

Gianni Vattimo

Las aventuras de la diferencia

Pensar después
de Nietzsche y Heidegger

Traducción de Juan Carlos Gentile

19

EDICIONES PENÍNSULA

BARCELONA

EL OCASO DEL SUJETO Y EL PROBLEMA DEL TESTIMONIO

1. No creo que sea injustificada una cierta impresión de anacronismo que produce la referencia a la noción de testimonio. En efecto, testimonio es un término que, al menos para quien se ha formado en un determinado período de la cultura europea (los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial), aparece ligado a un muy preciso momento de la historia de esta cultura, el que se puede considerar como el momento del existencialismo.

Testimonio, como término filosófico y teológico, evoca el *pathos* con el que el existencialismo ha considerado, a partir de Kierkegaard, la irrepitible existencia de lo singular, su peculiar e individualísima relación con la verdad, relación en la cual la persona está totalmente, y sólo ella en el fondo, comprometida. Un *pathos* semejante se expresa, por ejemplo, en la famosa tesis de Jaspers sobre Galileo y Bruno, según la cual la retractación de Galileo ante la Inquisición no quita nada a la verdad, científica, demostrable, de la teoría heliocéntrica; mientras que la verdad filosófica de Bruno no subsiste si no es en el «testimonio» que él le

condiciones basilares de la existencia. Un discurso sobre el testimonio sólo puede partir de una constatación y de un análisis de este dato de hecho, ligado al ocaso del existencialismo y, más profundamente, a la crisis de la misma noción de sujeto.

2. Para darnos cuenta de las razones que legitiman lo que hemos llamado el sabor «anacrónico» de un concepto como el de testimonio, es útil partir de una reflexión sobre los dos autores que, quizá más que otros, están en la raíz de la actual oleada «impersonalista» de la filosofía y de la cultura: Nietzsche y Heidegger. Son ante todo ellos quienes establecen las premisas para una suspensión temporal de un concepto como el de testimonio, y precisamente a través de la crítica radical a la cual someten la noción de sujeto según se ha constituido y consolidado a partir de Descartes, pero sobre la base de una tradición que se identifica con la de la clasicidad y el cristianismo. Para entendernos, pero con una noción que indica de modo sustancialmente correcto sus caracteres constitutivos, podríamos llamar a este sujeto el sujeto burgués-cristiano, término que no traiciona las intenciones profundas de Nietzsche y Heidegger.

Precisamente en el tema del testimonio, en su forma extrema y emblemática de martirio, encontramos en Nietzsche numerosas tomas de posición explícitas y muy significativas. El tema se anuncia en el *Zarathustra* (libro II, «De los clérigos») donde el valor «probatorio» del martirio cristiano es totalmente invertido:

es una tontería creer que con la sangre se pueda demostrar una verdad. Al contrario: «La sangre es el peor testimonio de la verdad; envenena hasta a la doctrina más pura, la transforma en delirio y odio de los corazones». Y no sólo esto: como dirá en *El Anticristo* (53), «los mártires han hecho daño a la verdad», porque los idiotas y los ingenuos se dejan seducir por el martirio, concluyendo en seguida que una causa por la cual alguien afronta la muerte no puede no tener valor.

Lo que nos importa a nosotros, y al mismo Nietzsche, de este discurso, no es tanto la distinción entre la *quaestio iuris* del valor de verdad de una proposición y la *quaestio facti* de la evidencia subjetiva en base a la cual alguien sacrifica la vida por afirmarla. La tradicional consideración cristiana del martirio, por lo demás, no ha sostenido jamás que él sea una verdadera y precisa «prueba» de la verdad de cristianismo. Por su parte, Nietzsche no sostiene que allí exista una *quaestio iuris* puramente lógico-metafísica en torno del valor de verdad que se pueda contraponer al puro hecho de la evidencia subjetiva irresistible en base a la cual alguien acepta el martirio por una causa. Al contrario, para Nietzsche todo se reduce más bien a una *quaestio facti*: es éste el sentido de la crítica de la noción de evidencia que él maneja a partir del ensayo *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* y hasta los apuntes para el *Wille zur Macht*; en los cuales llega a afirmar que el hecho de que yo no pueda pensar como posible lo contrario de una proposición, en lugar de demostrar su verdad, prueba sin más que ella es falsa, ya que revela

trat y Rey. El lenguaje poético-filosófico nietzscheano, al rechazar la descripción del ser en términos conceptuales como algo firmemente dado fuera del discurso, reconoce y practica la diferencia como interna al discurso mismo. El significado —con nociones tomadas de Saussure— es para Derrida un hecho del significante, un juego de lenguaje, sucede como producto de diferencias internas del discurso. Nietzsche no es «un filósofo que se expresa por imágenes»; el peculiar *status* de su texto intenta inaugurar un modo distinto de ser de la palabra en relación con la «cosa»: es sabido que una de las doctrinas del *Wille zur Macht* es la del carácter interpretativo de lo que una mentalidad realista o positivista pretendía llamar los hechos. No hay hechos, sólo interpretaciones.⁶ El texto filosófico-poético de Nietzsche es la puesta en práctica de esta «teoría»; la cual, por otra parte, se contradecería si quisiera presentarse como teoría, como descripción y contemplación objetiva de un estado de cosas.

Pero, ¿por qué este modo de concebir y ejecutar la relación significante-significado sería un pensamiento que recuerda la diferencia, y, por tanto, también desde esta perspectiva, un pensamiento ultrametafísico? En el discurso poético, la metáfora se presenta como tal,⁷ es decir, el significado se revela como producido efectivamente por un juego del sig-

6. La voluntad de poder, p. 481.

7. Cf. S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, cit., pp. 137-139.

nificante; la diferencia, que se realiza originariamente como contraposición de significante y significado, ya no se deja atrás, aceptada como ya-sucedida, como marco estable dentro del que indiscutiblemente está. En el lenguaje poético, retomando y elaborando una doctrina heideggeriana, la de la lucha entre mundo y tierra en la obra de arte,⁸ la diferencia es recordada porque está en acto, mientras que la pretendida teoría objetiva la asume como hecho indiscutible, ya siempre dado.

De tal modo, se delinea el sentido que esta interpretación de Nietzsche atribuye al recuerdo de la diferencia: la diferencia es recordada en cuanto que, en el texto de Nietzsche y, más en general, en el pensamiento de la diferencia, es «puesta en acto». No es un puro y simple contenido del discurso; el discurso la recuerda en cuanto la practica, es un momento de su acontecer. Sin embargo, lo que hace del discurso poético-filosófico de Nietzsche un acontecimiento de la diferencia se remite en última instancia a un peculiar carácter repetitivo de este mismo discurso. El recuerdo, en esto, se toma al pie de la letra. Es cierto que en la poesía el significante se libera del terrorífico dominio del significado, y lo produce explícitamente como efecto del propio juego; pero este evento es, estructuralmente, siempre igual: el juego es siem-

8. Esta doctrina ha sido ampliamente desarrollada, como se sabe, en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, de 1936, incluido en Hw.

como el arte.¹⁷ Ciertamente, también en Nietzsche, además de este alegre reconocimiento de cómo éramos y ya no somos, hay incluso un momento aún más heideggeriano: el descrito en los aforismos de *La gaya ciencia* en que se habla de la muerte de Dios.¹⁸ Dios ha muerto, la metafísica y la diferencia han terminado, pero todavía se necesitarán siglos para que la humanidad se dé cuenta de ello, para que los efectos de este acontecimiento desplieguen toda su potencialidad liberadora. La rememoración heideggeriana, que vuelve siempre sobre la diferencia como problema —por qué y cómo se ha instituido y consolidado a la sombra del olvido, cómo y en qué sentido puede desaparecer en el fin de la metafísica—, se coloca en el espacio de este intervalo indicado por Nietzsche: dado que, de hecho, nos encontramos en este intervalo, en este *Zwischen*, se explica la fascinación y la sugestión del pensamiento heideggeriano y su efectiva relevancia. A este tipo de rememoración pertenecen, en Nietzsche, todos aquellos aspectos de su pensamiento en los que predomina la diferencia como doctrina del ser entendido como pesadumbre, lucha, desequilibrio, aquellos aspectos a los que aludía Derrida al hablar de Dionisos: por ejemplo, la visión de la historia como historia del dominio y de las relaciones de fuerza, que es elaborada en obras como la *Genealogía de la moral* y *Más allá del bien y del mal*.

17. Cf. *Humano, demasiado humano*, I, p. 223.

18. Especialmente el aforismo 343, pero cf. también el 108 y el 125.

to del material de los fragmentos póstumos de los últimos años. Quiero decir que, en realidad, ni Heidegger —por claros motivos sistemáticos, relacionados con toda su interpretación de la metafísica— ni sus seguidores, incluso de izquierdas, parecen tener suficientemente en cuenta el modelo estético que está en la base de la misma noción de voluntad de poder y que, en mi opinión, no debe identificarse *tout court* con la voluntad de organización tecnocrática total del mundo.

2. La oposición entre arte y ciencia permanece vigente a lo largo de todo el pensamiento de Nietzsche. El momento más significativo creo que puede encontrarse en la cuarta parte de *Humano, demasiado humano*, dedicada al estudio «del alma de los artistas y de los escritores». En esta obra, obviamente, no se trata aún de voluntad de poder; al contrario, ella representa emblemáticamente lo que para algunos es el período «iluminista» de la meditación nietzscheana, en el cual Nietzsche tiende a preferir «la dedicación científica a la verdad en cualquier forma, por despojada que ésta pueda parecer» (*MaM I*, 146),¹ mientras que el arte le

1. Las citas de *Humano, demasiado humano I* se hacen con remisión entre paréntesis en el texto al número del aforismo precedido por la sigla *MaM I*. Por lo que se refiere a los fragmentos póstumos que serán citados más adelante, los números son los de la edición Colli-Montinari, publicada por Adelphi (también las traducciones hacen referencia a esta edición), que incluye los textos del último período (los de *La voluntad de poder*) en el vol. VIII, tomos 1-3.

nido por él como una forma del espíritu que se mueve en el mundo de la pura apariencia, al contrario de la ciencia que, en cambio, persigue y alcanza la verdad. En el aforismo 146, que está casi al comienzo de la cuarta parte de *Humano, demasiado humano*, dedicada precisamente a artistas y escritores, el artista aparece como alguien que tiene una moral más débil que el pensador con respecto a la verdad; en efecto, él quiere preservar las premisas más eficaces de su arte, «lo fantástico, lo mítico, lo incierto, lo extremo, el sentido de lo simbólico...»; estas premisas son reconocidas, en aforismos sucesivos, como características de época que coinciden con la infancia de la humanidad. En estas épocas, triunfa lo fantástico, lo mítico, lo simbólico como *embestida* de la realidad factual por parte de la imaginación, de las fantasías, de las identificaciones antropomórficas; y esta actividad de embestida de lo exterior, de lo «dado», podríamos decir, por parte de la imaginación se origina en la presión de las emociones: ante todo, en cuanto que la ligereza y la frivolidad de la poesía sirven para aplacar temporalmente el ánimo excesivamente pasional (*MaM I*, 154); lo cual está en la línea de lo escrito sobre la tragedia, donde la visión apolínea era sustancialmente un modo de aplacar la fuerza del impulso dionisiaco, de su caoticidad; pero luego la conexión entre arte y emociones supera esta función «catártica»: el artista, precisamente porque es psicológicamente niño y, antropológicamente, una especie de residuo de épocas en las cuales predominaban lo fantástico y lo mítico, vive también las pasiones y

emociones a la manera de los niños y los primitivos, con violencia e impetuosidad (*MaM I*, 159). El fenómeno mismo de la inspiración se liga a estos mecanismos emocionales del arte; efectivamente, la inspiración no es otra cosa que fuerza creativa (que equivale a fuerza para embestir lo «real» con imágenes, símbolos, etc.) que ha sido atascada por algún obstáculo y fluye a partir de cierto punto de manera imprevista (*MaM I*, 156). La impetuosidad con la que el artista vive las propias emociones es sólo señal del carácter de *exceso* que el arte manifiesta en estas páginas de *Humano, demasiado humano*; exceso que está tanto en la impetuosidad de la pasión, como en el hecho más fundamental y constitutivo: la embestida de lo exterior por parte de lo interior, imágenes, fantasías, símbolos, etc. A este carácter de exceso se enlazan otros que, sin forzar los textos, podríamos remitir todos al exceder: el carácter de la excedencia y el de la excepción. Excedente es el arte precisamente en su forma de exceso: el ya citado aforismo 154 habla de los griegos que logran balancear el ánimo demasiado pasional inventando fábulas con las cuales encubren, y disfrazan, trasfiguran, la realidad. Pero este impulso de inventar máscaras tiende a volverse independiente de sus funciones originarias, de reequilibrio de las pasiones, y a convertirse en una autónoma costumbre de mentir. La excedencia del arte es tal incluso respecto de las otras formas espirituales, como la religión, la moral, la metafísica, que Nietzsche considera cosas del pasado; los aforismos finales de la cuarta parte de *Humano, demasiado*

humano hablan de las «fiestas de la memoria» que ahora se celebran para el arte; pero dicen también que «lo mejor de nosotros ha sido quizás heredado por sentimientos de épocas pasadas...»; y, sobre todo (aforismo 213) que «dondequiera que esté la felicidad, está el placer del absurdo», es decir, aquel placer que produce el arte (en este caso el cómico) invirtiendo las leyes vigentes en el mundo de la «realidad» cotidiana. Ninguna de las formas del pasado moral-metafísico de la humanidad, que Nietzsche «desenmascara» en sus obras iluministas, tiene una posición tan ambigua y ambivalente como el arte; éste es, sí, un pasado, pero también un futuro, si tomamos en serio la afirmación de que no hay felicidad sin placer del absurdo; sin travestimiento artístico, invención, máscara. En este sentido, el arte *excede* el destino de desaparecer, que es propio de las formas de la «mentira» metafísica, y lo excede precisamente porque, a diferencia de aquéllas, es juego, excepción: el aforismo 213 concluye recordando la alegría del esclavo en las Saturnales, la suspensión provisional de las leyes de la jerarquía social y, en general, del principio de realidad que se produce en las fiestas.²

2. Para toda esta temática del arte como forma de la cultura metafísica, cuyos límites en muchos sentidos han sido trascendidos, manteniendo viva la huella de lo dionisiaco y constituyendo la posible base de su renacimiento, remito a varios puntos de mi volumen *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, cit.

de afirmarse contra y por encima de la aparente negatividad de la existencia.

Se podrá observar, sin embargo, que esta concepción del arte como mecanismo pulsional, que funciona como deestructurante, en tanto pone en movimiento los impulsos del sujeto y, por tanto, también rompe sus jerarquías consolidadas, las estabilidades, la «continuidad» (la misma que interesaba profundamente a Platón cuando condenaba la poesía dramática) contrasta con la polémica que lleva a término Nietzsche, especialmente en los escritos del último período, contra el arte «decadente», contra el *romantisme*, contra ese arte que ha olvidado el «gran estilo» y se ha reducido a desarrollar una función opiácea, de puro estimulante de las emociones. Como se sabe, aquí está también la raíz de su antiwagnerismo. No obstante, no nos parece tan indiscutible que la posición del último Nietzsche sobre el arte y la literatura pueda reducirse al contraste entre una especie de «clasicismo» (la noción de «gran estilo») y los caracteres decadentes, emocionalistas, etc., del arte romántico de su tiempo. También aquí, nos limitamos a recordar y comentar brevemente dos textos, los fragmentos 14 [119] y 14 [170], siempre de la primavera de 1888:

14 [119] *Contramovimiento: el arte*

Todo arte opera como sugestión sobre los músculos y los sentidos, que están originariamente activos en el hombre artístico ingenuo; habla siempre y sólo a los artistas —habla a esta especie de sutil movilidad del

Lo que distingue al artista del profano (consumidor del arte): este último encuentra en el recibir la cumbre de excitabilidad, el primero en el dar —de modo que un antagonismo entre estos dos dones no sólo es natural, sino también deseable. Cada uno de estos dos estados tiene una óptica inversa —pretender que el artista se meta en la óptica del receptor (del crítico) significa pretender que se *empobrezca* a sí mismo y a su fuerza específica... Aquí sucede como con la diferencia entre los sexos: del artista que *da* no se debe pretender que se convierta en mujer, que «*reciba y conciba*»...

En tanto que también nuestra estética ha sido hasta ahora una estética femenina, dado que sólo los consumidores del arte han formulado sus experiencias de lo «que es bello». Hasta hoy, en filosofía ha faltado el artista... Es esto, como queda dicho más arriba, un error necesario, porque el artista que empezara nuevamente a entenderse a sí mismo, cometería un *error* —él no debe mirar hacia atrás, no debe mirar nada, debe dar. Ser incapaz de crítica es algo que honra a un artista... de otro modo es mitad y mitad, es «moderno»...

Es interesante, para confirmar el alcance destructurante que la experiencia estética tiene en relación al sujeto, destacar la función movilizadora del cuerpo que ésta ejercita según el primero de los dos fragmentos citados (se siente con los músculos, se lee con los músculos, etc.). Pero sobre todo importa ver cómo, tanto en el primero como en el segundo de los textos citados, los estados «morbosos» son elementos indis-

Pensamiento → recuerdo

que Heidegger define en términos de memoria y rememoración: *Denken* como *Gedächtnis*, *Denken* como *Andenken*. No es casual que, en el mundo de la metafísica desplegada como técnica tal como está descrito en la frase de Nietzsche sobre el «desierto» que «crece» (cf. WD, 11 y ss.), Mnemosyne no tenga ya derecho de ciudadanía: «la desertización es la expulsión, en grandes etapas, de Mnemosyne». Heidegger habla aquí de Mnemosyne porque, al ilustrar la condición del hombre moderno descrita como crecer del desierto, recuerda algunos versos de Hölderlin pertenecientes al borrador de un himno que debía llevar, entre otros, este título. Los versos dicen: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos. / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren». Estos versos, con su referencia a la «señal que nada indica» y luego al dolor, contienen un poco el sentido general de cuanto encontraremos en la noción heideggeriana de *Andenken*.

¿Qué es lo que caracteriza al pensamiento como *Andenken*? ¿Por qué el *Andenken* debería ser ese pensamiento que deja de lado al ser como fundamento y llega a pensar al *Anwesen* como *Anwesenlassen*, es decir, que se encamina a pensar *realmente* al ser? Porque la memoria en el modo de pensar la *Schickung*, el envío del ser, como *envío*. En efecto, la *Schickung* es de tal modo que, en el dar del «*Es gibt*», el dar mismo se retrae y sustrae en favor de la presencia del ente que él deja ser. El pensamiento de la fundación se concentra de modo exclusivo en el ente y en su ser como ser pre-

Schiller», de un Heidegger que, por lo menos en esto, continúa la revolución anticlasicista inaugurada por Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Se trata luego de ver, a propósito de este último nexo, hasta qué punto también se encuentra en Heidegger lo dionisiaco nietzscheano, al menos en dos de sus sentidos: la inclusión de la capacidad de sufrimiento en el ideal de una existencia «auténtica» (el hombre del desierto que crece, en Heidegger, ha perdido también la capacidad de sufrir); y la desfundamentación del *principium individuationis* también en su sentido de desfundamentación del sujeto. Bajo esta luz también se debería revisar y volver a discutir la interpretación heideggeriana de Nietzsche, reconociendo la proximidad que los vincula. El hilo conductor «Heidegger contra Schiller» es tanto más significativo en cuanto que, en la cultura del siglo xx, hay otras alternativas relevantes que creemos que tienen el mismo sentido y que indican la oposición al ideal clasicista de la desalienación, de una concepción de lo negativo que no deja que se lo incluya, y liquide, en la perspectiva de un posible «rescate» final. Son, por ejemplo, las alternativas que se pueden reconocer entre Bataille y Breton (para lo cual remito al libro de Perniola sobre Bataille),⁶ entre Adorno y Marcuse, entre (quizá) Benjamín y Bloch. En todas estas alternativas, en las que el pensamiento negativo, según una expresión de Bataille, es siempre un «viejo

6. M. Perniola, *G. Bataille y lo negativo*, Milán, Feltrinelli, 1977.

sencia plena. Para Derrida, pensamiento de la diferencia significa precisamente, ante todo, reconocer «que nunca hubo ni nunca habrá una palabra única, un *maître-nom*»,³ porque la diferencia está antes que nada. «En el principio era la huella», podríamos decir resumiendo en una frase la posición de Derrida. Huella, entonces, y jamás una presencia a la cual se remita la huella; las diferencias que estructuran el campo de la experiencia humana se originan ya de una diferencia, que es a la vez divergencia y dilación indefinida, en la cual está siempre la huella y nunca algún original. Es un original así el que, en cambio, debería ser nombrado por la palabra única, supremo término propio y no metafórico. Ya se conoce toda la gama de desarrollos que Derrida extrae de esta declinación del concepto de diferencia; ante todo, la polémica contra la fenomenología como pensamiento que privilegia la presencia, el darse en carne y huesos de las esencias, prefiriendo la *phoné* a la *grammé*. La presencia parece resumir en sí misma todos los caracteres «autoritarios» de la metafísica como (pretendido) saber de los principios primeros. Al oponer la diferencia a la presencia, Derrida quiere sacudir el autoritarismo de las *archai*. Precisamente por esto, diferencia no puede presentarse como otro nombre para indicar el origen; y hablar de las diferencias, asumirlas como centro de una constelación de otras nociones, no puede legitimarse con referencia a este origen, como el discurso metafísico que toma su

3. *Marges, cit.*, p. 28.

Y hay dif. numer. el
interpretar nuevamente
del verbo