo que «no es filosofía», o bien se le tachaba de anomalía y enfermedad de la vida teórica. Nuestro siglo, reforzado por la lejanía del siglo XVII y por el distancianismo de la gnoseología cartesiana, nos ha enseñado que entre el método y el azar, entre normalidad y anormalidad, entre salud y enfermedad existe una insospechada contigüidad y que, por tanto, estas categorías aparentemente antagónicas no pueden distinguirse claramente como pretendía Descartes. Aún hoy la filosofía se empeña en domesticar la razón poética y en desplazar al arte de sus posibilidades hermenéuticas de comprensión del mundo. Descartes acabó con la coexistencia tolerante de las diversas estrategias cognitivas que hasta entonces habían sobrevivido. Mito y magia convivieron con las teorías platónicas y aristotélicas pero, después del «gesto cartesiano», estas estrategias epistémicas se sumieron en el rango más ínfimo del conocimiento: el de ser un pensamiento enfermo, bárbaro y primitivo. El discurso del método interrumpió el tránsito entre Logos y Mythos<sup>6</sup>, en su intento por zanjar el continuo desajuste entre el yo y su experiencia, al recoger las formas inmutables del platonismo y al tratar, a la vez, de reprimir la curiosidad hacia el enigma que suscita la memoria y el deseo.

2.- Las turbulencias de las imágenes poéticas no eran idóneas para la adquisición del conocimiento. Al recordar cómo la conciencia artística fue expulsada del ámbito intelectual de la razón teórica hay que partir del siglo XVII que se debatió entre la necesidad de realizar una crítica al conocimiento humano y entre la búsqueda de nuevos criterios fundacionales para la ciencia. Al mismo tiempo la reflexión sobre el arte se decantó hacia términos como «gusto», «genio», «sentimiento», «fantasía» o «imaginación». Se seguía admirando a los clásicos, se utilizaban sus recursos estilísticos y sus temas, pero el criterio estético empezaba a no ajustarse

a los viejos cánones pues el ingenio y la originalidad se convirtieron en una de las máximas aspiraciones del Barroco. Los preceptistas clásicos ya no eran tomados en cuenta para modelar la obra de arte, ahora importaba la apreciación espontánea e individual del autor, el ingenio personal, la facultad inventiva por excelencia. La tendencia a la exageración, a lo hiperbólico, a producir sorpresa y conmoción, hizo que el arte barroco pretendiera excitar la sensibilidad y la inteligencia con estímulos sorprendentes. Esa función la cumplieron las ideas ingeniosas o las agudezas. La teoría de la argucia se difundió por toda Europa, en Italia destacaron Pellegrini y Tesauro, en España Gracián y en Inglaterra la teoría del «wit» se desarrollará en conexión con la filosofía del empirismo.

En 1605, treinta años antes de que Descartes publicara su *Discours*, Francis Bacon imprimía su *Advance ment of Learning*, obra que inauguraba la estética barroca al separar con claridad la poesía de la historia y de la ciencia, tres disciplinas fundadas sobre bases diversas. La ciencia encontrará su fundamento en la razón, la historia en la memoria y la poesía en la fantasía<sup>7</sup>. La reflexión y la teorización sobre el arte que se producía en el XVII trató de este modo de conquistar un territorio propio a la estética en función de la facultad creativa del sujeto. Comenzaba a considerarse que el juicio de la obra de arte provenía de una determinada facultad humana, diversa del intelecto, caracterizada por el gusto, el ingenio o el sentimiento. Fueron las escuelas de retórica las que difundieron tal testimonio, haciendo coincidir el intelecto con la dialéctica y el ingenio con la retórica<sup>8</sup>. Muratori distinguía dos grados en el conocimiento: el de la expresión y el del juicio, que a su vez confrontaban dos ciencias diversas: la poética y la lógica<sup>9</sup>. Los planteamientos de Ludovico Antonio Muratori confluían en el concepto de «genio individual», tan recurrente en el dominio del arte. Lo que caracterizaba al genio era la inclinación natural o impulso hacia la pintura, la música y otras artes. A esta habilidad interna que configuraba al genio, había que añadir la noción de ingenio, de gran trascendencia para el conocimiento artístico. Pero la propuesta epistemológica de Muratori volvía a menospreciar la poesía, y terminaría ensalzando el conocimiento intelectual frente al poético, pues «el ingenio y la fantasía son los brazos, mientras que el juicio es la cabeza que tiene la tarea de guiarnos»<sup>10</sup>. Todas las poéticas de aquel tiempo se sometían a la exigencia de frenar la imaginación y la locura de la fantasía con el intelecto. La influencia del racionalismo cartesiano llegaba a través de la *Poética* de Boileau y a pesar de que la retórica no fue muy apreciada por la escuela de Port-Royal, no por ello dejó de ser objeto de análisis y de estudio para la mayoría de los pensadores italianos del XVII. El cartesianismo cerraba las puertas a la estética de la fantasía, sin embargo cartesianos napolitanos como fueron Cornelio, Caloprese, Gravina o Vico no participaron del extremismo antipoético de Descartes<sup>11</sup>. La fuente de la crítica al conocimiento conjugaba influencias del cartesianismo, del gassendismo y del galileísmo. El arte se cuestionaba como forma de saber, más bien confusa y anómala, pero la ciencia sufriría también indagaciones molestas desde que en el siglo XVIII el método compositivo-resolutivo de Galileo fuera criticado por Hume y denunciado desde entonces como el escándalo de la filosofía. Si las verdades de razón podían darnos enunciados que guardaban universalidad estricta, exigencia *sine qua non* del conocimiento matemático, las verdades de hecho con las que trabajaban las ciencias de la naturaleza no podían alcanzarla jamás al basarse en enunciados condicionales contra factuales. El método galileano y la crítica radical que Hume había lanzado a las ciencias

de la naturaleza llevaron a Kant a plantearse el problema del conocimiento. Ni el racionalismo continental ni el empirismo anglosajón podían por separado explicar cómo era posible la ciencia. En su intento por clarificar las condiciones *a priori* en las que se nos dan y bajo las cuales pueden ser pensados los objetos del conocimiento, señaló los límites de la razón especulativa y redujo su campo de actuación. Con Kant el carácter escindido de la razón cobrará presencia y fundamentará disciplinas diversas como el conocimiento, la moral o el arte.

3.- Anteriormente a la configuración de la filosofía crítica del pensador de Königsberg, Leibniz, Wolff y Baumgarten diseñaron una teoría del conocimiento que facilitaría la adquisición de una ciencia subjetiva formal, y que permitiría el análisis del juicio estético desde el criticismo kantiano. Descartes había cerrado el camino a aquellas manifestaciones psíquicas que no cuadraban con su intelectualismo pero Leibniz intentó justificarlas admitiendo que los hechos estéticos correspondía a las *cogniciones confusas* de las que hablaba el racionalismo cartesiano. Al afirmar que la fantasía conoce confusamente mientras que el intelecto lo hace claramente, Leibniz se situaba en la extensa tradición de pensadores que infravaloraban la fantasía por considerarla una facultad intelectual de segundo orden. A pesar de todo su racionalismo se adentró en la tarea de explicar las manifestaciones estéticas, de ahí su importancia en el excursus de la reflexión estética. Wolff completaría el peculiar racionalismo leibniziano y distinguiría entre «fantasía productiva» y «fantasía asociativa», no obstante la gnoseología que surgía de la fantasía seguía siendo considerada inferior a la episteme intelectual y, además, ni tan siquiera era admitida como una esfera cognitiva autónoma. En aquellos momentos «se sentía la exigencia de encontrar un órgano autónomo de la conciencia inferior» pero las teorías epistemológicas se reducían a fortalecer la memoria y la fantasía más que a crear una teoría estética<sup>12</sup>.

Es en este ambiente de polémico debate entre diversos ámbitos cognoscitivos en el que vivirá Baumgarten. En 1735 publicó como tesis doctoral un opúsculo titulado *Meditationes philosophicae de Nonnullis ad poema pertinentibus*, donde por primer a vez aparece el término «aestetica» como una ciencia nueva que tiene por objeto las cosas sensibles (*aistheta*), contrapuesta a los valores espirituales o intelectuales (*noeta*). De aquí los diferentes apelativos con los que calificó la nueva ciencia que presentaba: «scientia cognitionis sensitivae», «theoria liberalium artium» o «gnoseología inferior». Este último calificativo ejemplifica cómo la estética, a pesar de haberla concebida como ciencia objetiva, todavía reunía numerosos de los prejuicios que existían en las concepciones de Leibniz y otros pensadores racionalistas. Como disciplina científica la estética conocía lo sensitivo y se ocupaba de las representaciones confusas de la poesía. Se la excluía por tanto del ámbito superior del intelecto. La estética moderna recogerá el problema gnoseológico del arte en los términos fijados por Baumgarten que formularía los supuestos de una ciencia de la percepción contrapuesta a la lógica. Sus reflexiones filosóficas sobre la poesía mantendrán la distinción radical entre el conocimiento de la razón, caracterizado al modo cartesiano por la claridad y la distinción, y el conocimiento de los sentidos o «confuso reconocimiento de la representación»<sup>13</sup>, donde estaría ubicado el acceso a la belleza. Su gnoseología poética no era valorada todavía como una actividad intelectual autónoma pero en ella aparecían ya indicios para el desarrollo autónomo de la ciencia estética que con gran rigor expondría Kant en la *Kritik der Urteilskraft*.

de cambio que supusiese un giro decisivo en la revalorización epistémica del *logos apatelós* de los poetas. El único que recuperó el logos poético como procedimiento intelectual capaz de extraer la raíz de la permanente mudabilidad del universo humano fue Vico. Sólo él recordó que la poesía no era el *logos pseudés* que se creía sino *vera narratio*. Pero el estilo singular de la *Scienza Nuova* quedó oscurecido y olvidado por el minucioso ejercicio expositivo del criticismo kantiano. Aún así el dogmatismo de la razón quedó suspendido sólo momentáneamente. Después llegaría Hegel, que, siguiendo la más ortodoxa tradición platónica, fundiría de nuevo lo nouménico y lo fenoménico. Si el siglo XVIII concluyó ciñendo el problema del conocimiento artístico a un solo aspecto, el del gusto y goce estético, el siglo XIX comenzó con la estética historicista de Hegel que remitiría el arte a un no-saber en los inicios de la humanidad

Mucho antes, en el XVII, Descartes y Galileo diseñaron los términos desde los cuales podía hablarse de saber. Con Descartes la razón tendió a un fondo universal y necesario, inalcanzable para estrategias lingüísticas que no fueran lógico formales. El precio que la modernidad pagó por ello fue demasiado caro, ya que la tendencia al saber absoluto, a las grandes teorizaciones globalizadoras de la realidad desde el prisma de una razón poderosa e incuestionable, limitó extraordinariamente los objetos que podían tratarse y de los que podía hablarse en la sistematización filosófica. La precisión que se albergaba en la mirada objetiva de las cosas, olvidó que en los territorios fronterizos, intelectualmente mezclados, puede también pensarse la multiplicidad irreductible que nos rodea, la contingencia y caducidad esencial de la existencia humana. En oposición a las intuiciones claras y distintas del cartesianismo, la modernidad comenzó a abrir un espacio nuevo para una novedosa estrategia del pensamiento que culminó en la narrativa de la mejor literatura europea de finales del XIX y del XX. La literatura enfrentará al sujeto con el deber de describir nuevamente la realidad. El sujeto que tendrá que realizar tal misión, es un sujeto que conoce y siente, un sujeto que es un absurdo para el método cartesiano puesto que el *ego* del *cogito* cartesiano no tiene cuerpo y, sumido en los *noeta* platónicos, a solas con la mente, no conoce ni la pluralidad ni la contradicción. El sujeto de la razón poética es aquel que sabe que pensar es, antes que nada, descifrar lo que se siente. Este sujeto, híbrido y abierto al mundo de los sentidos, también ha sido propuesto por la estética del entendimiento de Hans Robert Jauss, para quien la literatura, recreando el universo humano, debe ayudarnos a comprendernos mejor y debe contribuir en la realización del proyecto inacabado de la Ilustración<sup>19</sup>.

El método compositivo-resolutivo que Galileo presentaba y defendía de la ortodoxia predicada por la autoridad eclesiástica que le condenó y que le obligó a abjurar públicamente de sus ideas, se convirtió a su vez en una organización laica que limitó dogmáticamente el pensamiento y que decidió la seriedad de las preguntas a formular y de los problemas a tratar. La ilusión de la ciencia de procurar una imagen completa y coherente, precisa y exacta del universo, sobreestimó el valor epistemológico de nuestras operaciones lógicas y rechazó por erróneas otras fuentes diversas de saber, otras incursiones en la realidad. Freud consideró justificado el comentario burlesco del poeta Heine hacia la categoría intelectual excluyente del filósofo, del que dice que «con su gorro de dormir y los jirones de su camisa parchea las brechas de las estructuras del Universo»<sup>20</sup>. Para los filósofos la razón poética no parece haber alcanzado ni tan siquiera la ínfima categoría de ficción regulativa, o bien de fórmula heurística,

o de hipótesis «no fingida» de la realidad, por ello o no se le dio acceso en el reino del conocimiento, o escasamente se le reconoció valor dentro del mismo.

El arte cayó desde los inicios de la filosofía en el nivel de la opinión o de la convicción. Ese fue el mensaje platónico al distinguir entre *doxa* y *episteme*, entre el saber de las apariencias y el saber de lo inteligible. Nietzsche a finales del XIX nos alertó sin embargo sobre la paradoja de que la ciencia pudiera ser también ella misma una mera convicción. La disciplina del espíritu científico repudia las convicciones pero el interrogante planteado por Nietzsche sugiere que la ciencia se basa en la convicción de que «nada es tan necesario como la verdad y en comparación con ella todo lo demás es secundario»<sup>21</sup>. La ciencia descansa en la fe y no hay una ciencia exenta de supuestos, es lo que nos dice el autor de *La Gaya Ciencia*. La convicción de que la verdad es más importante que cualquier otra cosa y que cualquier otra convicción, de que la fe en la ciencia descansa en el miedo a la auténtica «voluntad de verdad», a la «verdad a toda costa». La voluntad incondicionada de verdad que define al científico no es solo la voluntad de no dejarse engañar o de no engañar, sino de no quererse engañar ni tan siquiera a sí mismo. Sugiere Nietzsche que ahondemos en la pregunta «¿por qué el científico no quiere engañar?», sobre todo cuando el mundo de la vida tiende a la apariencia, al error, al engaño, a la simulación, a la ofuscación y a la autoofuscación. No hay otra respuesta que la de convertir a la ciencia en un principio antivital:

«La ‘voluntad de verdad’ pudiera ser una larvada voluntad de muerte (...) No cabe duda que el veraz, en este sentido audaz y último, que presupone la fe en la ciencia, afirma un mundo que no es el de la vida, de la Naturaleza y la historia; y en tanto que afirma este ‘otro mundo’, ¿cómo?, ¿no niega por fuerza su antítesis, este mundo, nuestro mundo? Se habrá comprendido lo que me propongo decir: que nuestra fe en la ciencia descansa, en definitiva, en una fe metafísica; que también los cognoscentes de ahora, los impíos y los antimetafísicos, tomamos nuestra llama del fuego que ha encendido una fe milenaria, ese credo cristiano, que fue también el credo Platon, según el cual Dios es la verdad y la verdad es divina...»<sup>22</sup>.

La ilusión del conocimiento científico al proclamarse la única vía de acceso a la verdad que posee la cualidad de ser exacta y completa, se sustenta en la negación del cuerpo, del mundo de la vida y al igual que la religión, en dirigir nuestra atención hacia un transmundo hipotético que impida recrearnos con valentía en la construcción de un universo propio, ajeno a la homogenización y al gregarismo que supone la aceptación mimética de las tesis antivitales referidas sobre la posición del hombre en el mundo. La modernidad y la posmodernidad nos acercan a una realidad que se presenta bajo el rango de lo fugaz y de lo efímero. La inmovilidad del saber absoluto, con la que el filósofo combatía la inquietud de lo impreciso y de lo desconocido, ha caído y, con ello, las tradicionales maneras de ver y de pensar el mundo. Ya no existe ningún sistema capaz de aprehender la totalidad del mundo cuando éste se está creando y transformando continuamente. El credo de la verdad absoluta e integral de la ciencia está hoy desacreditado. Tras la crítica nietzscheana la ciencia es incapaz de desautorizar estructuras cognitivas y descriptivas ajenas a ella, pero sobre todo le es imposible legitimarse

a sí misma puesto que cuando la Verdad se revela como la más «inveterada mentira» ya nada resulta divino. Además lo paródico se ha introducido en la ciencia y, por ello, la exactitud y la precisión que existe en el estudio cuantitativo de los objetos, de *quod recipit magis et minus*, ha dejado paso, tras la formulación del principio de incertidumbre Heisenberg, a categorías como la indecibilidad, los conflictos a partir de informaciones incompletas, las paradojas pragmáticas, las catástrofes. Pero la pérdida de la fe en la razón no elimina la razón sino que proclama la construcción del mundo desde otra razón y a la vez, el mundo que guarda relación con lo imaginario, que es ajeno a la objetivación de la fundamentación transubjetiva de la ciencia aunque no carezca de validez intersubjetiva, se recupera como dominio de reflexión. Así el arte en todas sus manifestaciones consigue credibilidad como método heurístico que regule la explicación de las diversas *Weltanschauungen*. Mientras Popper, al criticar a los analistas del lenguaje que se presentaron como los únicos que utilizaban el método privativo de la filosofía, exponía la siguiente tesis:

«Los filósofos son tan libres como cualesquiera otras personas de emplear cualquier método en la búsqueda de la verdad. No hay un método propio de la filosofía»<sup>23</sup>.

Las vanguardias de las últimas décadas comenzaron a socavar el espíritu excesivamente formalista y abstracto de la última fase de la modernidad. El formalismo ruso, la lógica de Russell o el estructuralismo empezaron a decaer en los años setenta para dar paso a preocupaciones insertas en el compromiso de vivir. Resurgió entonces de nuevo la conciencia estética, presente ya en algunos filósofos de la modernidad como Vico o Schiller, el primero al intuir en la *Scienza Nuova* la «vera narratio» de la poesía, el segundo al entender que la estética podría llevar a cabo el sueño emancipatorio del proyecto ilustrado, pues, según el autor de las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, sólo a través de la belleza se llegaría a la libertad. En esta nueva hermenéutica la ficción narrativa guarda relación con la realidad en términos de verdad. El relato, la novela, el poema contienen una verdad supraindividual capaz de desvelar el destino trágico del hombre, el carácter eventual del ser, su finitud temporal. La literatura, como la máscara en el teatro griego cuya función era la de esconder el rostro para dar veracidad al personaje, puede revelar y contar mejor que otros lenguajes la ontología de lo oscilante, de la pluralidad y de la diferencia. La recuperación de un espacio para la estética en el ámbito de la reflexión filosófica ha sido favorablemente acogida por algunos intelectuales que encuentran en las metáforas del lenguaje literario una fuerza cognitiva que sobrepasa los ya devaluados criterios clásicos de lo bello y de lo feo, y que se inserta en la teorización de la realidad como modelo explicativo de la misma. Esta tendencia filosófica se concentra primordialmente en el análisis de la gran literatura de los dos últimos siglos, sin que por ello el lenguaje plástico y el lenguaje musical se configuren en manifestaciones artísticas marginadas de la capacidad cognitiva del arte.

6.- Desde antaño la filosofía, de la mano de Platón y de Descartes, concentró el monopolio de la lucidez y de la clarividencia. La poética y la retórica pasaron a ser disciplinas que



defendían fundamentalmente la naturaleza persuasiva del lenguaje y que no derrochaban esfuerzos en dilucidar la verdad de la falsedad. Muy al contrario, la filosofía, como sistema teorizador de la realidad, conectaba el hablar con las cosas y podía, de este modo, refutar lo falso y demostrar lo verdadero. Los siglos perpetuaron el enfrentamiento de la filosofía y de la poesía entre acusaciones declaradas de impostura. En la disputa por la verdad triunfó la filosofía que avalaría a la ciencia como única sistematización objetiva de la realidad y que calumniaría a la ficción narrativa por detentar un logos confuso y borroso, pero sobre todo falso. Desde entonces el discurso de lo bello y el discurso de lo verdadero caminaron sendas contrapuestas. Así fue hasta que la sospecha de Nietzsche situó la ciencia dentro del universo mismo del engaño. ¿Hay mayor quimera que la ciencia? La pretendida exactitud, homogeneidad e inmovilidad con la que el discurso científico fosiliza la realidad, está alejada de la complejísima heterogeneidad y variedad que ofrece el mundo de la vida. ¿Acaso la teorización científica no se resume en un embaucador juego lingüístico que emborriona más que traduce la empiricidad de la experiencia? En la vida real es inútil buscar la perfección matemática. La verdad que acontece en la experiencia epistémica del mundo de la vida no mantiene relación alguna con el determinismo y la precisión aséptica de la verdad geométrica, sino que más bien oprime lo cierto frente a lo verdadero. La hipotética verdad que genera la impermanencia de los acontecimientos puede ser captada, comprendida y descrita mejor desde la razón problemática que se fundará en lo verosímil y que concebirá la actividad cognoscitiva de manera antitética a como lo hará el racionalismo.

La inquietante relación entre lo eterno y lo efímero es el escenario de la razón poética. La narración y la poesía nos proporcionan el encuentro con la vida, nos transmiten el contacto con aquella parcela de la realidad que la ciencia trató de cancelar por anómala o enfermiza. Las producciones artísticas ateniéndose a lo verosímil, son capaces de reflejar las manifestaciones humanas y descifrar la angustia nuclear que revierte en ellas desde el saber existencial. La propuesta epistemológica que presentaba al logos poético como un poderoso instrumento cognoscitivo para decir y encontrarse con el mundo de lo humano, tomó carta de identidad en los inicios de la modernidad con Vico. En su obra la poesía acontece como *vera narratio*, como ejercicio discursivo que trata de los datos proporcionados por la experiencia y que como ficción, lejos de ser un engaño, constituye la máscara primigenia, anterior a la filosofía y a la ciencia, con la que el ser humano intentó revelar el enigma de la duplicidad apariencia-realidad y pretendió detener la ambivalencia de la perpetua mutabilidad de esos continuos momentos inmóviles que parecen ser la materia de la que está hecha la vida. La poesía se conforma en categoría mental prosaica y arcaica, apta para extraer el *a priori* de la caducidad, de aquella atmósfera donde todo sucede con la cadencia de una permanente impermanencia.

Nuestro mundo no tiene ningún punto de unión con esas teorizaciones frías de las utopías de la exactitud. Nuestra mirada convive con la ausencia del futuro en el presente y con la presencia del pasado cuando todavía el futuro se está construyendo. Debilitar y destruir la validez cognitiva del modo expresivo del relato y del poema sólo es posible desde la negación del pathos trágico de nuestra peculiar condición ontológica, mezcla de memoria y de deseo. Las conquistas de la filosofía analítica no pueden saldarse de nuevo con la pérdida de nuestro pathos histórico para volver a callar otra vez de aquello que precisamente más importa. Otorgar fuerza

hermenéutica y encontrar capacidad teorizadora a la conciencia artística, no supone nivelar las diferencias entre la filosofía y la literatura o dar una lectura apoética de lo poético pues la traducción filosófica de la literatura no compete al artista sino al crítico. La lógica poética goza de completa autonomía, y no precisa protegerse de supuestas teorizaciones filosóficas si distinguimos el ámbito de la creación del nivel de la explicación razonada de lo creado. Contemplar lo creado y convertirlo en discurso formalmente lógico, corresponde a la reflexión sobre el arte, no al quehacer artístico. «Absit iniuria verbo», persistir en negar capacidad cognitiva a la conciencia artística cuando todo discurso sobre lo verdadero se ha revelado un mero disfraz o simulacro de la realidad, no es más que perpetuar el objetivismo entre los mandarines de una cultura académica oficial. Si hay alguna cuestión pendiente para la comunidad intelectual es la de recuperar la confianza en el *logos doxatós* de los sentidos, ahora que el propio concepto de verdad es borroso y que la precisión, no la vaguedad, es el límite del lenguaje. El logos del artista, que habla y piensa desde la gran razón del cuerpo, resulta un modo expresivo legítimo para encontrar y buscar el código humano del significado y, aunque ajeno a la ciencia, no por ello carece de validez intersubjetiva. Entre la vida y nosotros siempre habrá un velo de palabras. El logos nos abordará siempre como máscara encubridora y desveladora de la realidad nombrada aunque la decisión remitirá siempre al sujeto porque, al fin y al cabo, la máscara será el yo verdadero al ser el yo elegido.

## NOTAS

1. GALILEO: *El ensayador*, Aguilar, Buenos Aires, 1981, p. 63.
2. DESCARTES: *Principios de Filosofía*, II,4.
3. GALILEO: *Diálogo sobre los grandes sistemas del universo*, Buenos Aires, 1980.
4. Id., p. 80.
5. DESCARTES: *Discours de la Méthode*, Deuxième partie. Gallimard, Paris, 1953, p. 134.
6. RELLA, F.: *Metamorfosi: Immagini del pensiero*, Feltrinelli, 1984, p. 15.
7. VATTIMO, G.: *Estetica Moderna*, Il Mulino, Bologna, 1977, p. 19-20.
8. BATTISTINI, A.: *La Dignità della Retorica*, Pacini, Pisa, 1975, p. 51. Vid. PRETI, G.: «La polemica antiumanística del Seicento», en *Retorica e logica. Le due culture*. Torino, 1968. FORTI., F.: «Il Muratori e la crisi della retorica», en *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina, Firenze, 1964.
9. BANCHETTI, S.: *Il significato morale dell'estetica vichiana*, Marzorati, Milano, 1957, p. 21.
10. MURATORI, L.A.: «Intorno al metodo seguito ne'suoi studi. Lettera all'ILL.mo. Signore Giovan Artico, conte di Porcia», en *Scritti autobiografici*, 1950, p.30 y ss.
11. NICOLINI, F.: *La giovinezza di G.B. Vico*, Laterza, Bari, 1932, p. 116.
12. BANCHETTI, op. cit. p. 15.
13. BAUMGARTEN: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1975, p. 54.
14. VATTIMO, op. cit., p. 25-26.
15. BANCHETTI, op. cit. p. 24. Vid. Vico, *SN* par. 208-209, 502-519, 520-581.
16. KANT: *Kritik der Urteilkraft* Suhrkamp Verlag, Tausend, 1976, 46. Vid. PAREYSON, L.: *L'estetica di Kant*, Milano, Mursia, 1968; GARRONI, E.: *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio»*, Roma, Bulzoni, 1976; SCHAPER, E.: *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 1979; GUYER, P.: *Kant and the claims of Taste*, Cambridge, Mass., Harvard, Univ. Press, 1979; KOHLER, G.: *Geschmacksurteil und aesthetische Erfahrung. Beiträge zur Auslegung von Kant's «Kritik der aesthetischn Urteilkraft»*.
17. Id., 48.
18. CROCE, B.: *La filosofia de G.B. Vico*, Laterza, Bari, 1980, p. 51.

19. La obra de JAUSS *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, 1982, ha sido traducida al castellano (JAUSS, H.R.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid). En italiano existe la traducción de: *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung* (JAUSS: *Apología dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino, 1985) libro en el que, separándose de las tendencias estéticas dominantes de los años setenta representadas por la obra de Adorno y de Gadamer básicamente, Jauss revaloriza el placer estético, dando la máxima importancia a la relación directa que existe entre el espectador y la obra de arte. Al poner de manifiesto el valor fundamental del encuentro entre el público y la obra de arte, ha configurado una nueva corriente que impulsa al especialista en estética a tener en cuenta, fundamentalmente, al espectador de la obra artística.

20. FREUD, S.: «Nueve lecciones introductorias al psicoanálisis», en *Obras completas*, Tomo VIII, p. 3193.

21. NIETZSCHE, F.: *La Gaya Ciencia*, en *Obras completas*, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, Tomo III, p. 228.

22. Idem, p. 230.

23. POPPER, K.: *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1971, p. 16.

\* \* \*

