

Έλεγχος

ISSN: 2393-6819  
Primera edición - abril de 2017

© **Sociedad Filosófica del Uruguay**

**Έλεγχος Volumen I, N° 2 Abril 2017**

Queda hecho el depósito que ordena la ley  
Impreso en Uruguay - 2017  
Impreso y encuadernado en Mastergraf srl.  
Gral. Pagola 1823 - CP 11800 - Tel.: 2203 4760\*  
Montevideo - Uruguay  
E-mail: [mastergraf@mastergraf.com.uy](mailto:mastergraf@mastergraf.com.uy)

Diseño gráfico: Augusto Giussi

Queda prohibida la reproducción parcial o total de este libro, por medio de cualquier proceso reprográfico o fónico, especialmente por fotocopia, microfilme, *offset* o mimeógrafo o cualquier otro medio mecánico o electrónico, total o parcial del presente ejemplar, con o sin finalidad de lucro, sin la autorización del autor.

## Índice

### Artículos

- APRENDER DE LA FICCIÓN\*..... 7  
*Manuel García-Carpintero*
- LA RESPONSABILIDAD DEL FILÓSOFO EN  
TIEMPOS DE CRISIS: REFLEXIONES SOBRE  
UNA CARCAJADA ..... 31  
*Eduardo Piacenza*
- EL MONISMO DE FREUD ..... 45  
*Carlos E. Caorsi*

### Traducciones

- FILODEMO de GADARA *Sobre la música* ..... 61

### Notas

- A POÉTICA DE ARISTÓTELES: A MIMESIS  
ENQUANTO UM AGENCIAMENTO DOS FATOS,  
SEGUNDO A INTERPRETAÇÃO DE PAUL RICOEUR  
EM TEMPO E NARRATIVA..... 93  
*Ana Rosa Luz*

### Reseñas

- Miguel Giusti: *Disfraces y extravíos. Sobre el descuido del alma.* . . . 105  
Boris Groys: *Volverse público. Las transformaciones del arte  
en el ágora contemporáneo.* . . . . . 109



# *Artículos*



ἔλεγχος  
Volumen I, N° 2  
Abril 2017

## APRENDER DE LA FICCIÓN\*

MANUEL GARCÍA-CARPINTERO

LOGOS-Departament de Filosofia

Universitat de Barcelona

e-mail: [m.garciacarpintero@ub.edu](mailto:m.garciacarpintero@ub.edu)

**Resumen:** Este ensayo examina la cuestión de si podemos adquirir conocimiento de la ficción. Su tesis principal es una respuesta afirmativa, pero matizada, a esta pregunta. Se basa en una explicación de la distinción ficción / no ficción que he defendido en otras publicaciones. La no ficción narrativa consiste en un núcleo asertórico - un acto de habla gobernado por una norma que requiere verdad para su corrección. La ficción consiste en un núcleo de hacer como si - actos de habla no gobernados por una norma que requiere verdad para su corrección, si no por una que requiere más bien, para la corrección, que se invite a llevar a cabo actos imaginativos interesantes. Esta postura es compatible con que las ficciones involucren verdades y permitan la adquisición de conocimiento, al menos en dos sentidos. En primer lugar, como otros actos de habla (por ejemplo, las preguntas retóricas), los actos constitutivos de ficciones pueden expresar indirectamente aserciones. En segundo lugar, pero no menos importante, las ficciones pueden aseverar hechos sobre el tiempo, el lugar o los personajes que las forman. Presento y discuto ejemplos ilustrativos del primer tipo, en *Expiación*, de McEwan, y *Negra espalda del tiempo*, de Marías, los cuales, afirmo, indirectamente hacen aserciones precisamente sobre el tema de este artículo.

**Abstract:** This essay examines the question whether we can acquire knowledge from fiction. The main claim is a nuanced positive answer. It is based on an account of the fiction/non-fiction distinction that I have defended elsewhere. Narrative non-fiction consists of an assertoric core - a speech act governed by a norm requiring truth for its correctness. Fiction consists of a core of fiction-making - speech acts not governed by

a norm requiring truth for correctness, but one requiring for correctness that interesting imaginings are invited. This account is compatible with fictions involving truth and allowing for the acquisition of knowledge, on at least two counts. First, like other speech acts (say, rhetorical questions), acts of fiction-making can indirectly convey assertions. Second, but not less important, fictions may assert background facts about the time, the place, or the characters setting up the fiction. I present and discuss illustrative examples of the first kind, in McEwan's *Atonement* and Marías's *Dark Back of Time*, which, I claim, indirectly make assertions precisely about the topic of the paper. I also confront arguments that such indirectness makes impossible the acquisition of knowledge.

### 1. Introducción: ¿Verdad en la Ficción?

En la novela *Expiación*, Ian McEwan pone en boca de su personaje principal, Briony, la siguiente reflexión (2009, pp. 434-435):

El problema estos cincuenta y nueve años ha sido: ¿cómo puede una novelista alcanzar la expiación cuando, con su poder absoluto de decidir desenlaces, ella es también Dios? No hay nadie, ningún ser ni forma superior a la que pueda apelar, con la que pueda reconciliarse o que pueda perdonarla. No hay nada aparte de ella misma. Ha fijado en su imaginación los límites y los términos. No hay expiación para Dios, ni para los novelistas, aunque sean ateos. Esta tarea ha sido siempre imposible, y en esto ha residido el quid de la cuestión. La tentativa lo era todo.

En la novela, Briony es una novelista de éxito, que hasta ese momento no ha publicado la novela que nosotros estamos leyendo (así se infiere del hecho de que la novela en cuestión se titula precisamente *Expiación*, así como de otros datos). El párrafo citado indica por qué no lo ha hecho: Briony había escrito la novela con el (ilusorio) fin de recabar la expiación de una grave falta; sin embargo (se implica en el párrafo citado) esta es una intención absurda, de imposible realización. La razón que se nos da constituye una tesis filosófica sobre la referencia fictiva que Briony defiende en el párrafo citado, y cuya verdad – parece razonable inferir – sugiere también, o al menos propone para nuestra consideración, el propio McEwan, el autor real de la novela real que estamos leyendo. La tesis se puede formular así: en las ficciones no se hace referencia a objetos reales; los “objetos” de que se habla en las ficciones son meros productos



de la imaginación del autor. Tesis en esa dirección han sido defendidas por diversos filósofos en escritos de carácter filosófico: cf. Diffey (1995), Riffaterre (1990).

¿Es esta tesis correcta? A primera vista, diríamos que *1984* trata sobre amenazadoras posibilidades políticas que se desarrollarían en Londres, y *Guerra y Paz* sobre Napoleón y la incidencia de las guerras napoleónicas en Rusia. Es más, unas líneas más arriba hemos dado por supuesto que el autor de una ficción, McEwan en nuestro caso, puede utilizarla para proponer tesis (en este caso, sobre la referencia en la ficción) cuya verdad o falsedad cabe discutir, y para las que cabe ofrecer argumentos como los que contienen los escritos filosóficos que se acaban de mencionar. Si es posible afirmar en una ficción algo verdadero “acerca de la realidad”, ¿no debe también ser posible hacer referencia a elementos de esa realidad?

Un segundo texto literario – del que he extraído el título de este artículo, remedando al hacerlo la práctica de su autor, Javier Marías, algunas de cuyas novelas, incluida la que nos ocupa, tienen por título frases célebres del corpus shakespeariano – parece compartir las ideas filosóficas sobre las ficciones que parecen estar detrás del texto citado de la novela de McEwan. Se trata de *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998). Es esta una obra de ficción, pues así la clasifica su autor, y, al menos en lo que respecta a la clasificación de las obras en una determinada categoría (ficción o no-ficción, novela o poesía, etc.) las intenciones de sus autores son determinantes, a menos que existan serias razones para cuestionarlas. Dice a propósito de ella Marías en una entrevista (*El País*, 5/5/1998): “podría llamarse una falsa novela ... no es un libro autobiográfico ni de memorias, sino una obra de ficción”. Quizás un tanto paradójicamente, en la misma entrevista Marías también declara que se trata de “un libro narrativo, aunque sea una novela que no es ficción ... el narrador soy yo con mi nombre y apellido y todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí”.

Esta “falsa novela” de Marías parece proponer una tesis sobre la distinción entre ficción y no-ficción. La narración (a la manera digresiva de su autor, abordando muchas otras cuestiones más o menos relacionadas con su inconfundible estilo refinado) versa sobre la recepción de una novela anterior del autor, *Todas las almas*, y en especial de diversos malentendidos que según el narrador de *Negra*

*espalda del tiempo* se produjeron, ocasionados por las confusiones de muchos lectores sobre la distinción entre ficción y no ficción. La obra parece proponer la tesis ya mencionada de que las ficciones no tratan del mundo real: “Creo no haber confundido nunca la realidad con la ficción, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo ... Basta con que alguien introduzca un “como sí” en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente ... para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere y lo falsee”, *op. cit.*, 9-10; “lo real ... lo ficticio ... si bien conviven y no se excluyen, a la vez no se mezclan y cada cosa discurre por su territorio”, *op. cit.*, 278. Si esto es lo que se propone en la obra, resulta doblemente paradójico; porque, como acabo de decir, *Negra espalda del tiempo* parece tratar de una ficción (*Todas las almas*) y de su autor, de sus colegas en Oxford, de una película que se hizo basada en ella y de sus perpetradores – todos ellos elementos bien reales del mundo real.

Que las ficciones pueden tratar del mundo real es de hecho una idea que nuestra práctica crítica común da por supuesta. En su artículo “Russia and China: The Movie”, <http://www.project-syndicate.org/commentary/authoritarian-capitalism-russia-china-by-ian-buruma-2014-11>, Ian Buruma hace la siguiente afirmación a propósito de dos ficciones cinematográficas: “Los tiempos que vivimos se ven a menudo reflejados con la mayor claridad en el espejo del arte. Se ha escrito mucho sobre el post-comunismo en Rusia y en China. Pero dos películas recientes, *Un toque de violencia*, de Jia Zhangke, hecha en China en 2013, y *Leviatán*, de Andrey Zvyagintsev, hecha en Rusia en 2014, revelan los paisajes sociales y políticos de estos países con mayor precisión que nada que yo haya visto impreso”. Muchas de las críticas de estas películas (las de la segunda por Ann Hornaday en el *Washington Post*, Anthony Lane en el *New Yorker* o Manohla Dargis en el *New York Times*, por ejemplo) contienen afirmaciones similares. Y es muy común criticar ficciones por su falta de adecuación a aspectos de la realidad a que supuestamente deberían ser fieles; así ha sucedido recientemente con diversas críticas a las películas *Selma* (Ava DuVernay, 2014) y *Descifrando Enigma* (Morten Tyldum, 2014). A propósito de esta última, por ejemplo, Christian Caryl (2015) escribía en el *New York Review of Books* que la película “se aparta disparatadamente del registro histórico” (*op. cit.*, 19). Tan-

to las alabanzas de Buruma como la censura de Caryl presuponen que las obras de ficción pueden representar correctamente la realidad (mejor incluso que las de no ficción, según Buruma), y pueden ser cuestionadas al igual que las de no ficción cuando no lo hacen. Y estos no son sino ejemplos de una práctica que muchos de nosotros seguimos cuando hablamos de las ficciones. Justamente porque es un presupuesto común que las ficciones pueden expresar verdades, transmitir conocimiento, y ser cuestionadas cuando pueden llevar a engaño, no es sorprendente encontrar a sus autores tratando de proponer en ellas (y no sólo en ensayos como Vargas Llosa (2002)), como lo hacen McEwan y Marías en los textos mencionados, tesis sobre esta misma cuestión, por lo demás una cuestión filosófica: la cuestión de si las obras de ficción pueden impartir conocimiento sobre la realidad; por más que (al menos en estos dos casos) parezcan estar defendiendo al hacerlo tesis contradictorias con su misma práctica, como explicaré con más detalle más adelante.

Este artículo tiene por objetivo presentar al lector interesado de manera introductoria estas cuestiones: qué distingue a la ficción de la realidad, cómo hemos de entender la referencia a personajes ficticios y a personajes no ficticios en las ficciones. A mi juicio, la filosofía contemporánea proporciona materiales conceptuales muy convenientes para abordarlas con suficiente precisión, que he presentado de manera igualmente introductoria pero más por extenso en un libro reciente (García-Carpintero, 2016): las teorías de la referencia, de los actos del habla, o de los significados pragmáticamente expresados de la filosofía del lenguaje contemporánea, teorías sobre la imaginación, las emociones y sobre las actitudes de primera persona de la filosofía de la mente, diversos elementos de la epistemología y la ontología contemporáneas. Mi objetivo en ambos casos no es tanto defender mis propios puntos de vista sobre estos temas, cuanto proporcionar esos materiales conceptuales al lector. Mas las páginas que siguen también contienen una toma de posición sobre los mismos, porque a mi juicio resulta más interesante y motivador presentar materiales introductorios de una manera comprometida, que hacerlo de una manera neutra. Secundariamente, me propongo utilizar este ejemplo para considerar una cuestión metafísica, a saber: cuáles son las diferencias que sin duda existen entre abordar estas cuestiones de la manera en que se hace en el género filosófico y hacerlo de la manera en que se hace en las ficciones.

Traeré a colación un ejemplo más, un breve cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los Parques” (1959), que parece igualmente proponer una temática filosófica próxima a los temas que nos van a ocupar en las páginas sucesivas. Su brevedad me permite citarlo en su totalidad, lo que nos ayudará a acabar de introducir los temas del libro y, a lo largo del mismo, ilustrarlos con una ficción todos cuyos detalles puedo presuponer que el lector comparte conmigo:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a

anochecer. Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Consideremos la preferencia por Cortázar de la primera línea del cuento, (1), como parte de la “preferencia” completa que constituye su creación de CP,

(1) Había empezado a leer la novela unos días antes.

(1) es una oración declarativa, del tipo de las que usamos para hacer afirmaciones, susceptibles de ser evaluadas como verdaderas o falsas. Así tomada, como utilizada para hacer una aseveración, (1) difícilmente puede ser verdadera, porque es más que razonable suponer que el pronombre ‘él’, sujeto implícito de la oración, carece de referente alguno de quien lo que (1) dice pueda ser verdadero. Sin embargo, intuitivamente, tiene poco sentido que nos preguntemos si (1), en el contexto en que la estamos suponiendo, es verdadera o falsa. Cortázar no la está utilizando para hacer una afirmación, sino para contarnos una historia. ¿Qué es contar una historia? ¿Cómo se utilizan oraciones que tienen una determinada función en el lenguaje para ese fin? Kendall Walton (1990) propuso un muy influyente análisis de la ficción (de lo que hace Cortázar al contarnos la historia) como una forma de *hacer como que* o  *fingir*, continua con los juegos de los niños, que constituye una apelación a nuestra capacidad de *imaginar*. Currie (1990) desarrolla estas ideas de Walton en el marco de propuestas anteriores de Searle (1974/79), proponiendo enten-



der la ficción como un tipo de acto representacional, análogo a las aseveraciones, las preguntas o las órdenes, en la línea general de Grice (1975/1991). En una *aseveración* de  $p$ , el objetivo del hablante es llevar a su audiencia a *creer*  $p$ , a través de un procedimiento comunicativo específico cuyas líneas generales presentaremos más adelante. En una *orden*, el objetivo es llevar a la audiencia a *querer*  $p$ , a través de ese mismo mecanismo. En la producción de una ficción, el objetivo sería según Currie llevarla a *imaginar*  $p$ . En todos estos casos, el hablante recurre a ese procedimiento comunicativo analizado por Grice, que consiste en producir el efecto buscado a través del reconocimiento de este mismo objetivo.

La misma oración (1) se podría proferir en otro contexto, como parte de una caracterización del contenido de *Continuidad de los Parques* (CP, para abreviar) que comenzara con “el cuento trata de alguien que lee una novela ...”. En ese contexto, (1) sí es intuitivamente una aseveración, susceptible de verdad o falsedad, en este caso manifiestamente verdadera. ¿Cómo puede serlo, dado que contiene un término aparentemente carente de referente, el pronombre implícito que ejerce de sujeto de la oración? En un trabajo tan influyente como el de Walton, David Lewis (1978/83) propone que, en el contexto descrito, (1) contiene un verbo implícito en su forma lógica, ‘CP *hace fictivo* que ...’. Uso ‘ $F_{cp}(p)$ ’ como una abreviatura. Consideremos (2), dicho en el contexto anterior:

(2)  $F_{cp}$ (la novela que el hombre lee describe la conspiración de su esposa y el amante de ésta para asesinarlo).

Algunos datos de la historia que justifican la verdad de (2) son los siguientes: (i) datos internos a la ficción: las significativas coincidencias dentro del texto entre el entorno del protagonista y el de los sucesos narrados en la novela: el sillón de terciopelo verde, los ventanales, el parque, el mayordomo; (ii) datos externos, como el título (los parques que son continuos son aquel en que el lector lee la novela, y aquel que se cruza el amante protagonista de la misma); y muy en especial, la verdad de (2) justifica una “moraleja” o tesis que, es razonable creer, la historia busca sugerir, (3):

(3) Puede haber ficciones cuyo contenido consta sólo de verdades.

En un comentario sobre *Negra espalda del tiempo* que cité antes, Marías sugería algo análogo: a saber, que su “ficción” o “novela”, en la medida de lo que puede juzgar, contiene sólo verdades, cosas sabidas por él o en todo caso cuando menos “especuladas” por él. Una vez más, ésta es una tesis filosófica sobre las ficciones que, como veremos, diversos filósofos cuestionan, mediante razones que examinaremos más adelante. Uno también se ve llevado a preguntarse qué relación existe entre esta tesis sobre las ficciones y la que mencionamos antes, que las ficciones y las no ficciones “tratan de ámbitos diferentes”. ¿Es coherente defender ambas tesis, como según he indicado parece hacer Marías?

Una última cuestión central que ilustra el cuento de Cortázar, sobre la que también volveremos por extenso más adelante. Algunos elementos del contenido de una ficción están articulados explícitamente en ellas, otros sólo implícitamente; (2) es un caso, (4) uno más obvio. Los datos que el cuento nos ofrece para creerlo verdadero incluyen estos: la disyuntiva de los conspiradores es “sórdida”, su pasión “secreta”; las caricias de ella “dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo”.

(4)  $F_{cp}$  (el hombre al que los amantes planean matar en la novela es el marido de ella).

El objetivo de este artículo es presentar algunas influyentes ideas recientes sobre la referencia y la verdad en la ficción que nos permiten articular mejor las preguntas y propuestas que acabamos de formular, y enunciar diferentes respuestas a las mismas, esbozando propuestas que he desarrollado más por extenso en otros trabajos (García-Carpintero, 2013, 2016, 2016a).

## 2. Anti-cognitivismo: los argumentos de la disparidad ontológica e ilocutiva

En la sección anterior suscitamos las cuestiones que nos iban a ocupar en este trabajo, en torno a una tesis que se da por supuesta en la práctica cotidiana de debatir críticamente a propósito de las ficciones, pero que resulta problemática: a saber, que las ficciones contienen verdades, que se puede adquirir conocimiento a partir de ellas, y cuestionarlas si nos llevan a engaño. En consonancia con estas ideas, mostré con diversas ilustraciones cómo las ficciones abordan esta misma cuestión, haciendo propuestas sobre la misma; tesis, paradójicamente, en ocasiones contradictorias con el hecho mismo de que la ficción en cuestión parece proponerlas.

La tesis de que las ficciones expresan verdades, que se pueden llegar a conocer familiarizándose con ellas, suele denominarse *cognitivismo estético*. Es conveniente subdividirla en dos (Gaut, 2006): una tesis *epistémica* – que las ficciones pueden enseñarnos verdades substantivas (por oposición a trivialidades que no necesitamos que nadie nos enseñe, como que hay gente celosa) – y una *axiológica* – que el que una ficción provea conocimiento contribuye a su valor estético. Ambas tesis son justificadamente controvertidas, por más que nuestra práctica crítica las de por supuestas. En lo que resta del trabajo resumiré las razones principales que se han propuesto en contra de cada una de ellas, y esbozaré mis propias respuestas.

Conviene antes de nada distinguir tres tipos de conocimiento que se ha argumentado que las ficciones pueden proporcionar, quizás suficientemente distintos entre sí. En primer lugar, conocimiento *fáctico* o *proposicional*: el conocimiento que suponemos poder adquirir de las ficciones históricas o biográficas. En segundo lugar, conocimiento *vivencial*: “poniéndonos en la piel” de los personajes de una ficción, podemos adquirir experiencias nuevas, quizás sentir un tipo de terror, de celos, de indignación moral o humillación que antes no habíamos sentido. En tercer lugar, conocimiento *práctico*, o “saber-cómo”: según Nussbaum (1990), las ficciones son una especie de laboratorio en que experimentamos cómo comportarnos en situaciones moralmente complejas, aprendiendo así lecciones de uso práctico en la vida cotidiana, un “laboratorio para el refinamiento del alma” (Coetzee 1999); Oatley (2016) proporciona datos empíricos que podrían corroborar estas hipótesis. El segundo y tercer ti-



pos son sin duda los más significativos para entender el valor que muchos otorgamos a las grandes obras literarias o cinematográficas; pero para nuestros propósitos presentes será conveniente limitarnos a considerar el primero, más prosaico y manejable.

Comprobamos en la primera sección como en sus obras literarias McEwan y Marías parecían aducir una primera razón que se suele invocar para rechazar el componente epistémico del cognitivismo, la de lo que podemos designar como su *disparidad ontológica*: a saber, que las ficciones no tratan de los objetos reales del mundo real, sino de entidades de otra naturaleza: objetos ficticios habitantes de mundos ficticios, la “negra espalda del tiempo” de Marías (*op. cit.*, 362-3, 376-7, 400). Así, según indicaba McEwan en la cita incluida al comienzo, los personajes de una novelista no son “nada aparte de ella misma”. Según Marías, el trasunto fictivo en *Todas las almas* de un portero que conoció en Oxford, a diferencia del portero real, “nunca existió, o no en carne y hueso” (18); ni siquiera el escenario, Oxford, era real, más bien “era un Oxford sesgado, un trasunto con mi perspectiva imaginaria o falsa”. Ni siquiera pueden confundirse el Marías real, autor de *Negra espalda del tiempo*, con el Marías narrador fictivo de esa novela. La cuestión se formula primero dubitativamente: “este relato, en que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo” (16); pero se retoma al final de la novela, despejándose a mi juicio las dudas: “me acuerdo de lo que dije hace mucho, al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre: ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio” (404). Como el otro (el autor) no es ficticio (o sólo irónicamente se puede proponer para nuestra consideración que lo sea), concluimos que después de todo también en este caso son dos.

Este último pasaje indica así que, si bien mientras escribe psicológicamente el autor no puede sino “identificarse” con el narrador, reflexivamente considerada la obra como lo que es, una novela, debe concluirse que no pueden ser más distintos: como el portero y como Oxford en *Todas las almas*, una cosa es el modelo real, otra muy distinta su trasunto ficticio: uno y otro poseen naturalezas ontológicas disparejas, pues el narrador o bien no existe, o bien, si existe, no es “de carne y hueso”, sino una entidad abstracta, como sostienen en

contraposición los realistas sobre la ficción (García-Carpintero 2016, cap. 4). Mencioné en la sección anterior diversas propuestas en la filosofía contemporánea de la ficción que suscriben estas tesis sugeridas por Marías. Yo mismo (García-Carpintero, 2015) he defendido una idea análoga: la de que un nombre como ‘Londres’ o ‘Napoleón’ contribuyen de manera diferente a lo que se dice cuando se hace una aseveración, y cuando se crea una ficción. En el primer caso, contribuye simplemente el referente. En el segundo, hace una contribución descriptiva, algo como *la entidad a la que el narrador de esta ficción se refiere como ‘Londres’ o ‘Napoleón’*.

Sin embargo, de esto no se sigue en absoluto que la ficción no pueda “tratar de la realidad”. También hablamos de la realidad mediante descripciones (en contraste con hacerlo mediante “designadores rígidos”, que simplemente aportan a lo que decimos sus referentes). Es perfectamente posible (y más que probable) que Vargas Llosa quisiera transmitirnos opiniones sobre la situación política y social en la ciudad real a la que el narrador de *Conversación en La Catedral* se refiere como ‘Lima’ y el país a que se refiere como ‘Perú’ en el momento histórico que representa como los años cincuenta del pasado siglo. En la medida en que podemos encontrar razones en *Negra espalda del tiempo* en favor de lo que parece ser su tesis filosófica, no son más convincentes de las que ofrecen autores como los ya mencionados Diffey (1995) o Riffaterre (1990). En el texto que cité más arriba sobre Oxford, y en otros análogos, Marías aduce que el narrador sin nombre de *Todas las almas* tiene características distintas de las suyas: no está casado, ni tiene hijos, etc. (pp. 27, 34, 168-9, 293-4). Pero esta no es una razón válida; muchas afirmaciones sobre Oxford son falsas, y le atribuyen así a la ciudad propiedades que no tiene, sin dejar por ello de ser afirmaciones sobre Oxford; lo mismo vale para cualquier otro objeto real.

De hecho, si lo estamos interpretando correctamente, el texto de Marías no es muy consistente: diversos pasajes contradicen la tesis que le he atribuido. Considérese este: “me sentí obligado a comunicarle ... que en modo alguno era *Todas las almas* una novela en clave ni una narración autobiográfica sino una novela a secas y una obra de ficción; que no había en ella ningún retrato cabal de ningún miembro de la Sub-Facultad de Español de la Universidad de Oxford ni de ninguna otra persona real, viva o muerta, con la ex-

cepción de John Gawsworth, quien precisamente había sido tomado una vez más por lo más ficticio y menos preocupante del libro; que ‘algunos personajes tienen, a lo sumo, una mezcla de rasgos procedentes de más de una persona real y – principalmente – de mis propias invención e imaginación’”. En este pasaje se da por supuesto que, aunque *Todas las almas* no lo sea, hay novelas “en clave” o “autobiográficas”. Se presupone así que éstas sí tratan “de la realidad”, y pueden por tanto contener afirmaciones, verdaderas o falsas, sobre la misma. Sin embargo, no son menos obras de ficción por ello, menos novelas; por consiguiente, deberían igualmente tratar (si los argumentos de la obra glosados en los párrafos precedentes fuesen correctos) de “mundos ficticios” sin solapamiento alguno con el real. Se presupone además que algunos contenidos de *Todas las almas* (los concernientes a John Gawsworth) sí “tratan de la realidad”.

Hago notar que, una vez más, la razón que se aduce en el texto citado sobre por qué el carácter fictivo de *Todas las almas* descarta la intrusión en ella de la realidad es que la obra no contiene “ningún retrato cabal” de personaje real alguno. Pero, como ya indiqué, esta no es una buena razón; las biografías y los libros de historia tampoco contienen siempre “retratos cabales”, sin dejar por ello de tratar de la realidad. Es más, un divertido pasaje a propósito del profesor Rico (*op. cit.*, 58 y ss.) contradice abiertamente la afirmación de que *Todas las almas* no es una novela en clave: allí se admite que al menos parcialmente lo es, en lo que respecta al profesor del Diestro, trasunto de Rico según se nos dice expresamente (pese a que, por abundar en la anterior objeción, no sea un “retrato cabal” de Rico, con quien para comenzar no comparte el nombre). Y está también la cuestión de si el profesor Rico de *Negra espalda del tiempo* es o no el profesor Rico real; Marías nos dice en una entrevista que cité en la introducción que “todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí” (algo de lo que yo no he encontrado razón alguna para dudar en diversas lecturas, volveré después sobre esto); pero que sea verdad la anécdota que se cuenta en la novela sobre Rico requiere por supuesto que el Rico de la novela y el Rico de la realidad sean el mismo. En muchos otros pasajes de *Negra espalda del tiempo* tropezamos con la misma dificultad ahora comentada a propósito del caso de Rico; a saber, que la obra sí presupone que diversos personajes de *Todas las almas* son trasuntos de personajes reales como lo son los personajes de las novelas en clave (v. *op. cit.*, pp. 38,

41, 47, 152, 168-9). Para concluir, dudo que Andrés Trapiello o el ya fallecido Javier Tomeo tomasen solaz de las ideas en la novela sobre la ontología de los mundos fictivos para no sentirse insultados por la obvia alusión (a ellos mismos, no a meros componentes abstractos de la “negra espalda del tiempo”) contenida en la frase “todos los novelistas actuales – aun el más inepto, el de Manzaneda de Torío o el de Quicena entre los españoles ...” (*op. cit.*, p. 58).

Concluimos, por tanto, que el argumento de la disparidad ontológica no constituye una buena razón para establecer que no se puede adquirir conocimiento de las ficciones, pese al predicamento de este argumento entre los filósofos contemporáneos de talante “continental”. La novela de Marías, y el cuento de Cortázar que citamos íntegramente en la sección anterior, parecen considerar otra serie de argumentos, esta vez en torno a lo que describiré como una supuesta *disparidad ilocutiva* entre las ficciones y las aseveraciones. En realidad, es posible que, en una interpretación caritativa, los argumentos de Marías que he cuestionado anteriormente vayan más en la dirección de estas consideraciones de disparidad ilocutiva, en lugar de apoyarse en una presunta disparidad ontológica. No estaría Marías apelando tanto a que los personajes de las ficciones difieren en sus rasgos de sus presuntos correlatos reales, como a que, mientras que esta diferencia da lugar a un *error* cuando se produce en el curso de una representación de carácter aseverativo, lo mismo no sucede cuando se produce en una ficción. Ficciones y aseveraciones, en suma, son prácticas comunicativas sujetas a diferentes normas.

Una objeción de este tipo se apoya en que la noción de ficción se utiliza a veces con el sentido de *falsedad*: “no prestes mucha atención a lo que dice, es todo ficción”. Ahora bien, como hace notar Searle (1974/79), no es este el sentido de ‘ficción’ que aquí venimos tratando de analizar, sino más bien el sentido que utilizamos cuando clasificamos determinadas obras (literarias o fílmicas) como de ficción, en contraste con otras de no ficción. Se trata del sentido que utiliza Marías en la entrevista que citamos en la introducción, cuando indicaba que *Negra espalda del tiempo* es una “falsa novela” o “una obra de ficción”. Diversos autores han desarrollado concepciones de la ficción en sintonía con este sentido, según las cuales las ficciones contienen una buena dosis de falsedad (Goodman 1976, Deutsch 2000).

Indiqué antes que ficciones como el cuento de Cortázar, *Continuidad de los parques*, y la propia novela de Marías, cuestionan estas teorías. Marías insiste en que en la novela “todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí”, y, como dije, en varias relecturas yo no he encontrado ningún motivo para dudar de esto. (Por más que, según he argumentado, existan serias razones para dudar de que sean verdaderas algunas de las afirmaciones metafictivas que a mi juicio contiene la obra. Pues lo que está aquí en cuestión no es que haya obras de ficción que contengan sólo verdades, sino meramente que sea posible que las haya: esto es lo que rechazan análisis de la ficción como los de Goodman o Deutsch.) Juan Villoro cuenta una anécdota en una reseña de la novela en *La Jornada*, México, “Un personaje literario” (<http://www.javiermarías.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>, accedida el 8/5/2016) pertinente aquí, en torno a su errónea suposición de que uno de los personajes de la novela era meramente ficticio. Vimos también que las declaraciones de Marías eran un tanto confusas, pues también decía de su obra que es “un libro narrativo, aunque sea una novela que no es ficción”; según lo entiendo, aquí está utilizando el sentido cotidiano no-clasificadorio de ‘ficción’ como falsedad.

Otros autores ofrecen diferentes consideraciones a favor de una disparidad ilocutiva entre ficción y aseveración. Currie (1990, 42-47) argumenta mediante varios “experimentos mentales” (ejemplos imaginarios, que supuestamente proporcionan soporte intuitivo a una tesis) que, si bien una ficción puede ser verdadera “accidentalmente”, una narración que “relate lo ocurrido” fidedignamente (intencional o no intencionalmente) no puede ser una ficción: “relatar lo ocurrido”, por más que se presente “como invención”, no puede dar lugar a una verdadera ficción. Si el autor es “anecdóticamente fiel” (Vargas Llosa 2002, 17) al construir su obra a hechos por él conocidos (aunque lo haga inconscientemente), el resultado no es ficción.

No soy el único que encuentra estas ideas carentes de soporte intuitivo (Davies 2007, 44-6). David Davies menciona un contraejemplo análogo al que ofrece *Negra espalda del tiempo*, el caso de la narración de Seamus Deane *Reading in the Dark*, que el autor escribió después de recibir un encargo para una autobiografía, pero prefirió



publicar como novela (y, por tanto, a mi juicio es manifiestamente una novela, pues son las intenciones de los autores las que deciden estas cuestiones) y ganó el premio *Guardian* de ficción: la narración parece contarnos en todos sus detalles la infancia del autor. Naturalmente, presentando una narración con elementos históricos o biográficos como una novela, uno se deja abiertas licencias que no serían permisibles en otro caso: imaginar situaciones de las que uno no tiene datos, alterar por mor de la licencia poética algunos hechos. Pero nada, que yo vea, exige que haya de hacerlo así.

Como ha señalado Stacie Friend (2008, 2011), propuestas como la de Currie tienen además como resultado ciertamente contraintuitivo que lo que clasificamos como obras de ficción en realidad son un conglomerado de ficción y no ficción; porque los autores de ficciones incluyen en sus obras contenidos que (suponen, al menos) dependen no-accidentalmente de cómo es la realidad, y que por consiguiente, según la propuesta de Currie, deben desgajarse de la verdadera ficción. (El reverso de la moneda de este problema está en que las obras de no-ficción incluyen a su vez propuestas para imaginar; por ejemplo, los experimentos mentales que incluyen muchas obras de filosofía, como esta misma unos párrafos más arriba. Así lo hace notar correctamente Marías en *Negra espalda del tiempo*: “para relatar lo ocurrido hay que haberlo imaginado además”, *op. cit.*, 196.) Esto se aplica a los autores de cualquier ficción, no solo a los de novelas realistas como Dickens, que, es sabido, investigaban cuidadosamente las situaciones en que ubicaban a sus personajes. Así, el lector (también el lector infantil) de *Alicia en el país de las maravillas* puede reconocer sin dificultad (y Lewis Carroll sin duda esperaba que así lo hiciese, y quizás aprendiese alguna lección sobre la empatía y su ausencia al hacerlo) el temor y la indignación que sienten los ratones y pájaros a los que Alicia les cuenta orgullosa, inconsciente de sus comprensibles emociones, lo que su gata haría con ellos. Además de contraintuitiva, esta consecuencia de las ideas de Currie es dudosamente coherente. Pues, si bien en algunos casos (como en el muy famoso de la primera línea de *Ana Karenina*, “todas las familias felices se parecen unas a otras, las infelices lo son cada una a su manera”) es aparentemente sencillo separar los contenidos “no ficticios” de los ficticios, en otros muchos parece imposible hacerlo; y, en rigor, no es realmente adecuado hacerlo ni en los casos aparentemente simples, porque (por volver al ejemplo anterior) la frase de Tolstoy es tam-

bién una parte del contenido fictivo de la obra, algo que un lector competente debe tener presente al interpretarla.

Concluyo, pues, que el argumento de la *disparidad ilocutiva* no es más convincentes de lo que lo era el argumento de la *disparidad ontológica*. Es cierto que ficción y no ficción son ilocutivamente *dispar*. En mi opinión, desarrollada en los trabajos que mencioné antes (García-Carpintero 2013, 2016 y 2016a), las primeras están sujetas a la norma de suscitar una rica actividad imaginativa; las segundas, a la norma de la verdad, o a normas epistémicas relacionadas, que conllevan la verdad o cuando menos la verosimilitud. Mas nada se opone a que una ficción pueda también ofrecer contenidos sujetos a estas últimas normas. El interés de muchos de nuestros proyectos imaginativos así lo muestra. Ante la toma de una decisión difícil, tratamos de imaginarnos cómo sería nuestra vida en cada una de las opciones, qué consecuencias se seguirían de nuestros actos y cómo nos afectarían. Es esencial para que este proyecto nos sirva para tomar decisiones adecuadas que las situaciones imaginadas puedan ser verdaderas, y consideramos exitosos estos proyectos cuando comprobamos después que la opción imaginada coincide plenamente con la realidad imaginada.

### 3. Anti-cognitivismo: el argumento de la *disparidad epistémica*

Paso ahora a lo que considero el argumento más poderoso contra la tesis epistémica del cognitivismo. Se trata del argumento que denominaré de la *disparidad epistémica*; comentarlo me servirá también para tratar de las diferencias entre la manera en que la no ficción en general (y la filosofía en particular) por un lado, y la ficción por otro abordan una temática que, según estoy sosteniendo, puede ser coincidente.

El lector habrá notado cómo he trufado de “parece” y expresiones similares mis propuestas interpretativas sobre las tesis filosóficas contenidas en obras de ficción como *Continuidad de los parques* y *Negra espalda del tiempo*. Puesto que se trata de ficciones, el objetivo central de estas obras es afectar de una cierta manera nuestra imaginación. El objetivo central de un ensayo es otro: se trata de articular

claramente las ideas que se defienden, y de las consideraciones que se ofrecen en su apoyo. De esto resulta una diferencia significativa entre la claridad y la determinación con que podemos atribuir tesis o afirmaciones a unas y otras, y ello tiene consecuencias epistémicas.

Vargas Llosa (2002) confronta las mismas cuestiones que yo he atribuido a Cortázar y a Marías, pero lo hace en un ensayo. Por esta razón, caben menos dudas sobre qué defiende, y qué razones ofrece para ello. Como Marías, parece sostener la existencia de una disparidad ontológica entre las verdades de la ficción y las de la no ficción (ignorada por el vulgo, como su primera esposa ofendida por lo que entendió como una caracterización inadecuada de ella misma en *La tía Julia y el escribidor*, p. 17), por razones igualmente poco convincentes. Aduce primero que el mero poner los hechos por escrito, narrarlos, los altera – altera su temporalidad –, para advertir enseguida que esta no puede ser una buena razón, porque la historia, el reportaje y la biografía hacen exactamente lo mismo (pp. 18-20). Se refugia entonces en la afirmación de que historia y ficción “son sistemas opuestos de aproximación a lo real”, por cuanto la verdad de las novelas depende de “su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa supercherías”. Aquí Vargas Llosa se limita a darle un sentido completamente distinto del ordinario a “decir la verdad”; en este nuevo sentido, ello consiste en producir una ilusión novelesca convincente, suscitar actos de imaginar seductores. Pero esta redefinición no nos ayuda en lo más mínimo a entender por qué las novelas nos pueden transmitir conocimiento de alguno de los tipos mencionados al comienzo, o a justificar que no puedan hacerlo por tratar de una realidad diferente.

A diferencia del ensayo, las ficciones persiguen primariamente esta “verdad” de que habla Vargas Llosa. En ello reside su principal virtud, Vargas Llosa ciertamente tiene razón a ese respecto. Pero eso hace que quede relativamente indeterminado qué “dicen”, qué verdades (ahora en el sentido corriente del término) intentan proponer. De ahí todos esos “parece que” y sus variantes, cuando ofrecía interpretaciones de las propuestas atribuidas a una ficción. Incluso en lo que respecta a las más prosaicas verdades sobre el sistema judicial



inglés en el siglo XIX que podemos aprender de las novelas de Dickens, no está muchas veces claro cuál es el límite de la “licencia poética” que Dickens se permitía; es decir, no está claro qué se espera que tomemos como descripción precisa de la realidad, y qué como meramente fabulado para contribuir a generar la ilusión novelesca.

Esta relativa indeterminación de qué se afirma, y con qué fuerza se hace este “afirmar”, constituye a mi parecer la objeción más poderosa a la posibilidad de aprender de la ficción (Fricker, 2012). Cuando preguntamos a un habitante de una ciudad que estamos visitando qué autobús lleva al aeropuerto, y nos responde, está claro que nuestro interlocutor está haciendo una aseveración, y está claro que está aseverando. Si no tenemos razones para dudar de su palabra, aceptamos lo que nos dice y adquirimos así conocimiento por medio del testimonio. En el caso de las ficciones, la situación es mucho más incierta; de ahí que podamos preguntarnos si pueden ofrecernos este tipo de justificación epistémica. Fricker argumenta que no: el supuesto mensaje es demasiado incierto como para que podamos atribuir a su autor un compromiso firme con el mismo; y dependemos excesivamente de nuestra propia capacidad de inferencia como para que la responsabilidad no sea en último extremo nuestra.

Pese a admitir el poder de este argumento, como otros filósofos (cf. Friend (2014), García-Carpintero (2016), Ichino & Currie (en prensa)) no lo considero en último extremo persuasivo. A mi juicio la disparidad entre los casos en que podemos legítimamente adquirir conocimiento por medio del testimonio y el caso de la ficción no es tan grande como para justificar que sea imposible la adquisición de conocimiento a partir de la misma. Por un lado, la adquisición de conocimiento en casos ordinarios requiere mucho más de nuestra propia parte de lo que los ejemplos simples puedan hacer pensar; por otro, en los casos adecuados (Dickens sobre el sistema judicial inglés de su tiempo, Proust sobre los celos, Kafka sobre la culpa) las ficciones ofrecen suficiente justificación, supuesta una actitud crítica adecuada, como para garantizar que ofrecen justificación epistémica.

En resumen, esta es la explicación básica de por qué podemos aprender de las ficciones que proporciona la teoría aquí esbozada (y presentada en detalle en García-Carpintero 2016, 2016a): (i) el “mundo” de una ficción contiene “hechos” no explícitamente expresados en la misma (como ilustran (2) y (4) en el caso del cuento de Cor-

tázar). (ii) Ello es así en virtud de lo que podríamos articular como un *Principio de Realidad*, PR: Es legítimo suponer parte del mundo de una ficción cualquier hecho real no expresamente rechazado por ella. (iii) PR justifica *importar* hechos reales al contenido de las ficciones. (iv) Y, con ello, justifica también *exportar* hechos (implícitos o explícitos) que el creador ha dado por supuestos al construirla. Podemos así comprender por qué Dickens agradeció a un lector de las pruebas de *Barnaby Rudge* que le hiciera notar que en la época en que se situaba la novela no había billetes de una libra, en contra de lo que un pasaje presuponía – y lo cambiase acordemente, percibiendo apropiadamente que el pasaje habría constituido *un error*.

Hemos estado considerando la tesis epistémica del cognitivismo estético. Concluiré con una breve mención a la tesis axiológica, que el que una ficción provea conocimiento contribuye a su valor estético. Peter Lamarque (2006), que no cuestiona la tesis epistémica, es el más significado crítico contemporáneo de esta tesis. Nótese que la tesis axiológica sólo dice que la posibilidad de ofrecer conocimiento es un valor estético, no que sea el único, ni siquiera el principal: ciertamente, el placer que proporciona el inequívoco estilo de Javier Marías, sus meandros narrativos, su estructura digresiva, etc., compensan suficientemente las deficiencias cognitivas que he señalado en *Negra espalda del tiempo*. (Y adviértase que no todo son deficiencias: una tesis puede ser propuesta para nuestra consideración con la suficiente sutileza e interés como para justificar plenamente concedérsela, aunque en último extremo las razones aducidas nos parezcan cuestionables. Y este es ciertamente el caso en esta obra.)

Lamarque sostiene, sin embargo, que las virtudes cognitivas no tienen ningún peso: por un lado, (i) la “actitud estética” sólo atiende a las propiedades formales de las obras literarias o cinematográficas; en consecuencia, (ii) los críticos profesionales nunca las mencionan a favor o en contra de las obras que discuten. A mi juicio, y al de muchos lectores, sin embargo, la primera de estas afirmaciones, (i), es simplemente dogmática; nuestro apego a nuestros autores favoritos va de la mano de la comprensión y el conocimiento que pensamos nos proporcionan, y no podemos contar entre la nómina de los privilegiados a aquellos que consideramos gravemente confundidos, con independencia del mérito formal que veamos en sus obras. Es razonable atribuir una misma tesis temática a los filmes *Fatal Attraction*

(Adrian Lyne, 1987) y *L'amour l'après-midi* (Eric Rohmer, 1972): algo como que *el adulterio es algo mucho menos moralmente liviano de lo que las actitudes morales generalizadas después de los sesenta nos puedan hacer pensar*. Supuesto esto, a mi juicio el tratamiento característicamente sutil de esta proposición temática (juzgue uno lo que juzgue de su verdad) en la obra de Rohmer, en contraste con lo burdo de la de Lyne, la hace una mucho mejor contribución artística, al margen de las virtudes que como entretenimiento hollywoodiense pueda tener la segunda. En cuanto a la tesis (ii), la corroboran sin duda los críticos que suscriben las ideas de Lamarque, pero he proporcionado en este trabajo un buen número de citas de otros muchos que, siendo críticos profesionales, ensalzan o cuestionan obras de ficción por su valor cognitivo, y cabe aducir muchas más.

### Referencias

- Caryl, Christian (2015): "Saving Alan Turing from His Friends", *New York Review of Books* 62, 2, 19-21.
- Coetzee, J.M. (1999): "The Man with Many Qualities", *New York Review of Books* 46 (5), March 18.
- Currie, Gregory (1990): *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, David (2007): *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- Deutsch, Harry (2000): "Making Up Stories," in A. Everett & T. Hofweber, *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-existence*, Stanford: CSLI, 149-81.
- Diffey, T. J. (1995): "What Can We Learn from Art?" *Australasian Journal of Philosophy*, 73, 204-211.
- Fricker, Elizabeth (2012): "Stating and Insinuating," *Proceedings of the Aristotelian Society* sup. vol. lxxxvi, 61-94.
- Friend, Stacie (2008): 'Imagining Fact and Fiction'. In Kathleen Stock & Katherine Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Basingstoke: Palgrave MacMillan 150-69.
- Friend, Stacie (2011): "Fictive Utterance and Imagining," *Proceedings of the Aristotelian Society*, sup. vol. 85, 163-180.

- Friend, Stacie (2014): "Believing in Stories", in G. Currie, M. Kieran, A. Meskin and J. Robson (eds) *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford: OUP, 227-47.
- García-Carpintero, Manuel (2013): "Norms of Fiction-Making", *British Journal of Aesthetics*, 53: 339-357.
- García-Carpintero, Manuel (2015): "Is Fictional Reference Rigid?", *Organon F*, 22, 145-168.
- García-Carpintero, Manuel (2016): *Relatar lo ocurrido como invención*, Madrid: Cátedra.
- García-Carpintero, Manuel (2016a): 'To Tell What Happened as Invention: Literature and Philosophy on Learning from Fiction', in Andrea Selleri and Philip Gaydon (eds.): *Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions* (London: Palgrave Macmillan, 145-176).
- Gaut, Berys (2006): "Art and Cognition", in Matthew Kieran (ed), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 115-126.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett. Traducción castellana de Jem Cabanes como *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona 1976.
- Grice, H. Paul (1975/1991) "Lógica y Conversación", en Valdés Villanueva, Luis Ml. (comp.) *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos.
- Ichino, A., & Currie, G. (en prensa): "Truth and Trust in Fiction", in H. Bradley, E. Sullivan-Bissett & P. Noordhof (eds.) *Art and Knowledge*, Oxford: OUP.
- Lamarque, Peter (2006): "Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries", in Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell 127-139.
- Lewis, David (1978/83): "Truth in Fiction," *American Philosophical Quarterly* 15, 37-46. Reimpreso con cuatro "postscripts" en D. Lewis, *Philosophical Papers, vol. 1*, pp. 261-280, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Marías, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara.
- McEwan, Ian (2009): *Expiación*, Barcelona: Anagrama.
- Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge*, Oxford: OUP  
Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge*, Oxford: OUP.

Oatley, Keith (2016): "Fiction\_ Simulation of Social Worlds", *Trends in Cognitive Sciences*, 20 (8), 618-28.

Searle, John (1974/79): "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, 319-32; compilado en *Expression and Meaning*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Vargas Llosa, Mario (2002): *La verdad de las mentiras*, Madrid: Santillana.

Walton, Kendall (1990): *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.



**LA RESPONSABILIDAD DEL FILÓSOFO  
EN TIEMPOS DE CRISIS:  
REFLEXIONES SOBRE UNA CARCAJADA<sup>1</sup>**

**EDUARDO PIACENZA<sup>2</sup>**

*A la memoria de Javier Sasso<sup>3</sup>*

La carcajada a la que alude el subtítulo fue una resonante carcajada, una carcajada atronadora con la que un colega y amigo recibió el anuncio de que el tema principal de este congreso sería, justamente, *la responsabilidad del filósofo en tiempos de crisis*. Sin duda, ante ese mismo anuncio también encontré otras reacciones menos estruendosas. Algunos dijeron –o al menos pusieron cara– de que el asunto era muy serio e importante; otros dejaron traslucir, en su mirada, en su sonrisa o en su voz, un cierto tono escéptico, no por más mesurado menos perturbador que aquella carcajada.

---

1 Texto leído originalmente en la Sesión Inaugural del *IV Congreso Nacional de Filosofía*, Mérida, 1994

2 Eduardo Piacenza fue uno de los tantos filósofos uruguayos que se vieron obligados a emigrar por razones políticas en ocasión de la dictadura militar que se impuso en nuestro país entre 1973 – 1985. Por dicha razón su obra no fue demasiado conocida por las nuevas generaciones de nuestro medio. ἔλεγχος se propone comenzar a subsanar dicha injusticia publicando algunos de los artículos de estos filósofos en nuestros números. En esta ocasión elegimos a Eduardo Piacenza, una semblanza del cual puede encontrarse al final de este artículo. Quedamos en deuda con la filósofa Corina Yoris quien se encargó de redactar la misma.

3 Y de sus carcajadas. El Prof. Sasso falleció el 27 de agosto de 1997

Pienso que todas estas reacciones están en parte justificadas. Y mi contribución al tema será sugerir algunas de las razones en las que me apoyo al hacer este juicio. Más precisamente, la idea que quiero exponer es ésta. Aunque no todos estemos dispuestos o tengamos aptitudes para utilizar medios tan histriónicos como mi amigo, la carcajada, sobre todo si va seguida de una consideración de sus motivos, tal vez sea un aporte no desdeñable a la discusión de nuestro tema. Sólo que hay que empezar por desentrañar su sentido; y luego, después de la carcajada y sus razones, advertir que todavía quedan problemas que quizá valga la pena discutir; pero eso sí, desde la tesitura modesta y sin solemnidad que la carcajada contribuye a promover.

Para que mis palabras no se entiendan con un alcance distinto del que quiero darles, me apresuro a dejar constancia de que en ellas no hay una crítica al Comité Organizador del Congreso por haber escogido nuestro tema. Sigo apoyando plenamente esa escogencia, aunque, por otra parte, me sienta inclinado a pensar que una lectura demasiado literal e ingenua de su formulación pudiera ser un obstáculo para iniciar una labor filosóficamente interesante. Pero no pienso que sólo sean temas aptos para un congreso de filosofía aquellos que conducen directamente, sin mediaciones, sin ningún trabajo o elaboración previos, a problemas filosóficos bien planteados. Es más, tal vez un obstáculo inicial en ese camino pueda servir de estímulo para el esfuerzo reflexivo.

### **1. Análisis de una carcajada**

Pero empecemos por la carcajada. Debo reconocer que la carcajada del colega no fue una risa enteramente espontánea, sino una risa sobreactuada, algo así como la representación teatral de una risa, sólo que intercalada en una conversación corriente. De ahí su exageración: era la manera de indicarnos que no había voluntad de engaño, el anuncio de que –sin duda por motivos expresivos– se iba a insertar una pequeña escena de teatro en la vida cotidiana.

Ahora bien, la risa espontánea es la reacción apropiada ante lo cómico. Quizá sería mejor decir: es en la risa, y sólo en ella, que lo



cómico se nos ofrece directamente, de modo inmediato, como tal. Lo cómico vendría a ser –para apelar a una terminología que nunca imaginé que pudiera encontrar cómoda– el correlato noemático de la risa. Cuando nos reímos espontáneamente de algo, su comicidad es para nosotros una cualidad tan objetiva como el color de una manzana.

Me parece que esto aclara bastante la intención expresiva de la escena representada por el colega: hacer sentir que aquello ante lo cual estalló su carcajada podría llegar a ser vivido por alguien como algo en sí mismo cómico. Y claro, como no se trataba de un chiste, sino de algo convencionalmente tan serio como el tema de un congreso de filosofía, su carcajada bien podía ser una manera de advertirnos de un inminente peligro –que ese tema se prolongara en un ejercicio puramente convencional del pensamiento– una incitación a preguntarnos si algo en apariencia tan grave no corre el riesgo de convertirse, por nuestra falta de crítica, en algo que se acerca a lo cómico.

¿Pero dónde puede estar la comicidad del asunto? Aquí me parece oportuno apelar a un librito deliciosamente escrito, pero del que hace mucho tiempo que no oigo hablar a nadie: *Le rire*, de Bergson<sup>(4)</sup>. No es necesario aceptar toda la teoría de Bergson sobre la risa. Lo que me interesa es contar con un hilo conductor que me lleve desde la carcajada a sus posibles razones. Y para ello me basta lo siguiente. Para Bergson, hay comicidad cuando el comportamiento se hace rígido, mecánico, automático; cuando por hábito, pereza, distracción, por falta de atención a la vida, deja de adaptarse con flexibilidad a sus circunstancias. Cómico es, por ejemplo, Chaplin en *Los Tiempos Modernos*, cuando fuera de la cadena de montaje, continúa apretando tuercas en el aire, y cuando toma como tuercas que debe apretar los botones del vestido de una elegante transeúnte.

Pero ¿qué es lo que en nuestro caso evoca esa impresión de rigidez, de desatención a las circunstancias, que nuestro amigo quiso manifestar con su carcajada? Tal vez no la expresión verbal misma del tema, sino los discursos que esa formulación permite anticipar, si se supone que va a ser interpretada aceptando sin crítica, distraídamente, los presupuestos que ella comporta. Porque un tema es

---

4 BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1975). Este ensayo apareció por primera vez bajo la forma de tres artículos, en sucesivos números de la *Revue de Paris* de 1899.

una invitación a hablar, y a hablar de cierta manera y desde cierta perspectiva. Un tema tiene presupuestos que quien consiente en desarrollarlo normalmente da por admitidos. Normalmente, pero no siempre, porque en el caso de los temas filosóficos es también una jugada totalmente legítima comenzar por poner en entredicho esos presupuestos, o darle al tema una interpretación comprensiva, que obvie lo que éstos puedan tener de más discutibles.

Pero si prescindimos de estas posibilidades –la segunda tan bien explotada por quien me precedió–, nuestro tema invita a proferir un discurso de la siguiente forma general:

“La responsabilidad del filósofo en tiempos de crisis consiste fundamentalmente en ... [y aquí una descripción de esa responsabilidad], por las siguientes razones [y aquí una exposición de tales razones].”

Me parece que la carcajada se dirige sobre todo contra esta forma general. Aparte de que esto es lo único que se podía anticipar con la sola enunciación del tema, lo inapropiado de esa forma queda allí más en evidencia al no estar compensado por las posibles virtudes de los contenidos en ella vertidos, por el interés, la profundidad o la maestría del pensamiento que, a pesar de todo, pudiera expresarse en su marco.

Pero ¿dónde está precisamente la rigidez, la inadaptación, de un discurso que siga ese cauce general?

En realidad pareciera que se produce una verdadera condensación de rigideces, con la consiguiente potenciación recíproca del efecto “cómic”. No pretendo aquí agotar su análisis, sino indicar someramente algunas de ellas. Es más, me limitaré a considerar algunas de las que se descubren cuando se fija atención en el sintagma “la responsabilidad del filósofo”.

Que ante un auditorio de filósofos un filósofo se ponga a hablar sin mayores precauciones de *la responsabilidad del filósofo*, puede ser signo de una distracción grave, con el eventual efecto cuasi-cómico. Veamos por qué.

A pesar de su modo indicativo, usada en un contexto de ese tipo, una oración de la forma “La responsabilidad de los C es p” dicha, además por un C, no tiene una fuerza ilocutoria meramente aserti-

va. Porque pareciera ser a la vez una manera de decirle a los demás C que hagan p, una manera de censurar a aquellos C que no están haciendo p, y una manera de comprometerse a hacer p. En otras palabras, mediante tal oración en el referido contexto, pareciera que se pueda llevar a cabo un acto ilocucionario de fuerza directiva, uno de fuerza declarativa y uno de fuerza comisiva (5).

Sólo basta recordar algunos rudimentos de la teoría de los actos ilocutorios para advertir la situación que aquí se crea (6). Quien intenta un acto ilocutorio presupone que se satisfacen sus llamadas *condiciones preparatorias* (7). Pero, por un lado, entre las condiciones preparatorias de un acto directivo y de uno declarativo como los que aquí consideramos está que quien los realiza se halle investido de la autoridad correspondiente. Por otro lado, entre las condiciones preparatorias de un acto comisivo está que la acción a la cual éste compromete se encuentre dentro de las posibilidades de quien lo ejecuta. De aquí que muchas veces se mande o se censure simplemente para dar a entender que se tiene la autoridad requerida para ello, o se hagan promesas para sugerir que estamos en condiciones de cumplirlas. (“No te preocupes, llamo por teléfono al ministro y te arregla el problema”). Podría pensarse: tres maneras distintas, pero no infrecuentes, de darse importancia.

Pero de ahí también los efectos cómicos que pueden producirse cuando un sujeto, por distracción, por una suerte de automatismo,

5 Me estoy apoyando en la taxonomía de fuerzas ilocutorias propuesta por Searle. Cf. SEARLE, John R. “A Taxonomy of Illocutionary Acts” en *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), pp. 1-29.

6 Cf. SEARLE, John R. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), especialmente cap. 3. Cf. también *Expression and Meaning* ya citado; VANDERVEKEN, Daniel, “Illocutionary Logic and Self-defeating Speech Acts” en SEARLE, J. R., F. KIEFER & M. BIERWISCH (eds) *Speech Act Theory and Pragmatics* (Dordrecht: Reidel, 1980): 247-272; VANDERVEKEN, Daniel, “A Model-Theoretical Semantics for Illocutionary Forces” *Logique et Analyse* 26 (1983): 359-394; SEARLE, John R. & Daniel VANDERVEKEN, *Foundations of Illocutionary Logic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); VANDERVEKEN, Daniel, *Meaning and Speech Acts, I: Principles of Language Use* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); y GOMEZ, Adolfo León, *Filosofía analítica y lenguaje cotidiano* (Bogotá: Biblioteca Colombiana de Filosofía, 1988).

7 “[...] in the performance of any illocutionary act, the speaker implies that the preparatory conditions of the act are satisfied”, dice Searle en *Speech Acts* (p. 65).

es llevado a realizar actos de habla cuyas condiciones no se satisfacen; y esto es evidente para todos, salvo para él. Imaginemos un sargento que les da órdenes a sus soldados y que no nota que en cierto momento está pretendiendo mandar, no a un soldado, sino a un general. O recordemos aquél personaje de un cuento de Paco Espínola, que le dice a su amigo:

“Usté, cuando la precise, va no más a mi casa, y saca la yegua... Y si yo no estoy, la saca lo mismo.”

Y luego, dejándose arrastrar por un incontenible impulso de generosidad, agrega:

“Y si la yegua no está...¡usté la saca lo mismo!”<sup>(8)</sup>.

Un filósofo que se ponga ingenuamente a enumerar responsabilidades con la intención de exigir su cumplimiento o de censurar su incumplimiento, como si fuera de suyo que tiene autoridad *erga omnes* para hacerlo, queda en una situación casi tan falsa como la del sargento ante el general. Porque, justamente, un filósofo que pretenda esa autoridad como presupuesto de sus actos de habla está con ello abandonando el juego de la filosofía, y reingresando, por ejemplo, en el de la vida cotidiana. Abandono que vuelve más obvio, sin duda, su falta de autoridad como condición preparatoria para el acto que está intentando realizar. No es que en esa colección de juegos más o menos diversos pero conexos que constituyen hoy la filosofía nunca nadie tenga autoridad para reclamar, por ejemplo, el cumplimiento de una obligación, pero se trata de obligaciones y autoridades que se van generando en el desarrollo mismo del juego, en una complicada trama de compromisos -generalmente revocables- y argumentaciones<sup>(9)</sup>. Y su discreto manejo resulta por ello delicado y difícil, y exige una atención que no admite distracciones.

---

8 ESPÍNOLA, Francisco. “Qué lástima” en VISCA, Arturo S. (ed.) *Nueva antología del cuento uruguayo*. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1976), p. 156.

9 Por eso, gracias al contenido que se vierta en la segunda parte de la fórmula general referida más arriba -“por las siguientes razones...”-, quien desarrolla un discurso sobre la responsabilidad del filósofo puede no estar en la situación de invocar implícitamente una autoridad que no tiene. Pero para ello se requiere: a) que no pretenda otra autoridad que la eventualmente resultante de la aceptación por el interlocutor de los argumentos que expresamente le ofrece; b) que tales argumentos se ajusten a este interlocutor, en el sentido de no apoyarse -ni explícita ni implícitamente- en supuestos que éste obviamente no concede.

Por otra parte, la sospecha de que la autoasignación de responsabilidades exageradas es un expediente para darse importancia, hace ver al filósofo que se ponga a disertar imprudentemente sobre *su responsabilidad* como alguien muy próximo de aquellas situaciones cómicas cuya raíz encuentra Bergson en la vanidad profesional. Tal vez no sea inoportuno recordar algunas líneas de *Le rire*

“Cada uno de los maestros de M. Jourdain –nos dice Bergson– pone su arte por encima de todos los otros. Hay un personaje de Labiche que no entiende que alguien pueda ser otra cosa que vendedor de leña. Naturalmente, él es un vendedor de leña. La vanidad tenderá a convertirse en solemnidad a medida en que la profesión ejercida encierre una dosis más alta de charlatanismo. Pues constituye un hecho notable que cuanto más discutible es un arte tanto más los que a él se dedican tienden a creerse investidos de un sacerdocio y a exigir que nos inclinemos ante sus misterios. Las profesiones útiles están manifiestamente hechas para el público; pero aquellas de utilidad más dudosa sólo pueden justificar su existencia, si suponen que el público está hecho para ellas; ahora bien, es esta ilusión la que está en el fondo de la solemnidad. Lo cómico de los médicos de Molière viene en gran parte de allí. Tratan al enfermo como si hubiera sido creado para el médico, y a la naturaleza misma como una dependencia de la medicina.”<sup>(10)</sup>

Pero además de esas distracciones asociadas con la proclama de responsabilidades, hay otra que salta a la vista cuando reparamos que se habla *del* filósofo. Así, en singular, como si se tratara de una idea platónica, o de una profesión definida por un marco jurídico preciso o por una inveterada costumbre. No sé si ésta es la distracción más seria o más cómica, pero seguramente es la más escandalosa. El uso del artículo singular definido conlleva una fuerte presuposición de unicidad. Pero si hay algo indiscutible a propósito de la filosofía contemporánea es el radical pluralismo que la fragmenta. Es verdad que casi todos tratamos de construirnos una identidad como filósofos que nos permita acoger lo diferente pero reputado valioso por algún motivo, como algo que, después de todo, pertenece también a la empresa en la que nos sentimos embarcados o tiene aspectos que pueden integrarse en ella. Pero son siempre identidades construidas, nunca dadas. Ponerse a hablar hoy en día sin

10 BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1975), p.136.

más del filósofo ante un auditorio de filósofos es, en la medida en que haya alguna intención argumentativa, incurrir en una falacia de ignorancia de la cuestión. Sólo que tan exagerada y notoria que ya deja de ser propiamente *falacia*, por la desaparición de la *causa apparentiae* –como decían los medievales<sup>(11)</sup>–es decir, de aquello que nos puede obnubilar y hacernos tomar el argumento como bueno, y se aproxima entonces a una situación cómica. El filósofo que ignora el *status* de la discusión, al menos virtual, en la que sus palabras lo involucran sigue, como Charlot, apretando tuercas en el aire.

Ahora bien, aunque la risa de nuestro colega apuntara ante todo a la anticipación de la forma general de cualquier contestación ingenua a la pregunta por la responsabilidad del filósofo, no hay que descartar que también encontrara sus motivos en algunas respuestas particulares a preguntas análogas, más o menos presentes en el recuerdo colectivo.

No hace mucho tiempo el responsable de la risa y los testigos de su escena tuvimos oportunidad de leer y comentar textos donde un equipo de filósofos presentaba su programa para hacer filosofía desde América Latina. Recordarlos puede servir como ilustración concreta de distracciones y rigideces semejantes a las que consideramos más arriba. Entre otras cosas, en esos textos pudimos leer:

“La filosofía debe contribuir a relanzar filosóficamente la praxis contraria a la deshumanización, la que busca el bienestar integral de las personas y de los pueblos” () [...] proyectará así una antropología y una teoría de la realidad (metafísica o metahistórica, teoría del mundo, etc.) que expliquen y critiquen, acompañen y orienten, provoquen y animen una práctica humanizadora [...]

[...] “Asumiré así la forma de un proyecto histórico organizado de liberación donde la dimensión ético-política juega un papel principal.”

“Un componente de la dimensión ética de la filosofía es juzgar el presente como un todo y la dirección dominante de la praxis social. Este juicio no puede evadirse. Debe realizarse expresamente y mantenerse razonablemente”

“Esta primera función crítica de la filosofía latinoamericana no alcanza su objetivo de discernir y denunciar por qué prima

11 Cf., por ejemplo, S. THOMAE AQUINATIS, “De fallacis ad nobiles artistas” en *Opuscula Philosophica* (Torino: Marietti, 1954), p. 227.



la muerte y la deshumanización en nuestra historia y en nuestro mundo si mantiene su crítica a nivel de contenidos aún latentes, sin señalar a sus portadores sociales y sus intereses.”

Para un programa filosófico tan ambicioso y para un optimismo tan marcado sobre las posibilidades de un edificio de palabras erigido por un grupo de intelectuales, me parece difícil encontrar otro término de comparación que el famoso *Diamat*, el materialismo dialéctico, en sus momentos de mayor euforia e impermeabilidad mental. Por más aprecio y respeto que sienta por algunos de los integrantes del equipo redactor –motivo por el cual me interesa no identificarlo– cuando se lee ese tipo de cosas cuesta alejar la imagen de Charlot apretando tuercas en el vacío, para no decir nada de las páginas de Bergson sobre los recursos cómicos que explotan la vanidad profesional.

## 2. Después de la carcajada

Pero la carcajada y sus razones no suprimen todos los problemas a los que nuestro tema, a pesar de todo, logra abrirles un espacio. Sólo que como un chaparrón que limpia la atmósfera, vanas pretensiones y aires de importancia son barridos por su descarga. Y así, gracias a esa nueva transparencia, empiezan a hacerse visibles problemas de contornos menos solemnes, pero no por ello menos significativos e interesantes. Me parece que, en definitiva, ésta es la razón para sostener que la carcajada de mi amigo constituye una verdadera contribución al tema del congreso. Tiene seguramente un carácter inhibitorio, pero se trata de una inhibición selectiva.

Una de las posibilidades más increíbles que nos ofrecen los lenguajes naturales es — podría decirse— la de permitirnos acertar a pesar de equivocarnos; por ejemplo, la de lograr referirnos a la persona correcta, a pesar de hacerlo mediante una descripción equivocada. Y al mismo género pertenecen, sin duda, las llamadas interpretaciones comprensivas, tolerantes o caritativas. En ellas se despliega en todo su poder esta capacidad para no dejarse detener por los errores que pudieran afectar el sentido más obvio de lo que se dice, o de lo que al decirlo se está presuponiendo.

Ahora bien, cuando luego de la cura de modestia que significa la carcajada aplicamos esta capacidad a la interpretación de nuestro tema, empiezan a perfilarse asuntos no enteramente desprovistos de interés.

Por ejemplo, — para tomar una de esas posibles interpretaciones comprensivas — aunque renunciemos a proclamar responsabilidades, y a enaltecer con ellas a bajo costo nuestra imagen, es difícil admitir que los filósofos puedan desentenderse sin más de lo que concierne a las relaciones entre su trabajo y los demás quehaceres humanos contemporáneos. Instalarse despreocupada o desdeñosamente en la convicción contraria sería proceder un poco como los médicos de Molière, recordados por Bergson en el pasaje citado hace un momento, y volverse tal vez merecedor de parecidas carcajadas.

Pero si se tiene en cuenta lo dicho más arriba sobre el carácter no dado sino construido de la identidad de los filósofos, el mostrarse sensible a ese problema tiene dos consecuencias importantes. Por un lado, que sólo es posible discutirlo con sentido en el marco razonablemente explícito de una de esas identidades construidas. Pero por otro, que la manera en que cada una de esas construcciones permita resolver este problema bien puede ser uno de los elementos de juicio relevantes en el momento de compararlas.

Para darle un contenido más concreto a lo que acabo de decir — y con ello terminar mi exposición —, voy a presentar esquemáticamente una de esas construcciones. Es una de las tantas posibles, y de ninguna manera se pretende la única justificada. Aunque históricamente no sea verdad, quizá resulte más fácil comprender la intención que la anima, si se la encara como la prolongación del temple de ánimo que aflora cuando se aprecia la seriedad de las razones que puede haber detrás de la carcajada de nuestro amigo. Un temple de ánimo cuyo tonalidad dominante es la humildad, la modestia, y por eso la apertura, la voluntad, por una parte, de aprender de la historia y de lo que no lleva el rótulo de filosofía; y por otra, el deseo de no dejarse absorber demasiado por las preocupaciones exclusivamente técnicas de los filósofos, es decir, por aquello que sólo interesa a quien podría calificarse como *filósofo profesional*.

Es una concepción que subraya lo que puede haber en la filosofía de servicio intelectual. Si no se le tiene mucho miedo a las palabras, se podría llegar a decir que es sobre todo una concepción *ancilar* de



la filosofía. De todos modos, aunque esta manera de hablar despierte fantasmas y reavive prejuicios, lejos de eludir esas asociaciones que alguien podría sentir como indeseables, quizá lo mejor sea plantearlas expresamente. Como se sabe, en la Edad Media se caracterizó a la filosofía, como *ancilla theologiae*, como “sierva de la teología”. Naturalmente, se pueden dar varias interpretaciones de lo que constituía lo fundamental de ese servicio. Pero hay una, que, no sólo cuenta con un razonable apoyo documental, sino que nos permite, a pesar de la distancia histórica, reconocernos en mucho de lo que hacían los filósofos medievales.

Por esa época la teología <sup>(12)</sup>, como la mayor parte de las ramas del saber, era una actividad esencialmente polémica: la disputa, la discusión, eran su alma. Y lo que aportaba la filosofía era la aptitud para evaluar los argumentos usados en esas disputas y para aclarar y refinar los conceptos sobre los que se articulaban tales argumentos. Por eso la médula de la filosofía estaba en las destrezas que se adquirían en la Facultad de Artes, en gran medida mediante el estudio de las *artes sermocinales*, es decir, de las disciplinas que se ocupaban del discurso, y cuya parte más desarrollada era la dialéctica.

Esta concepción medieval de la filosofía como servicio intelectual me parece perfectamente defendible en nuestros días, si se la somete a algunos ajustes que los cambios históricos han vuelto inevitables. Por ejemplo, hoy no debe ser ya únicamente sierva de la teología, sino sierva de cualquier actividad humana donde las discusiones ocupen un papel importante. De *ancilla theologiae* la filosofía ha pasado a ser, pues, *ancilla omnium*.

Según esta manera de entenderla, la filosofía se nutre fundamentalmente de tres fuentes. La primera es la experiencia histórica de las discusiones de los grandes problemas que han preocupado a los hombres y las reflexiones recogidas sobre los medios usados al discutir esos asuntos. Esto es lo que corresponde, muy en grueso, a la historia del pensamiento. Esta historia importa, por una parte, porque amplía nuestro horizonte de cuestiones disputadas, y por otra, porque recoge observaciones, análisis y elaboraciones teóricas sobre el modo de discutir esos problemas y sobre los conceptos que pueden usarse al plantearlos. La segunda fuente son las disciplinas

---

12 Nos estamos refiriendo en particular a la teología desarrollada en el contexto universitario en los siglos XIII y XIV.

que actualmente pueden aportar instrumentos para el estudio de las discusiones o alguno de sus aspectos, como la lógica matemática, por ejemplo, algunos desarrollos de la filosofía del lenguaje o ciertas ramas de la lingüística. Y la tercera fuente está representada por todo el saber y el actuar humano contemporáneo en la medida en que es materia de discusión.

A partir de este marco puede apreciarse entonces, sin muchas dificultades, en qué dirección buscar una respuesta para el problema de las relaciones entre el trabajo filosófico y los demás quehaceres humanos. En la medida en que los hombres discutan, sus asuntos no-filosóficos serán de innegable interés para los filósofos; y en la medida en que éstos logren inventar medios para iluminar las discusiones, sus trabajos despertarán también el interés de los demás hombres.

No sé si será o no responsabilidad del filósofo en tiempos de crisis hacer este tipo de cosas -no tengo cómo saberlo-; pero creo que vale la pena que algunos intentemos hacerlas.

### **Semblanza de Eduardo Piacenza**

Eduardo Daniel Piacenza Otaegui nació en Montevideo el 12 de enero de 1941, hijo de César Piacenza Pena y Amelia Cristina Otaegui de Piacenza, fue el tercero de cuatro hermanos. Desde muy pequeño se manifestó como un excelente estudiante. Cursó estudios en la Sección Filosofía del Instituto de Profesores "Artigas", hasta egresar del mismo como Profesor de Filosofía. Más tarde, irá a Bélgica donde aprueba con distinción la Première épreuve de la Licence en Philosophie de l' Institut Supérieur de Philosophie de la Universidad Católica de Lovaina; "avec grande distinction", y también aprueba la Première épreuve du Doctorat en Philosophie, en la misma universidad.

De regreso a Uruguay, permanece en el país durante unos años, pero obligado por las circunstancias políticas vividas durante los años 70, emigra junto con su familia a Venezuela. Gana el concurso de oposición como profesor de Lógica en el prestigioso Colegio Universitario Francisco de Miranda, donde impartió clases de Lógica hasta su jubilación en el año 1999.

Estudioso como fue durante toda su vida, también cursó la Maestría en Filosofía, mención Lógica y Metodología, en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, donde presentó un enjundioso trabajo sobre Gotglob Frege.

Fue profesor de la Universidad Central de Venezuela, de la Universidad Simón Bolívar, y de la Universidad Católica Andrés Bello. En esta universidad fue creador del Centro de Estudios Filosóficos, de la revista Cuadernos Venezolanos de Filosofía y cofundador de la Maestría en Filosofía. Se especializó en Teoría de la Argumentación e impartió clases de Argumentación Jurídica en la Facultad de Derecho de la UCAB hasta su fallecimiento. Gozó de alta estima entre su alumnado, dejando un grato recuerdo entre ellos.

Participó activamente en todas aquellas jornadas, coloquios, seminarios congresos de filosofía que fueron organizados en el país. Fue Secretario General de la Sociedad Venezolana de Filosofía. Publicó numerosos artículos sobre Lógica, Argumentación, Argumentación Jurídica y ensayos filosóficos que dan fe de su aguda inteligencia. Su obra abarca varias ramas de la filosofía con un énfasis en teoría de la argumentación aplicada al contexto jurídico venezolano.

Si bien su labor académica se desarrolló en esos ámbitos formales, es importante destacar que la influencia más duradera que nos deja Eduardo Piacenza es la formación de filósofos comprometidos con la verdad, la honestidad y la claridad. Su carácter afable y bonhomía le granjearon el aprecio de no pocos estudiantes que hoy lo recuerdan.

Cuando en el *Protágoras* de Platón Sócrates le pregunta a Protágoras qué es lo que ofrece a los jóvenes que acceden formarse con él, este responde: "Joven, esto tendrás, si me sigues: En cuanto convivas un día conmigo, volverás a casa siendo mejor, y al día siguiente, lo mismo, y todos los días progresarás a más" (318<sup>a</sup>). Esta es tal vez la mejor manera de caracterizar la labor pedagógica de Eduardo: hacer mejor a cada uno de sus alumnos tanto en lo académico como en lo personal.

Del artículo que ahora se publica, *La responsabilidad del filósofo en tiempos de crisis: Reflexiones sobre una carcajada*, dice el Dr. José Luis Da Silva, profesor de Filosofía, Director del Centro de Investigación Humanística de la UCAB, actual Secretario de la Secretaría de Investigación de nuestra universidad, ex alumno de Piacenza, que es un goce disfrutar de la lectura de este ensayo, cuya primera versión fue preparada para la Inauguración del Congreso Nacional de Filosofía en Mérida de hace ya unos cuantos años. Nos dice Da Silva "Desde entonces, su lectura nos lleva a conocer de cerca el modo, a través del cual su autor, ilustra cómo corresponde hoy día filosofar".

Eduardo Piacenza falleció en Caracas, 7 de mayo de 2011, víctima de un arrollamiento vehicular.

Caracas, 2017

Corina Yoris-Villasana

Viuda de Eduardo Piacenza



## EL MONISMO DE FREUD

CARLOS E. CAORSI

FHCCEE/UDELAR

Instituto de Filosofía

**Resumen:** En el *Proyecto de una psicología para neurólogos* Freud propone un proyecto reduccionista de los fenómenos psíquicos, un proyecto que podríamos clasificar como un monismo reduccionista de corte materialista. Sin embargo, se ha señalado repetidas veces que Freud termina abandonando dicho programa y que dicho abandono se produce ya en 1900 con su obra *La interpretación de los sueños*. Considero que tal abandono no se produce, o al menos no en la forma que la mayoría de los comentaristas suponen, y que si hay algún cambio en el desarrollo posterior de su obra, nunca consiste en un abandono de su concepción monista. Lo que en este trabajo me propongo demostrar es que las únicas dos interpretaciones posibles de la metapsicología freudiana son o la de un monismo reduccionista que se corresponde con su proyecto original, o la de un monismo no reduccionista del estilo del monismo anómalo sostenido por Davidson.

**Abstract:** In the *Project of a Psychology for Neurologists* Freud proposes a reductionist project of psychic phenomena, a project that we could classify as a reductive monism of materialistic way. However, it has been pointed out repeatedly that Freud lay away this program and that this neglect happens already in 1900 with his work *The interpretation of the dreams*. I think that such neglect does not occur, or at least not in the way that the majority of commentators suppose, and that if there is any change in the later development of his work, it is never an lay away of his monistic conception. My aim in this paper is demonstrate that the only two possible interpretations of Freudian metapsychology are either a reductionistic monism which corresponds to its original project or that of a non-reductionist monism in the style of anomalous monism held by Davidson.

En el *Proyecto de Psicología* de 1895, Freud se propone el desarrollo de una psicología como ciencia natural, la cual resume en los siguientes términos:

“... presentar procesos psíquicos como estados cuantitativamente comandados de unas partes materiales comprobables, y hacerlo de tal modo que esos procesos se vuelvan intuitivos y exentos de contradicción. El proyecto contiene dos ideas rectoras: 1) concebir lo que diferencia la actividad del reposo como una Q (cantidad) sometida a la ley general del movimiento, y 2) suponer como partículas materiales las neuronas”.<sup>13</sup>

Como queda claro por esta presentación, se trata de un proyecto reduccionista, un proyecto que podríamos clasificar como un monismo reduccionista de corte materialista. De todas formas, se ha señalado repetidas veces que Freud termina abandonando dicho programa y que dicho abandono se produce ya en 1900 con su obra *La interpretación de los sueños*. A mi entender, tal abandono no se produce o en el mejor de los casos se produce sólo en parte, y en esta comunicación me propongo argumentar porqué.

Una primera pregunta a considerar es ¿qué de este programa se supone que fue abandonado? Como señalamos, se trata de un programa monista, reduccionista y materialista. De modo que abandonar dicho programa puede querer decir, 1) abandonar el monismo y abrazar alguna forma de dualismo psicofísico, 2) abandonar el reduccionismo, pero no el monismo, proponiendo con ello alguna forma del monismo anómalo como el introducido por Davidson<sup>14</sup>, o 3) abandonar el materialismo y asumir una forma de monismo idealista. Como considero que este último caso es totalmente inverosímil, me voy a detener en los dos anteriores. Por lo tanto, bajo el supuesto de que Freud abandonó su programa inicial, quedan dos alternativas a considerar; que abrazara el dualismo o el monismo anómalo. En lo que sigue me propongo argumentar que asumir una posición dualista resulta incompatible con dos tesis centrales que Freud parece no estar dispuesto a abandonar. Como a su vez considero que

---

13 *Proyecto de psicología*, en Sigmund Freud, *Obras completas* A.E. Vol. 1 pág. 339. La expresión entre paréntesis me pertenece.

14 La concepción de las relaciones psicofísicas conocida como “monismo anómalo” es introducida por Donald Davidson en “Mental Events” (1979), incluido posteriormente en *Essays on Actions & Events*, Clarendon Press, Oxford (1980), págs. 207 - 227.

estas tesis son compatibles con los dos monismos mencionados, el reduccionista y el no reduccionista concluiré que o bien prosigue con la propuesta del *Proyecto de psicología* durante el resto de su obra o bien abandona su propuesta reduccionista y abraza una forma de monismo anómalo.

Las dos tesis centrales a las que acabo de hacer referencia son: 1) La de la existencia de un inconsciente de carácter psíquico y 2) la caracterización de los sistemas Inconsciente y Preconsciente en base a dos tipos distintos de representación, a saber representación-cosa y Representación-Palabra.

Comencemos por esta segunda cuestión. El modo de caracterizar el Icc. y el Prcc. en base a la distinción entre representación-cosa y representación- palabra es presentado por Freud en el capítulo VII de *Lo inconsciente* de 1915, como modo de sustituir los modelos del Icc. propuestos en los capítulos anteriores de la misma obra, a saber, el modelo de las transcripciones y el de los cambios de estado. Freud introduce la nueva propuesta con las siguientes palabras:

“De golpe creemos saber ahora dónde reside la diferencia entre una representación conciente y una inconsciente. *Ellas no son como creíamos, diversas transcripciones del mismo contenido en lugares psíquicos diferentes, ni diversos estados funcionales de investidura en el mismo lugar, sino que la representación conciente abarca la representación-cosa más la correspondiente representación-palabra, y la inconsciente es la representación-cosa sola.* El sistema *Icc* contiene las investiduras de cosa de los objetos, que son las investiduras de objeto primeras y genuinas; el sistema *Prcc.* nace cuando esa representación-cosa es sobreinvertida por el enlace con las representaciones-palabra que le corresponden. Tales sobreinvertiduras, podemos conjeturar, son las que producen una organización psíquica más alta y posibilitan el relevo del proceso primario por el proceso secundario que gobierna en el interior del *Prcc.*”<sup>15</sup>

Respecto del carácter de estos dos tipos de representaciones, Freud no dice mucho más en el texto citado y para lograr una elucidación de las mismas es necesario remitirnos a sus obras más tempranas, el ya referido *Proyecto de psicología*, y su monografía sobre las afasias de 1909.<sup>16</sup> Antes de adentrarnos en el modo en que son

15 *Lo inconsciente*, en Sigmund Freud, *Obras completas*, A.E. Vol. XIV, pág. 198, las cursivas me pertenecen.

16 Los pasajes de dicha monografía que hacen referencia a la representación-cosa



concebidos en estas obras los dos tipos de representación, creo necesario realizar la siguiente puntualización. El uso en ambos casos del término “representación”, puede inducirnos a suponer alguna especie de función representativa o semántica entre éstas y sus representados, como lo hacen por ej. Laplanche y Pontalis<sup>17</sup> al sostener que la representación cosa tiene el carácter de un significante, lo cual considero que no es el caso. Y la razón parece ser la siguiente; en una primera instancia ambas representaciones son registros a nivel mnémico de experiencias vividas por el sujeto. Ambas representaciones, son en principio registros a nivel psíquico de influjos procedentes de estimulaciones que tienen su origen en la percepción sensorial.<sup>18</sup> Y ambas poseen carácter complejo, es decir son complejos asociativos de representaciones, acústicas, visuales, kinestésicas, etc.<sup>19</sup> A su vez, lo único que en principio parece distinguir unas de otras es que en tanto las representaciones-cosa son primariamente visuales, aunque también contienen elementos acústicos, táctiles y kinestésicos; las representaciones-palabras son primariamente acústicas, pese a contener también elementos visuales y kinestésicos. Dice Freud de estas últimas en su trabajo sobre las afasias:

“Suelen citarse cuatro ingredientes de la representación-palabra: la “imagen sonora”, la imagen visual “de letras”, la imagen motriz “del lenguaje” y la imagen motriz “de la escritura”. (Pág. 202).

Como queda claro por esta cita lo que Freud considera representación-palabra, se limita a los aspectos materiales del signo, como ristas de fonemas o grafos y a los procesos necesarios para pronunciarlas o escribirlas, pero no incluye el significado que hace de esa rista de fonemas una palabra. Es más la descripción que Freud hace, en el mismo texto, del aprendizaje de las palabras, se limita a la adquisición de una capacidad de imitación del sonido producido por otro, la capacidad de reconocerlos como suficientemente semejantes entre sí como para identificarlos como el mismo sonido. De lo que se trata en esta etapa es de la capacidad de poder distinguir un

---

y a la representación-palabra aparecen como “Apéndice C” al artículo *Lo Inconciente*, véase Nota 4, pág., 207 a 213.

17 Cf. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Edit. Labor (1944).

18 Cf. *Lo inconsciente*, pág. 198-199.

19 Cf. *Afasis*, pág. 207.

sonido y reproducirlo; algo que también puede hacer un papagayo, sin que le atribuyamos por eso el uso de un lenguaje. Esta adquisición parece lógicamente previa a la de poder asociar con ese sonido algún significado; y recién cuando esto último suceda podremos asignarle a la representación-palabra el carácter de un significante. De modo que la representación-palabra contiene sólo una parte de lo que habitualmente consideramos una palabra. La otra parte, su significado será provista por la conexión de la representación-palabra con la representación cosa. En la monografía citada Freud dice:

“La palabra cobra su significado por su enlace con la representación-cosa, al menos si consideramos solamente los sustantivos”. (pág. 212)

Pero ¿qué hay de esta representación cosa? Se trata, como dijimos de registros de estímulos de carácter visual, acústico, táctil y kinesésico. Estos registros resultan interconectados entre sí conformando un complejo. Lo que determina que éstos se constituyan como un complejo es, en principio, la simultaneidad con que dichos estímulos se producen. También puede mencionarse la sucesión regular entre los mismos, que podría explicarse en base a procesos causales. De acuerdo con esto, la representación cosa es un complejo de registros de *sense data*, y es la asociación de este complejo con la representación-palabra lo que le confiere un significado a esta última.

De acuerdo con lo que llevamos visto tenemos dos complejos de registros de *sense data*, a saber la representación-cosa y la representación-palabra, y una conexión entre ambos explicable por relaciones de contigüidad o sucesión espacio-temporal. No hay en principio ninguna conexión semántica entre la representación-cosa y su representado y por lo tanto la representación cosa no parece ser, en ningún sentido de la palabra, un significante.<sup>20</sup> Si quisiéramos asignarle a ésta un lugar en la cadena semántica, este debería caer más bien del lado del significado que del lado del significante. Así la representación-cosa sólo podría ser, o bien el significado de la represen-

20 En el trabajo sobre las afasias Freud señala “... la relación que media entre representación-palabra y representación-objeto me parece más merecedora del nombre de “simbólica” de la que media entre objeto y representación-objeto”, *op. Cit.* Pág. 213. Debe señalarse que esta obra Freud utiliza “representación-objeto” para referirse a lo que en sus otras obras mencionadas denomina “representación-cosa”.

tación-palabra, si adoptamos una teoría proximal<sup>21</sup> del significado, algo parecido al significado estimulativo de Quine<sup>22</sup>, o un mero intermediario causal si adoptamos una teoría distal<sup>23</sup> del significado al estilo de Davidson.

Como debe haber quedado claro por este desarrollo, para la explicación de estos complejos asociativos, el de representación-cosa y el de representación-palabra, es suficiente un lenguaje fisicalista, en el cual como veremos más adelante juegan un rol principal los conceptos de “neurona” y de “cantidad fluyente”. De modo que hasta este momento, el proyecto reduccionista no se enfrenta con ningún obstáculo que amerite su abandono. Y si en algún momento es plausible que pudiera surgir un obstáculo tal, sería cuando se intentara dar cuenta de los significados asociados a la palabra, yendo más allá de mera asociación de la representación-palabra con la representación-cosa en base a meras relaciones de contigüidad. Volveremos sobre esto más adelante.

Ahora que hemos elucidado los conceptos de representación-cosa y palabra detengámonos en la cuestión del carácter psíquico de lo inconciente. Para ello será necesario esbozar brevemente el aparato psíquico tal cual es presentado por Freud en el *Proyecto de psicología*.

Freud concibe el aparato psíquico como un sistema de neuronas que puede estar en actividad o en reposo en virtud de que una cierta energía Q transite o no por ellas. Este sistema está regido por el principio de inercia neuronal que enuncia que las neuronas procuran aliviarse de la cantidad.<sup>24</sup> De modo que siempre que se dé un incremento de Q, el sistema procurara eliminar esa cantidad para volver a su estado de reposo inicial. Ahora bien, dicho sistema estará expuesto a estímulos provenientes de dos fuentes diferentes, por un lado recibirá estímulos del mundo exterior y por otro estímulos endógenos provenientes del propio organismo (estímulos pulsionales, hambre, deseo sexual, etc.). Los estímulos provenientes del exterior actuarán sobre un tipo especializado de neuronas, las neuronas  $\phi$  que Freud denomina pasaderas, ya que una vez tras-

---

21 Cf. Davidson, Donald, “Meaning, Truth and Evidence” en *Perspectives on Quine*, Robert B. Barret y Roger F. Gibon (Edit.); Basil Blackwell, 1990.

22 C.f. Quine W. V. *Word and Object*, MIT, 1960.

23 Ídem, nota 9.

24 *Proyecto*, pág.340

mitir el estímulo vuelven a su estado inicial. Este tipo de neuronas son las que dan lugar a la percepción y a los efectos de cumplir esa función no deben ser modificadas por el estímulo que incide sobre ellas. A su vez estas neuronas transmiten el estímulo hacia el interior del sistema donde podrá la experiencia quedar registrada en la memoria. Pero para que este registro sea posible, es necesario que las neuronas que reciben el estímulo desde  $\phi$  resulten, a diferencia de éstas, alteradas por la recepción del mismo. Así encontraremos en el interior del sistema un tipo diferente de neuronas, de carácter impasadero, que Freud denomina como neuronas  $\psi$ . Estas neuronas tienen lo que Freud llama barreras contactos que impiden transmitir la  $Q'\eta$  (cantidad de transmisión intercelular) recibida hasta que no supere un determinado umbral. Una vez que el mismo es superado y se da la transmisión de  $Q'\eta$ , la vía por la cual la misma se realizó queda facilitada, es decir esa vía queda más sensible a la transmisión. A tales efectos cabe señalar que las neuronas están interconectadas en redes y cada neurona  $\psi$ , tiene varias vías de transmisión hacia otras neuronas  $\psi$  del sistema. La facilitación se produce en la barrera contacto de una de esas vías de transmisión y no en todas, de modo que ante nuevo ingreso de  $Q'\eta$ , descargará en adelante por esa vía y no por otra de sus vías de transmisión posible. Así se genera un camino de transmisión, lo que Freud denomina una huella mnémica. Aún necesitamos una consideración más a los efectos de lograr un esclarecimiento del modo en que se establece la conexión. Cuando una neurona está cargada con  $Q'\eta$ , decimos que esta investida. Bien, según vimos la descarga de  $Q'\eta$  por una de las vías de conexión neuronal, crea una facilitación y esa facilitación genera que la descarga se dé en adelante por esa vía. Supongamos que la neurona  $a$ , tiene vías de descarga hacia las neuronas  $b$ ,  $c$  y  $d$ . Y supongamos además que en el momento en que  $a$  es investida por un estímulo también lo es  $b$ , esto generaría una facilitación en la vía de descarga que va de  $a$  hacia  $b$  de modo tal que siempre que  $a$  sea nuevamente investida descargara hacia  $b$  en lugar de hacerlo por las otras vías posibles que van hacia  $d$  y hacia  $c$ . En este caso se ha producido un complejo asociativo entre  $a$  y  $b$ . De este modo la investidura simultánea de dos o más neuronas crea una facilitación entre las mismas, lo cual da lugar a un complejo asociativo. Tanto la representación-cosa, como la representación-palabra son complejos asociativos generados de este modo. Así la percepción de un objeto creará un complejo que

será el resultado de las neuronas investidas por esa percepción y que pasará a ser la representación-cosa de ese objeto. Y del mismo modo se generará la representación-palabra en lo que podríamos llamar su fase imitativa; es decir la fase en que el niño aprende a repetir el mismo sonido escuchado por él y proferido por otro. Luego será necesaria otra experiencia para que se establezca la conexión entre la representación-cosa y la representación-palabra, en virtud de la cual la palabra adquiera su significado. Como señalamos, en un principio dicha conexión se establece también por simultaneidad o sucesión regular. Como podemos ver por lo desarrollado hasta aquí, la caracterización de la representación-cosa y de la representación-palabra, así como la primera asociación entre ambas, pueden ser descritas en términos de un lenguaje puramente fisicalista, sin que sea necesario en ningún momento apelar a términos de un lenguaje mentalista. Pero volviendo al texto de Freud. Es ilustrativo de la situación que hemos estado desarrollando, la descripción hecha por Freud de la experiencia de satisfacción. La misma reza así:

“El llenado de las neuronas del núcleo en  $\psi$  tendrá por consecuencia un afán de descarga, un *esfuerzo* {*Drang*} que se aligera hacia un camino motor. De acuerdo con la experiencia, la vía que a raíz de ello primero se recorre es la que lleva a la *alteración interior* (expresión de las emociones, berreo, inervación muscular). Ahora bien, como se expuso al comienzo, ninguna de estas descargas tiene como resultado un aligeramiento, pues la recepción de estímulo endógeno continúa y se restablece la tensión en  $\psi$ . Aquí una cancelación de estímulo sólo es posible mediante una intervención que elimine por un tiempo en el interior del cuerpo el desprendimiento {desligazón} de  $Q'\eta$ , y ella exige una alteración en el mundo exterior (provisión de alimento, acercamiento del objeto sexual) que, como *acción específica*, sólo se puede producir por caminos definidos. El organismo humano es al comienzo incapaz de llevar a cabo la acción específica. Esta sobreviene mediante *auxilio ajeno*: por la descarga sobre el camino de la alteración interior, un individuo experimentado advierte el estado del niño. Esta vía de descarga cobra así la función secundaria, importante en extremo, del *entendimiento* (o «comunicación»), y el inicial desvalimiento del ser humano es la *fente primordial* de todos los *motivos morales*.

.....

Si el individuo auxiliador ha operado el trabajo de la acción específica en el mundo exterior en lugar del individuo desvalido, este es capaz de consumir sin más en el interior de su cuerpo la operación requerida para cancelar el estímulo endógeno. El todo constituye entonces una *vivencia de satisfacción*, que tiene las más hondas consecuencias para el desarrollo de las funciones en el individuo. Pues tres cosas acontecen dentro del sistema: 1) es operada una descarga duradera, y así se pone término al esfuerzo que había producido displacer en a); 2) se genera en el manto la investidura de una neurona (o de varias), que corresponden a la percepción de un objeto, (la representación cosa)<sup>25</sup> y 3) a otros lugares del manto llegan las noticias de descarga del movimiento reflejo desencadenado, inherente a la acción específica. Entre estas investiduras y las neuronas del núcleo se forma entonces una *facilitación*". (Pág. 362-363)

Como queda claro por este pasaje, ante el aumento de  $Q'η$  proveniente del polo pulsional, digamos, el hambre, vivido como displacentero, el niño trata de eliminar dicha cantidad por la vía motora, a través del berreo y el llanto. Obviamente esta forma de descarga no elimina la fuente de incremento de  $Q'η$  (el hambre) y por lo tanto no es efectiva. Obsérvese que el llanto cumple en esta primera instancia como única función la descarga de  $Q'η$ . Pero en el momento en que, en virtud de ese llanto, la madre advierte el estado del niño, provee alimento a éste y de esta forma se elimina el estímulo endógeno (hambre) que producía displacer. A partir de esto, en el niño se ha producido una asociación, hambre + llanto + auxilio materno + desaparición del hambre. Una vez que se ha producido este complejo asociativo, el llanto pasa de ser una descarga motora a ser una señal de auxilio. Y de esta forma comienza a constituirse la función comunicativa, que dará lugar al lenguaje. Claro que para que se constituya el lenguaje en su forma completa, la emisión del sonido tendrá que pasar de ser una mera señal de auxilio a adoptar un *contenido* algo así como "mamá tengo hambre", para lo cual aún falta un cierto trecho. Este pasaje de la función primaria de descarga del llanto, a la función secundaria del pedido de auxilio, que será la base para la posterior constitución del lenguaje es expresado en forma más explícita en el siguiente texto de la misma obra.

---

25 El agregado entre paréntesis me pertenece.



“La inervación lingüística es originariamente una vía de descarga que opera a modo de una válvula para  $\psi$ , a fin de regular las oscilaciones de  $Q' \eta$ ; es un tramo de la vía hacia la *alteración interior*, que constituye la única descarga mientras la *acción específica* esté todavía por descubrirse. Dicha vía cobra una función secundaria, pues llama la atención del individuo auxiliador (por lo común, el objeto-deseo mismo) sobre el estado anhelante y menesteroso del niño, y a partir de entonces sirve para el *entendimiento* {comunicación}, siendo así incluida dentro de la acción específica. (...) En primer lugar, se encuentran objetos – percepciones – que lo hacen *gritar* a uno porque excitan dolor, y cobra enorme sustantividad que esta asociación de un sonido (que también incita imágenes de movimiento propio) con una [imagen] percepción, por lo demás compuesta, ponga de relieve este objeto como hostil y sirva para guiar la atención sobre la [imagen] percepción. Toda vez que ante el dolor no se reciban buenos signos de cualidad del objeto, la *noticia del propio gritar* sirve como característica del objeto. ... De aquí al inventar el lenguaje no hay mucha distancia”. (pág. 414-415)

Ahora bien, de acuerdo con la caracterización de los procesos preconcientes e inconcientes, esta nueva asociación entre ambas representaciones será lo que dará lugar a los procesos preconcientes, de modo que en lo que respecta a los procesos inconcientes, estos se producen independientemente de esa conexión.

Como debe haber quedado claro por los desarrollos anteriores, la conformación de la representación-cosa, se produce exclusivamente por el influjo y la trasmisión de ciertas cantidades entre complejos de neuronas. Es decir son procesos físicos acaecidos sobre una base física y describible en un lenguaje fisicalista. Algo similar pasa con la representación-palabra y con las primeras conexiones entre la representación-palabra y la representación-cosa. Y si en algún momento pudiera llegar a ser insuficiente un lenguaje fisicalista, sería en lo que sucede en alguna instancia posterior a las descritas por Freud en los pasajes citados. En particular en lo que viene a continuación de la frase con que se cierre la cita: “De aquí al inventar el lenguaje no hay mucha distancia”. Es decir del llanto como descarga, al llanto como llamado de atención, al llanto como expresión de “tengo hambre”.

De que la distancia sea mayor o menor de lo que Freud supone, dependerá que sea posible reducir un discurso mentalista a un lenguaje fisicalista. Y si en algún lugar puede surgir un obstáculo para



el programa reduccionista es precisamente en éste. Como no puedo entrar aquí en esta cuestión y tampoco es el propósito de esta comunicación, me limitaré en lo que sigue a las siguientes observaciones:

- 1) Si aceptamos la caracterización del Icc. como representación-cosa sola y el Prcc. como representación-cosa más representación-palabra, y adoptamos la caracterización que Freud hace de la representación-cosa, debemos admitir que los procesos icc. son caracterizables y explicables con un lenguaje puramente fisicalista.
- 2) Si admitimos la existencia de un psiquismo Icc. debemos suponer, por lo anterior, que este psiquismo puede ser descrito en términos puramente fisicalistas y por lo tanto que no es posible establecer, en este punto, una diferencia sustancial entre psíquico y físico.
- 3) Por lo tanto parece que o bien debemos abandonar la tesis de un inconciente psíquico, o la tesis de que lo inconciente es representación-cosa sola, o debemos admitir una identidad psicofísica y con ello algunos de los dos monismos aludidos.

Resumamos esto. Tenemos dos tesis que Freud parece conservar a lo largo de toda su obra:

- i) El inconciente tiene carácter psíquico.
- ii) El inconciente es representación cosa-sola y el preconciente representación-cosa+representación-palabra.

Por otro lado tenemos que:

- iii) Los procesos que involucran la representación-cosa, y el concepto mismo de representación-cosa, son caracterizables sin pérdida en un lenguaje fisicalista.

Luego de i), ii) y iii) se sigue que los procesos psíquicos inconcientes son caracterizables en un lenguaje fisicalista.

Llegados a este punto se nos presentan tres opciones:

- a) Los procesos preconcientes también son caracterizables en términos fisicalistas. Proyecto original de Freud.

- b) Los procesos preconcientes no son caracterizables en términos fisicalistas; lo cual da lugar a dos opciones:
- b.1) Un dualismo no reduccionista, en el cual el Icc. es caracterizable en términos fisicalistas y el Prcc. en términos mentalistas, lo cual señala una diferencia sustancial entre ambos, en virtud de la cual el Icc. es físico y el Prcc. psíquico. Lo cual es incompatible con el carácter psíquico del Icc. y debe desecharse si no queremos renunciar a i).
  - b.2) Un monismo no reduccionista que postula la identidad psicofísica, pero reconoce la imposibilidad de dar una explicación en términos puramente físicos de los procesos que involucran el uso de un lenguaje con contenido significativo.

Tratemos de poner esto de un modo más claro. Dado que el concepto de representación-cosa es caracterizable en términos fisicalistas y dado que este tipo de representación es constitutiva de lo icc., el Icc. es caracterizable en un lenguaje fisicalista. Establezcamos entonces este primer punto:

1. El Icc. admite una descripción completa en un lenguaje fisicalista.

A su vez si también el Prcc. fuera caracterizable en un lenguaje de este tipo, tendríamos:

2. El Prcc. admite una descripción completa en un lenguaje puramente fisicalista.

De 1) y 2) se sigue que el programa reduccionista del *Proyecto de psicología* es realizable. Pero como nos interesaba analizar la posibilidad de un cambio de modelo en el transcurso posterior de la obra de Freud, supongamos que 2) es falso.

Manteniendo la verdad de 1), aún nos quedan dos alternativas; o bien:

3. El Icc. admite además una caracterización en un lenguaje mentalista.
4. El Icc. sólo admite una descripción fisicalista.

De la verdad de 1) y 4) y la falsedad de 2) derivamos en un dualismo no reduccionista, y con ello en que el Icc. es de carácter físico. Dado que esto es incompatible con la hipótesis freudiana del carácter psíquico del Icc. debe ser desechado.

Nos queda aún analizar, la verdad de 1) y de 3) con la falsedad de 2). En este caso lo que tenemos es que el Icc. admite ser descrito tanto en términos de un lenguaje fisicalista, como en un lenguaje mentalista. La pregunta que nos queda ahora es si existen leyes puente que permitan establecer traducciones del lenguaje mentalista al lenguaje fisicalista. Si la respuesta es que sí, entonces 2) debe ser verdadero, ya que la existencia de tales leyes puente nos permitiría traducir la descripción del Prcc. en términos mentalistas a una descripción en términos fisicalistas, y con ello nos encontramos nuevamente con el programa reduccionista del *Proyecto de psicología*. Si la respuesta es no, entonces lo que tenemos es una forma de monismo anómalo, que admite la doble descripción de los procesos Icc. aunque niega la posibilidad de traducción del lenguaje mentalista al fisicalista. Esta forma de monismo al igual que el monismo reduccionista del proyecto es compatible con la tesis de que el Icc. tiene carácter psíquico. Y la razón de que pueda sostener esto es que los procesos Icc. aún cuando sean describibles en términos fisicalistas también admiten ser descritos con un lenguaje mentalista.

Si lo que he desarrollado hasta aquí es correcto, parecería entonces que debemos admitir que o bien Freud nunca abandonó su programa inicial, o bien si lo abandonó fue para abrazar, aunque tal vez de un modo no totalmente conciente, alguna forma de monismo anómalo; ya que cualquier otra alternativa parece que debe ser descartada.



# *Traducciones*



**FILODEMO de GADARA**

*Sobre la música*

**Noticia preliminar**

Filodemo de Gadara (ca. 110-35 a.C.) emigró desde tierras fenicias a la península itálica, donde estableció en la bahía de Nápoles un círculo filosófico, con el cual supieron vincularse Cicerón, Horacio y Virgilio. Previamente, había pasado varios años en Atenas, como discípulo del epicúreo Zenón de Sidón. En Italia fue protegido de Lucio Calpurnio Pisón Cesonino –suegro de Julio César-, en cuya suntuosa villa vacacional reunió una gran biblioteca filosófica que quedó sepultada el año 79 d.C., en ocasión de la erupción del volcán Vesubio. Calcinados y mutilados, mas no completamente destruidos, los restos papiráceos de esta biblioteca han venido siendo pacientemente recuperados y editados desde 1750, y constituyen hoy una fuente inapreciable para mitigar, al menos parcialmente, el magro acervo de nuestros textos filosóficos helenísticos.

Si bien Filodemo profesó un epicureísmo mayormente ortodoxo, tuvo la ‘originalidad’ de haber desarrollado la filosofía de Epicureo en la dirección de lo que, con ciertas reservas, podríamos llamar una ‘estética’ -ambito mayormente dominado por los estoicos. Se conservan, entre otros, un tratado suyo *Sobre la retórica*, otro *Sobre los poemas* y otro sobre música, cuyas columnas finales ofrecemos aquí, por vez primera, en traducción castellana. El interés inmediato de esta obra *Sobre la música* reside en que es nuestra fuente de información principal -y prácticamente única- sobre la filosofía musical de dos de las escuelas helenísticas más importantes: el estoicismo y el epicureísmo.



El *Sobre la música* (de aquí en más DM, por sus siglas en latín) es un escrito marcadamente *polémico*, compuesto en el estilo lemático de los comentarios alejandrinos.<sup>26</sup> Está motivado, según propia confesión del autor, por el “reproche de rusticidad” dirigido hacia los epicúreos de Nápoles desde círculos seguramente estoicos. Quizá por esto, el principal blanco de crítica del DM sea un presunto tratado *Sobre la música*, obra de Diógenes de Babilonia (ca. 230-150 a.C.), discípulo de Crisipo y sucesor de Zenón de Tarso en la escolarquía de la Estoa. Diógenes, que participó de la célebre embajada de filósofos que los Atenenses enviaron a Roma en 155 a.C., fue el primer introductor del estoicismo en el ámbito latino y bien pudo ser el referente de aquellos estoicos a los que Filodemo responde.

La filosofía estoica de la música no es especialmente original; sigue las líneas generales marcadas por el platonismo y desarrolladas por los peripatéticos, defendiendo una versión de la “doctrina del ethos musical”.<sup>27</sup> Según esta, cada tipo de música es la μίμησις de un ‘carácter’ o disposición éticos: hay música valiente y cobarde, libre y esclava, noble y servil. Gracias al poder único que ejerce sobre el alma humana, la música es capaz de imprimir en aquella la cualidad que le es propia y asemejársele, volviéndola ya valiente, libre y noble, ya cobarde, esclava y servil.<sup>28</sup> Los adversarios de Filodemo incluso definían la ‘ciencia musical’ como “el conocimiento de las

26 Esto es, presenta los puntos capitales de las doctrinas adversarias y luego los refuta uno a uno siguiendo el mismo orden. En cols. 138, 5-6 y 148, 22 Filodemo se refiere al DM como a sus *Comentarios* (ὕπομνήματα) sobre la música. Las opiniones adversarias están expuestas en las cols. 1-54.

27 De todos modos, puede señalarse como rasgo idiosincrático un foco casi exclusivo en los beneficios éticos de la “educación a través de la música”, lo mismo que un desinterés por los aspectos físico y matemático de la cuestión -y por las cuestiones técnicas en general. A Diógenes se le ha atribuido el desarrollo de una *sociología* de la μουσική (v. Barker, “Diogenes of Babylon and Hellenistic musical theory”, en C. Auvray-Assayas & D. Delattre (eds.), *Cicéron et Philodème: la polémique en philosophie*, Paris, Rue d’Ulm, pp. 360-361) y un intento de proveer a la doctrina del *ethos* de un fundamento epistemológico sólido, “sobre la base de una teoría coherente de la sensación y el conocimiento” (Delattre 2007 I: 3, v. *infra* n. 10).

28 Entre sus defensores figuran nombres célebres como los de Platón y Aristóteles, pero también otros como Damón de Oa, Heráclides Póntico, Cleantes de Assos, Claudio Ptolomeo y Arístides Quintiliano. Con precaución, esta lista podría completarse con los nombres de Teofrasto de Éreso y Aristóxeno de Tarento.

melodías y los ritmos buenos y perniciosos, apropiados e inapropiados” (DM 84, 6-10).<sup>29</sup> Para esta doctrina, la música es un ingrediente esencial en esa educación inicial cuyo cometido es fomentar el “impulso hacia las cosas bellas”<sup>30</sup>, en virtud de que, incluso “antes de tener raciocinio e inteligencia, la música ya nos cautiva” (DM 25, 11-4; cf. *Rep.* 401d5-e1).

Entre los opositores de la teoría del ethos figuran Demócrito, el autor del tratado hipocrático *De victu*, el autor del “papiro musical” de El-Hibeh, Epicuro y Sexto Empírico.<sup>31</sup> Sus representantes pertenecen, pues, a escuelas empiristas, atomistas y escépticas. Mientras los partidarios del ethos musical pretendían que la música puede educar o perder al alma, estos sólo le otorgan el poder de complacerla y entretenerla; en el peor de los casos, de molestarla, aburrirla o distraerla.

El núcleo de la polémica tal como la plantea Filodemo gira en torno a la interpretación del término μουσική. Los adversarios de Filodemo lo entienden al modo tradicional, es decir, como una combinación de música, poesía y, en ocasiones, danza.<sup>32</sup> La expresión propia de la μουσική es la *canción* y, de hecho, los adversarios se resisten a llamar ‘músico’ al compositor o ejecutante meramente instrumental. En la literatura anterior, el uso de términos como ‘música’ o ‘melodía’ (μέλος) es ambiguo: tan pronto puede referirse a entidades ins-

29 Cf. DM 85, 5-8: “[la ciencia] teórica de las melodías serias y vulgares, apropiadas e inapropiadas”.

30 DM 16, 2-7; cf. *Leyes* 653b7-c2. Diógenes de Babilonia habría aprobado “la adopción [de la música] por parte de los antiguos con el objeto de guiar a los niños hacia un esbozo de la virtud” (DM 126, 11-15).

31 Se atribuye a Demócrito un tratado *Sobre los ritmos y las armonías* (Diog. Laert. 68 B 15c DK) y un escrito *Sobre la Música* a Epicuro (Diog. Laert. X, 28). El libro VI del *Adversus Mathematicos* está enteramente dedicado a la música.

32 V. Platón, *República* 373b5-8, donde se habla de “los imitadores (μιμηταί), los muchos que se ocupan de la figura y el color, y los muchos que se ocupan de la μουσική, los poetas y sus asistentes –recitadores, actores, bailarines, productores...” En los libros II y III, μουσική se usa en primer lugar para designar el conjunto de la actividad ‘intelectual’ en oposición a la gimnasia (*Rep.* 376e2-4). La música, se dice, consta de *melodías* compuestas por ritmo, armonía y λόγος, añadiendo la precepción de que “el ritmo y la armonía *deben seguir* al λόγος” (*Rep.* 398d1-9). Al mismo tiempo, es sintomático que Aristóteles, en su examen de la educación musical en el libro VIII de la *Política*, se concentre en las armonías, los ritmos y los instrumentos musicales, mientras que la composición de los mitos será el tema principal de la *Poética*.

trumentales como vocales. Filodemo, por el contrario, y por primera vez, usa μουσική sistemáticamente para referirse sólo a los sonidos, sin las palabras -aunque sin dar particular importancia a la acotación de que éstos sonidos estén artísticamente trabajados. La gran mayoría de sus argumentos y observaciones parten de apreciaciones como “que las melodías residen únicamente en la cualidad del sonido” (DM 127, 18-20) o que la música consiste en “sonidos que ponen en movimiento sólo al oído, que es no-racional” (DM 138, 13-14). Puesto que los sonidos musicales son ‘no-significantes’ (ἀ-σήμαντα) y ‘no-discursivos’ (ἄ-λογα), resultan incapaces, según presupuestos tanto epicúreos como estoicos, de ejercer influencia alguna sobre las pasiones o las virtudes.<sup>33</sup> De aquí deriva el primer ataque sistemático a la doctrina de la representación musical de caracteres y afectos.<sup>34</sup>

[Según la edición más reciente del texto (la de Daniel Delattre) todos los fragmentos conservados pertenecen al libro cuarto y último del *Sobre la música*. Presentamos en traducción sus columnas finales, donde Filodemo parece hacer observaciones generales sobre la polémica que motiva la obra en su totalidad. Como por momentos se podrá apreciar, el texto parece haber sido dictado directamente a un escriba, y al mismo tiempo que sigue cierto orden expositivo, ofrece también argumentos amontonados con puntualizaciones intercaladas, cambios súbitos de pensamiento, reiteraciones, etc. Para

33 La música no puede, por ejemplo, fomentar una ‘virtud erótica’: “[es ridículo] creer que las melodías contribuyen a la conducta correcta en el amor, siendo que residen únicamente en la cualidad del sonido, y que el alivio y la calma residen en el razonamiento que enseña lo vano, dañino e insatisfactorio del amor, hasta llegar a una tregua” (DM 127, 10-25); ni la justicia: “no es pensable que sonidos que ponen movimiento sólo al oído, que es no-racional, contribuyan en algo a una disposición del alma que juzga teóricamente de las cosas ventajosas y desventajosas para la convivencia política de unos con otros y que elige unas y rechaza las otras, mediante ciertas nociones teóricas.” (DM 138, 12-22)

34 La asociación de Filodemo con el formalismo musical de E. Hanslick está presente ya en el primer estudio moderno sobre la doctrina del ethos musical en Grecia: Hermann Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig, 1899) y se continúa por lo menos hasta S. Halliwell (“Aesthetics in Antiquity” (en S. Davies et al. *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, 2009, p. 17) y S. Davies (“Analytical Philosophy and Music” (en Th. Gracyk & A. Kania (eds.), *Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, 2011, p. 297).

la traducción seguimos mayormente el texto de Delattre<sup>35</sup>, excepto en unas pocas ocasiones, debidamente señaladas en nota, en que seguimos la edición original de Johannes Kemke<sup>36</sup>.]

*Adrián Castillo*

---

35 *Philodème de Gadara. Sur la Musique*, Livre IV, ed. & trad. D. Delattre, Paris, Les Belles Lettres, 2007, vol. 2.

36 *Philodemi De musica librorum quae extant*, edidit Ioannes Kemke, Leipzig, Teubner, 1884.

## ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

[140] Ἦκουσα δέ τινων λεγόντων ὡς ἀγροικ[ιζ]όμεθα τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἄνευ σημασίας οἰόμενοι λέγειν τινὰς φι[ι]λοσόφους ἢ τοὺς ἔμφρονας μουσικοὺς ἐπ' ἀρετὴν προτρέπειν, τῶν ἀ[ν]δρῶν τοὺς ἐμμελεῖς καὶ ἐνῤυθμοὺς λόγους ἀ[ξ]ιούντων τοῦτο προσφέρεσθα[ι, Π]λά[τ]ωνος δὲ καὶ διαρρ[ήδ]ην ὡς ἀπαιδεύτοις μαχο[μέ]νου τοῖς φιλοποηταῖς, καὶ θαυμαζόντων εἰ τὸν κρουματοποιὸν μουσικὸν [λ]έγομεν ἡμεῖς καὶ καταξιῶμεν ἀσήμαντα διδάσκειν τοὺς μουσικοὺς, ἢ Πίνδαρον καὶ Σ[τ]ιμωνίδην καὶ τοὺς ἅπαντας μελοποιοὺς οὐ θέλομεν καλεῖν μουσικοὺς.

Ἐγὼ δὲ τοὺς τοιοῦτους ἀπερρυηκέναι τῆς ἐπιφορᾶς νομίζω, καὶ μικραδ[ικ]ητὰς ὑπέιληφα καὶ πρὸς νοῦν οὐδὲν λέγοντας· τὸ μὲν πρῶτον, ὅτ[ι]τ[...]ωτ.νην[...].ετ[....]ου[.....]περιχ[...].ε[...].νο[...].σητ[...]. τὰ μέλη [καὶ τ]οὺς [ῥυ]θμ[οὺς]πρα[γμα]τευ[...].μν[.....]αι

[141] ταῦτ' ἐστὶν τὰ κινητικὰ τῶν παθῶν, καὶ τὰ γένη τῶν ἀρμονιῶν, ἀλλὰ δὴ καὶ τῶν ὀργάνων, ὡς αἴ τε πίστεις καὶ κοινῶς οἱ λόγοι διασαφοῦσιν αὐτῶν, ἐν οἷς τὰ πολλὰ μὲν οὐδὲ παρεφάπτονται τῶν διανοημάτων, ἔστιν δ' ὅτε μιμησκόμενοι τὸ γινόμενον ὑφ' ἑκατέρου διασαφοῦσιν· ὥστε βέλτιον ἢν αὐτῶν τινα λέγειν δόξαν εἶναι ταύτην καὶ μὴ τὰς ἰδίας ἀνχινοίας ἐκείνοις συνάπτοντας ἡμᾶς ἀγ[ρ]οίκους προσαγ[ο]ρεύειν.

Τὸ δὲ δεύτερ[ο]ν, ὅτι τοῦτ' ἐνόμισαν ἀποχρῆν τοῖς περὶ τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς πραγματενο[μ]ένοις, εἰ τὰ γινόμενά ποτε περιχρεῖσματα τῶν [π]α[ιδ]ευόντων κ[αὶ π]αρ[ορμ]ώντων καὶ συνεργούντω[ν] πρὸς ἀρετὴν ἐπιγιν[ώ]σκο[ιεν].

## FILODEMO de GADARA

*Sobre la música*

## (cols. 140 - 152: conclusión general)

[140] He sabido de algunos que dicen que somos rústicos por creer que ciertos filósofos y músicos sensatos dicen que las melodías y los ritmos *desprovistos de significado* nos encaminan hacia la virtud, cuando estos hombres han considerado que son *las palabras* con melodía y ritmo las que producen esto –a pesar de que también Platón combate precisamente a los amantes de los poetas como faltos de educación. También se sorprenden si llamamos ‘músico’ al compositor de aires instrumentales y si consideramos que los músicos enseñan cosas sin significado, o si no queremos llamar ‘músicos’ a Píndaro, a Simónides y a todos los compositores de melodías [cantadas].

Yo creo que tales gentes han echado a perder su conclusión, y los tengo por aficionados a las pequeñeces, que no dicen nada inteligente. En primer lugar, porque...<sup>37</sup>

[141] ... [según ellos] es esto lo que mueve las pasiones: los géneros de las armonías, pero ciertamente también los de los instrumentos, como claramente lo muestran sus pruebas y, en general, sus discursos, en los que no hacen mayor mención de los pensamientos, aunque hay momentos en que [los] recuerdan y exponen con claridad el efecto de cada uno de estos elementos. De modo que era mejor decir que esta<sup>38</sup> es una opinión propia de ellos mismos y no, adjudicando a aquellos [i.e. los antiguos filósofos] sus propias agudezas, llamarnos ‘rústicos’ a nosotros.

En segundo lugar, porque creyeron que esto bastaba para quienes se ocupan de melodías y ritmos, a saber, que poseyeran el conocimiento práctico<sup>39</sup> de eso que, en ocasiones, es un unguento [que recubre] aquello que educa, impulsa y contribuye a la virtud.

37 Il. 41-45 mutiladas. Delattre (*trad. ad. loc.*) sugiere una paráfrasis similar a esta: “[es manifiestamente falso pretender que] las melodías y los ritmos actúan [sobre el alma]”.

38 A saber, la de que son las palabras con armonía y ritmo las que propelen a la virtud.

39 El verbo ἐπιγινώσκειν está relacionado con la capacidad para *reconocer* mediante la observación (v. Delattre II: 290 n.3).

Τὸ δὲ τρ[ί]τον, ὅτι τ[ὸ] τὰ [ση]μαινόμενα διὰ τῶν φωνῶν οὐδέποτ' ἠθέτησαν καὶ τα[ῦτ]α ποιεῖν· εἰ δὲ οὗτοι νομί[ζουσιν] αὐτοὶ τοὺς πάντας ἀγ[νοῆσ]αι, παρε[λ]ηλύθασιν ἀλ[ογήμ]ατα ποτὲ μὲν περιχρ[ειό]μενα, ποτὲ δὲ καθ' αὐτ[ὰ] π[ρο]ϊέμεν' ἂ τοτὲ μὲν καθ' [αὐ]τά φαμεν, τοτὲ δὲ ἀπὸ τ[ῶν] λόγων οἷς συμπλέκεται δ[ια]λαμβανόμενα μηθὲν π[οι]εῖν τῶν ὑπονοουμ[ένων]. Εἰ δὲ μὴ πρότερον, οἱ [. .] αθοι[. .]γοι νῦν ἡμῖν ὑποδε[.....]ν ταπ[.]ε[....]ισο[....]νον λοιδ[ο]ρι[....]τοε[....] διαιτεω[.....] ὅταν συμ[....]η τοῖς [.....]ς ταμ[.....].....]ιναφ[.....]απ[.....].ικοῖς

[142] εἰ μὴ [τοῖς π]αρά Κλεάνθει λέγειν [ῖσ]α θελήσουσιν, ὅς φησιν “μείνον[τά] τε εἶναι τὰ ποητικὰ καὶ μου[σ]ικὰ παραδείγματα”, καὶ “τοῦ λόγου τοῦ τῆς φιλοσοφίας ικανῶς μὲν ἐξαγγέλλειν δυναμένου τὰ θεῖα καὶ ἀνθ[ρ]ώ[πι]ν[α], μὴ ἔχοντος δὲ ψειλοῦ τῶν θείων μεγεθῶν λέξεις οἰκείας, τὰ μέτρα καὶ τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ὡς μάλιστα προσικ-νεῖσθαι πρὸς τὴν ἀλήθειαν τῆς τῶν θείων θεωρίας”· οὗ καταγελαστότερον οὐ ῥάιδιον εὔρεῖν· οὔτε γὰρ αἱ διάνοιαι μὲν οὐκ ὠφελο[ῦ]σιν, ὅταν δὲ μελωδηθῶσιν, ἐξ ἀμφοτέρων ἢ παρόρμ[η]σις [γί]νεται –καὶ γὰρ ὑπὸ διανοη[μ]άτων αὐτῶν γίνετ' οὐ μετρία–, μετὰ δὲ τῶν μελῶν μ[ε]ρίζων.<sup>43</sup> ἀλλ' ἂν μὲν ἐπιε[ι]κῆς ἦ τις, ἐρεῖ τὴν ἴσην· ἂν δ' ἀποτόμως ἀλη[θ]ῆς, ἀνιεμένην καὶ διὰ τὴν ἡδονὴν καὶ διὰ τὸν περισπα[σ]μὸν τὸν ὑπὸ ταύτης κα[ί] τοῦ μεγέθους

τῶν φωνῶν καὶ τῶν ιδιοτήτω[ν κα]ὶ διὰ τὸ συνεχῶς μηδὲ κατ[ὰ] φύσιν τὰς λέ-ξεις ἐκφέρεσ[θαι] καὶ διὰ τοὺς τόπους [κ]αὶ [το]ὺς καιροὺς ἐν οἷς ἀκροώ[με]θα, καὶ διὰ ἄλλας πλ[ε]ί[ο]υς αἰτίας·

43 Sigo aquí, *contra* Delattre, la puntuación de Kemke y Neubecker, atribuyendo estas palabras también a Cleantes.



Tercero, porque en ningún momento negaron que los significados transmitidos por las voces también producen estos efectos. Por otra parte, si bien [nuestros adversarios] consideran que todos [los demás hombres] son ignorantes, ellos mismos han pasado por alto los elementos no discursivos -unas veces usados como unguento, otras proferidos por sí mismos- de los que decimos que, unas veces por sí mismos, otras separados de las palabras con las que están entrelazados, no hacen ninguna de las cosas que se está suponiendo que hacen.<sup>40</sup> [ll. 38-45 mutiladas]

[142] ...a no ser que quieran decir las mismas cosas que los partidarios de Cleantes<sup>41</sup>, que dice que “los modelos poéticos y musicales son permanentes” y que “siendo el discurso de la filosofía suficientemente capaz de enunciar las cosas divinas y humanas, pero no teniendo, desnudo, expresiones afines a las magnitudes divinas, los metros, las melodías y los ritmos alcanzan en grado sumo la verdad de la contemplación de las cosas divinas”.<sup>42</sup> (No es fácil encontrar algo más ridículo que esto.) “No es [-prosigue Cleantes-] que los pensamientos no sean beneficiosos, pero cuando se les pone melodía es de ambas cosas que la estimulación se produce; pues también por obra de los pensamientos mismos ella se produce en no pequeña medida, pero es aún mayor cuando están acompañados de melodías”.

Ahora bien, si uno ha de ser tolerante, dirá que [la estimulación] es igual. Pero si se atuviese estrictamente a la verdad, [diría que] ella es debilitada por el placer, por el elemento distractivo propio de éste y de la magnitud de los sonidos y sus particularidades, por el hecho de que las expresiones se pronuncian de modo continuo y no natural, por los lugares y las ocasiones en las que escuchamos, así como por muchas otras causas.

40 Cf. *supra* DM 78, 37-45: “es sólo el λόγος que enseña que la naturaleza no contiene ninguna de las cosas que la desmesura modela como temibles, y que entre las cosas [temibles] que contiene ninguna es de magnitud, el que, cuando está completo, realiza estas cosas de modo perfecto y, mientras avanza, las aligera según el λόγος.”

41 Segundo escolarca de la Estoa, sucesor de Zenón de Citio, ca. 330 a.C. – ca. 232 a.C.

42 = Cleantes SVF I 486. Von Arnim asignó el fragmento a la obra Περὶ σημαινόντων (*Sobre los significantes*); Delattre propone (II: 293 n.3) el Περὶ ποιητοῦ (*Sobre el poeta*; SVF I p. 138, n° 40). La expresión práctica de estas ideas puede observarse en el *Himno a Zeus* de Cleantes (SVF I 537). Filodemo recogía sus opiniones, presumiblemente, en el contexto de la col. 53, 8 [corr. 31 Del.], donde apenas se lee: [παρ]ὰ γὰρ Κλεάν...

καὶ δὴ γὰρ οὐθε[ῖς ἄν] γένοιτο ὃς οὐκ ἄν ἐκχ[υθεί]η γέλωτι, μετ' ὠδῆς κ[αί τι]νων ὀρ[γ]άνων συμβουλ[ευό]ντος ἀκ[ού]ων ἢ παραμ[υθευ]ομένο[υ λ]υπουμένο[υς καὶ] διδ[ά]σκο[ν]τος ὄλω[ς τι τ]ῶν συμφ[ε]ρόντων, οὐτ' [ἄν ν]ο-μίσα[ι] δ[ί]τ' ἄλλον κα[.....]αι πο[ι]οῦν[.]τ.ω[.....]ι τῶν συνε[ι]

[143] ρομένων· οὐδ' εἰ γὰρ ἐκτραγωδῶν τις ἢ<sup>48</sup> κωμωδοποιῶν, ταῦτ' ἀνασχοίμεθ' ἄν καίτοι μᾶλλον τῆι λαλιᾷ συνεγγίζοντος, οὐχ οἶον εἰ κιθαρωδῶν.

Ἐῶ γὰρ τὸ πάντων παριεμένων τὴν ὠφελίαν μηδὲν διαφερούσαν γίνεσθαι τοῖς μουσικο[ῖ]ς ἢ τοῖς ἀμούσοις, δι' ὃ δὴ πείθουσι τῆι μαθήσει προσέρχεσθαι.

Νῦν τοίνυν λέγω καὶ τοὺς κρουματοποιούς οὐκ ἑμαυτὸν μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν συνήθειαν καὶ τὸν Ἄριστόξενον εἶδος ὀνομάζειν τοῦ μουσ[ικ]οῦ, καὶ τοὺς μουσικούς καὶ ἀσήμαντα μὲν ἀναδιδόναι, καθάπερ τὰ διὰ τῶν ὀργάνων καὶ τὰ τερετιζόμενα, καὶ ὅταν δὲ λόγους ἀναδιδῶσι, τὰ περιγινόμενα τοῖς λόγοις κα[θὸ μ]ουσ[ι]κοῖ μόνον διδά-σκ[ει]ν· καὶ τοὺς περὶ Σιμωνίδ[ην] καὶ Πίνδαρον γεγονέν[αι μ]ὲν καὶ μουσικούς, γεγον[ένα]ι δὲ καὶ ποιητάς, καὶ καθὸ [μ]ὲν μουσικοὶ τὰ ἀσήμαντα, κ[α]θὸ δὲ ποιηταὶ πεποι-ηκέν[α]ι τοὺς λόγους, ὠφελεῖν δ' -ἴσω[ς] μηδὲ κατὰ τοῦτ', ἢ παντελῶς ἐπὶ μικρόν-οὐδὲ μόνους τοὺς μουσικούς, οὐδὲ μᾶλλον, ἀλλὰ πάντας ὁμοίω[ς] τοὺς πεπαιδευμένου[ς]. εἰ δ' ἔ[τ]ερὸν τις καλεῖ μ[ουσι]κὴν πα[ρὰ] τὸ πᾶν ποητι[κὸ]ν γένος ἀποδιαλαβῶν [τ]ὰ μέ[λ]η ψιλὰ καὶ τοὺς ρυθμούς, π[ο]εῖν φημί εὐπ[ρ]επῶς.

---

48 ἢ Del.

Y ciertamente no habría nadie que no se echara a reír sabiendo de alguien que mediante la canción y algunos instrumentos da consejos o consuela a los afligidos o, en general, enseña alguna de las cosas provechosas<sup>44</sup>, ni [nadie] creería que mediante otro... hiciera... [ll. 44-5 mutiladas]

[143] En efecto, si no soportamos estas cosas cuando alguien [las hace] declamando en el modo trágico o cómico -a pesar de que así se aproxima mucho a la charla-,<sup>45</sup> mucho menos [lo haremos] si lo hace tañendo la cítara.

Dejo de lado, en efecto, aquello, admitido por todos, de que el beneficio [de la música] se produce sin diferencia para los músicos y los no-músicos, expediente mediante el cual intentan convencer de acudir a su estudio.

Pues ahora digo que no sólo yo sino también el uso común y [el propio] Aristóxeno llamamos al compositor de aires instrumentales<sup>46</sup> una especie del músico, y también que los músicos ofrecen cosas desprovistas de significado, en la medida que son [ofrecidas] mediante instrumentos o tarareando, y que cuando ofrecen palabras, en tanto que músicos sólo enseñan lo que circunda a las palabras. También, [digo] que los [compositores] al estilo de Simónides o Píndaro tanto han sido músicos como han sido poetas, y que en tanto que músicos han compuesto cosas desprovistas de significado, pero en tanto que poetas han creado discursos. Y que benefician -aunque probablemente no en virtud de esto<sup>47</sup>, o en grado absolutamente mínimo- no sólo a los músicos -ni siquiera en mayor medida-, sino por igual a todas las personas educadas. Si alguien llama 'música' a otra cosa distinta de todo el género poético, manteniendo aparte de él las melodías y los ritmos, digo que lo hace apropiadamente.

44 La expresión τὸ συμφέρον es usada por los epicúreos para designar aquellas cosas que son requeridas para la satisfacción de los placeres naturales necesarios (v. *Lexicon Philodemum*); cf. *infra* 147, 17-22 (con nota 25) y 151, 29-31.

45 Cf. Aristóteles, *Poética* 1449a26-8, sobre el metro de la tragedia: "Al principio, en efecto, usaban el tetrametro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar. Y es prueba de esto que, al hablar unos con otros, decimos muchísimos yambos; pero hexámetros, pocas veces y saliéndonos del tono de la conversación" (trad. García Yebra).

46 κρουματοποιός: "el que hace golpes". El término refiere en primer lugar a la percusión de la púa (πλέκτρον) en las cuerdas de un instrumento cordófono, pero se aplica de modo general al compositor o ejecutante instrumental.

47 Es decir, a través de sus discursos. Delattre, por su parte, entiende que κατὰ τοῦτο se refiere al punto de vista presentado por el propio Filodemo; su traducción: "peut-être ne le sont-ils même pas de ce dernier point de vue".

[144] Ταῦτα μὲν οὖν εκτεῖναι προήχθην ὑπὸ τῆς ὀνειδισθείσης ἐκκληθείς ἀγροικίας, εἰ καὶ πολλάκις ἔτυχον ὃ βούλομαι τοῖς προσεσηκόσιν δῆλον πεποιηκώς.

Πεφλυάρηται δ' οἷς ποτε εἴρηται καὶ τὰ περὶ τῆς τοῖς μετεώροις οἰκειότητος· καὶ γὰρ, ἂν δοθῆι τὸ τὴν ἡλίου καὶ σελήνης κίνησιν καὶ διάστασιν ἀναλογεῖν τῆι τῶν φθόγγων καὶ τὸν ζῶδιακὸν τῆι τοῦ κανόνος καταδιαιρέσει, τὸ τῆς σ[υ]γγενείας οὐκ ἐπιδείκνυται, διὰ τὸ πολλὰ ποσὴν ἀναλογίαν προσφερόμενα, ἃ πλεῖστον ὅσον διέστηκεν. Καὶ τὸ τὴν διαφορὰν κατιδεῖν ἐν οὐρανῷ ταύτην ὑπάρχουσαν οὐδὲν ἔοικεν ὠφέλ[ι]μον παρασκευάζειν εἰς τὴν ἀρετῶν περιποίησιν καὶ τῶν ἠθῶν ἐπανόρθωσιν· οὐδ' ἐνο...ιας ἄλλωι χ[...].οτε ταυ[θ'] οὕτως ἔχει, οὐδὲ [...ω].ιον ἐστὶν ἄλλο τι μ.[...]ν οὐκ ἀδυνατεῖ τοτ.[....] ελε[.]μα· διὸ πολλάκ[ι τ]ο[ν ποοῦ]ντα τ[ὸν] κόσμον πολὺ [καταφρ]ονοῦμεν τ[.] δὴ τῶν ἀναλογ[ιῶν] ἐπισ[τ]ήμηι τα[...]. ἐκκεῖσθ[α]ι μὴδ' ὃ συνεμφαίνειν [λ]έγε[τ]α[ι] περὶ τῶν θεῶν· [...].υχ[.]λι τοισι μᾶλλον ἐπὶ τούτων ἢ τῶν πρὸς τὰς ἀρετὰς [κ]αὶ τὰς κακία[ς ....].α.. τὸ διάστημα ταῦτον [.....]ησις ουταλ[.] οὐδὲ [.....]νον μουσικ[.....] σεν τῷ κόσμωι, καὶ [.....]ο.ω.[.]ισα[.]το· λ[έγε]

[144] Fui llevado a desarrollar estos puntos provocado por el reproche de rusticidad, a pesar de que he tenido varias ocasiones de hacer claro lo que quiero decir a quienes me han prestado atención.

Dicen tonterías cuantos han hablado de la afinidad [de la música] con los fenómenos celestes. Pues incluso si se concediera que el movimiento y el intervalo del sol y la luna son análogos a los de las notas y que el zodiaco [es análogo] a la división completa del *canon*,<sup>49</sup> lo del parentesco no queda demostrado, debido a que incluso las cosas que mayormente difieren ofrecen de todos modos un cierto grado de analogía. Y el discernimiento de que la diferencia presente en el cielo es la misma [que la presente en las notas musicales] tampoco parece ser beneficioso para disponer a la adquisición de las virtudes y el enderezamiento de los caracteres.<sup>50</sup>

[ll. 25-9 mutiladas] Por eso a menudo despreciamos a los que reconstruyen el cosmos; por la ciencia de las analogías no queda expuesto ... lo que, según se dice, ha de ponerse de manifiesto sobre los dioses...

...más sobre estos [¿los fenómenos celestes?] que sobre aquello que hace a las virtudes y los vicios... el intervalo es el mismo... [ll. 39-42 mutiladas]

49 La "División del Canon" (*Sectio canonis*) es el título de una obra atribuida a Euclides, cuyas dos secciones finales mostraban "cómo dividir la cuerda de un monocordio según *rationes* que dan un sistema en el género diatónico" (A. Barker, *Greek Musical Writings II*, CUP, 1989, p. 190), todas las cuales quedan establecidas en las secciones previas.

50 Esta es la única aparición en los YΠΙΜ del término ἐπανόρθωσις ('enderezamiento, corrección'), caro a la tradición pitagórico-platónica. Cf. Jámblico, *Sobre la vida pitagórica* 25, 114: "toda la escuela pitagórica practicaba el llamado 'arreglo', adaptación y ejecución, usando ciertas melodías adecuadas, que útilmente llevaban las afecciones del alma a sus contrarias [...] de este modo tan benéfico instituyó Pitágoras la ἐπανόρθωσις, mediante la música, de los caracteres y los modos de vida"; cf. 25, 111; 29, 164; 31, 195; Plutarco, *Sobre la música* 1142E: Sexto Empírico VI 8; 24; 26; Aristides Quintiliano, *Sobre la música* II 4, 57.

[145] ται δ' ὑπὸ τινων [ἄ]λλως μηδ' οὕτως τὰ τῆς ἀναλογίας ἐφ' ὅσωνδὴποθ' ἄ παιδεύονται συμφωνεῖν· οὐδὲ νῦν ἄ δεῖ καταλαβεῖν ἐνδέχεται μὴ γενομένον ἐν ἀμφοτέροις τεχνίτην.

Τὰ δ' οὖν ἀποτελέσματα τ[α]ῖς εὐχερείαι[ς] ὀφθαλμωρυχεῖ τῆς ἐπιφορᾶς τ[οῦ]τον ὃς τὴν ἐμ μουσικῆ καταλαβὼν ἀνα[λ]ογίαν εὐθέως ἔξει καὶ {τοῖς} τῶν μετεώρων θεωρίαν· οὐθ' εἷς -ἦ γὰρ;- οὐδὲ τῶν ἄκρων μουσικῶν ἐπέγνω ταῦτα, οὐδ' ἐπεσκεμμένος δ' εἶπεν· ἀλλ' ἄ φασιν παρά τινων Πυθαγ[ορ]εῖων διαδεδεγμένοι τινὲς ἀπαριθμοῦσιν· ἐπεὶ κατὰ γε τὸν ἀντίστροφον λόγον ἔδει καὶ τοὺς ἐπιγνόντας ὡς ἔχει τὰ κατὰ τὸν οὐραν[ὸ]ν εὐθὺς καὶ τῆς μουσικῆς θεωρίας ὄντ[ω]ς εἶναι συνετοὺς τ[...].λο[...].μος οὔτε .ε[...].χοσ[...].α ἢ τόσων ἐπιστήμην ...οῖς τὸ μουσικῆς .η.. .αι..τομενειοδυνειν† [...].ειν τὰ μέλη μᾶλλ[ο]ν ε.....εις τὴν ψυχὴν κ[...].φον...νου...ν· ἀλλ' ἐὰν [ε]ἰς ἅπαντα τ[ὸν] βίον παρέχει καὶ τὰς διαθ[έσεις] τῆς ψυχῆς μουσική, καὶ [...(.)] νυ...(.)ων διαπ...σι κακοδαιμονήσει μεναλλω.ματος εἰρηκέναι ....ει καὶ τὰ τοιαῦτα μέλη [τ]οῖς [πρ]οσώποις ἔχει μᾶλλον [ἦ] ταῖς ψυχαῖς, ἀλλ' ὑπὸ τῶν κιθα[ρ]ωδῶν καὶ μα[...ω]ν [μ]ελωδεῖται τὰς ἄλλας [.....]τιν ἐπικα[...].[.....]ωνονο[.....].ος δ[...].τα[...].αγ[.....]ε...

[146] τονου[...].αιους, οὕτω καὶ μέλη πο[ιεῖ]ν τ[ὰ] τοιαῦτα· οὐ γὰρ μέ[λη] καθ' ἑαυτὰ τὴν μέμψιν εἶχεν, ἀλλ' αἱ διαθέσεις· αὐτὰ γὰρ ἐγέννων αὐτά, καὶ οὐχ ὑπ' ἐκείνων ἐγεννῶντο.

Βλέπεται δὲ καὶ κατὰ τὴν ἐνάργειαν ὡς οὔτε τῶν ἀγωνιστῶν [ο] ἰ ταῦτα διαπεραινόμε[ν]οι τὰς εἰρημένας ἔχουσι κακίας, οὔτε τῶν ιδιωτῶν οἱ χαρίεντες, οὐχ οἷον οἱ σοφοὶ καὶ φιλόσοφοι, καθάπερ οὐδ' ο[ἱ] τὰ τοιαῦθ' ὑποκρινόμενοι καὶ ἀκούοντες, ἔτι δ' ἤττον οἱ ἀκούοντες, ὡς ἂν οὔτε ρήμασιν αἰσχροῖς οὔτε σχήμασιν οὔτε [κυν] ἡσ[ε]σιν συνεθιζόμε[ν]οι· καίτοι γ', εἰ ταῦτ' ἀφομοι[οῦν] ἐπέφυκει, παρῆν ἡμᾶς [...].ν[.] πρόσωπον αὐτοῖς [.....] σχεδὸν [..].ενο [.....] τρ[...].υ ἀδιαληπτ[.....]ηρεσθαι [...].δουδε[.....] εχόντων ἀξιοῦται να[...α]ύλητῆς ἢ κιθα[ρ]ιστ[ῆς] π[.....]η ρύθμῳ.



[145] Otros dicen que no es así, sino de otro modo, que las partes de la analogía –las que ellos enseñan– son consonantes entre sí. Ahora, aquello que hay que captar<sup>51</sup> no es posible captarlo a no ser convirtiéndose en un experto en ambos campos [i.e. música y astronomía]. Las posiciones de los astros<sup>52</sup> le hacen saltar los ojos a aquél que, ayudado con las licencias de la inferencia y habiendo captado la analogía en la música, inmediatamente tendrá la teoría de los fenómenos celestes. Ninguno de los músicos más prestigiosos conoció estas cosas –¿o acaso sí?– ni, en caso que las hubiera explorado, lo hizo manifiesto. En todo caso, eso que algunos andan diciendo es una enumeración de lo que recibieron de ciertos Pitagóricos. Puesto que, según el argumento inverso, sería necesario que quienes han conocido cómo son las cosas celestes inmediatamente tengan conocimiento de la teoría musical. [ll. 25 – 146, 1 mutiladas: ... pero si la música provee las disposiciones del alma para toda la vida... será malafortunado... ...y las melodías de este tipo tienen tales [efectos] más para los rostros que para las almas, pero el citarista y los músicos melodizan las restantes...]

[146] ... así también las melodías hacen este tipo de cosas. Pues en sí mismas no son objeto de censura las melodías, sino las disposiciones. Estas engendraron a aquellas, no fueron engendradas por ellas.<sup>53</sup>

Se ve también que en los hechos no tienen los mencionados vicios ni aquellos entre los competidores que realizan estas cosas ni aquellos entre los particulares que gustan [de la música] -ni hablar entre los sabios y los filósofos-, lo mismo que tampoco [los tienen] los que representan actuando este tipo de cosas ni los que las escuchan –los que las escuchan aún menos-, en la medida que no estén habituados ni a las palabras ni a las figuras ni a los movimientos. Incluso si estas cosas impusieran naturalmente una semejanza [en los auditores], nos sería posible... [ll. 23-29 mutiladas]

51 i.e. los términos de la analogía.

52 ἀποτελέσματα también podría traducirse por ‘efectos, influencias de los astros’ (v. *Lex. Phil.*); cf. Filodemo, *Sobre los dioses* 1, 25, 14: ἀποτελέσματα τὰ πρὸς γενεάν καὶ ἐκκόμισμον (“las posiciones/influencias de los astros en relación al nacimiento y la muerte”).

53 Aquí Filodemo parece aceptar que las melodías son la *expresión* de un determinado carácter o disposición éticos (v. *infra*. n. 27). La continuación del texto parece sugerir, sin embargo, que esta aceptación no es sino una concesión dialéctica.



Εἰ δέ τις ἐ[θέλε]ι καὶ συλλαβὰς μειμητ[ικάς], ἄλ[λ]α δὲ πολλ' ἄμορφάζει, παραπλησίους μιμ[ήμα]σιν καὶ σχήμασιν καὶ κινήσεσιν εὐθὺ καὶ λε[ί]βε[σ]θαι [καὶ] κατατήκεσθαι τὸ θυμοειδὲς κα[ὶ] τὴν οὕτως ἀμεταδ[όξαστ]ον σοφίαν ὑπὸ [τ]ῶ[ν ἀδυν]ατωτάτων περισπ[ᾶσθαι .....]ν· [...]βον[...ενε[...στοις [.. κ[ε]ῖσθαι [..]ενανε. [. ....]νεσ[..... ἄ]κουον[τ. .]δρ[... ..]νσ [.....]

[147] ὅμοια δοξαζόντων ὅτι τὰ γοερὰ τὰς ψυχὰς ἐλεήμονας καὶ συμ[π]αθεῖς καὶ ὅλως ἡμέρου[ς] ἀντὶ τῶν ἠναντιωμένως διακειμένων καταστήσει·

μάταιον γὰρ ἂν τιμωραίνειν, ἐναργοῦς ὄντος ὡς οὐ μᾶλλον ὁσμῶν καὶ χυλῶν μέλη ταῦθ' ἅ φασιν ἐργάζεται τῆϊδε τάντικείμενα.

Κατέψευσται δὲ παρ' οἷς λέγεται καὶ τὸ μόνην τῶν τεχνῶν πᾶν γένος ὠφελεῖν· καὶ γὰρ γεωργία καὶ ὑφαντικὴ καὶ οἰκοδομικὴ καὶ πολιτικὴ καὶ πλείους ἄλλαι· καὶ τὰς μὲν ὠφελεῖν ἂν τις εἴπειεν δικαίως ἀναγκαίοις κακοῖς βοηθούσας, τὴν δὲ τέρπειν μόνον φυσικῶς, οὐκ ἀναγκαίως.

Καὶ κατὰ τὸν λόγον ἢ φιλοσοφία, σπανίους ὠφελούσα, καὶ μουσικῆς καὶ π[ο]λλῶν ἐμπειρῶν φαύλων γίνεται χείρων.

Pero si alguno pretende que las sílabas también son miméticas, y que muchas otras cosas a las que [¿la música?] da forma con imitaciones, figuras y movimientos semejantes, inmediatamente derraman y disuelven la parte emocional del alma<sup>54</sup> y distraen, por obra de cosas imposibles, a la sabiduría (tan inamovible en sus opiniones)... [ll. 39-44: mutiladas]

[147] ... teniendo opiniones semejantes en cuanto a que las [melodías] quejumbrosas volverán misericordiosas a las almas, compasivas y, en general, gentiles, en lugar de sus disposiciones contrarias anteriores. En efecto, es en vano que tomemos represalias, pues es evidente que las melodías no ponen en obra de este modo las disposiciones contrarias que ellos dicen más de lo que lo hacen los aromas o los sabores.

Mienten quienes han dicho que [la música] es la única de las artes que beneficia a todo el género [humano]. Pues también lo hacen la agricultura, la urdimbre, la arquitectura, la política y muchas otras. Y uno podría decir con justicia que éstas [realmente] benefician, pues prestan ayuda contra males necesarios, mientras que ésta sólo deleita de modo natural, pero no necesario.<sup>55</sup> Y según este argumento la filosofía, puesto que beneficia sólo a unos pocos, resulta ser peor que la música y que muchas técnicas<sup>56</sup> vulgares.

54 Parece haber una referencia a la discusión de *República* III 411a-c sobre la armonización de la partes del alma y sobre la cualidad de lo ἡμερον ('dulce, gentil') en su relación con el deseo de la sabiduría; cf. DM 147, 34-5: λειβέ[σ]θαι [καὶ] κατατήκεσθαι / *Rep.* 411b2: τήκει καὶ λείβει.

55 Sobre la clasificación de los placeres, v. Epicuro, *Carta a Meneceo* 127: "De los deseos, unos son naturales, otros vanos, y entre los naturales unos son necesarios, otros sólo naturales. De los necesarios, unos son imprescindibles para alcanzar la felicidad; otros, para el bienestar del cuerpo; otros, para la propia vida." Epicuro habla de *deseos*, no de *placeres*. Doy por supuesto que un placer natural se conecta con un deseo natural, y así en los demás casos. Un deseo vacío se conecta con el dolor. La música satisface el deseo natural de una vida feliz y sin dolor, pero no es necesario, porque su ausencia no es de por sí una causa de dolor. Cf. *infra* DM 151, 29-39.

56 Cf. *supra* DM 118, 24.

Εὐήθεις δὲ καὶ τοῖς μαθοῦσιν ἀπισχυρίζεσθαι περ[ι] τοῦ μεγαλωφελοῦς αὐτῆς, ὅτι καὶ πᾶσι καὶ τοῖς παισὶ μεταδιδόασιν· καὶ γὰρ ἀλαζονεύεσθαι δύνανται καὶ πεπλανῆσθαι· καὶ πολλοὶ λέγουσι μηδὲν ἐπηνωρθῶ[σ]θ[α]ι κα[ὶ] τοὺς ὑεῖς -οὐδ' ὑ[ε]ῖς ἢ[γ]οῦ[ν]ται -, πολλοὶ δ', ὅτι νομίζ[ε]ται προσήκειν αὐτῆς μεταλαμβάνειν τοὺς χαρί[εντ]ας, καὶ μετειληφέναι [.....]π[.]νον μο[.....]κ[.]ν[.]α[.]ασι [..]ως[...]

**[148]** καὶ Δά[μ]ων, εἰ τοιαῦτα πρὸς τοὺς ἀληθινούς Ἀρεοπαγε[ί]τας ἔλεγε, καὶ μὴ τοὺς πλαττομένους, ἐφενάκιζεν ἀτηρῶς.

Οὐ θαυμαστὸν δ' αὐτὴν οὐδ' ὅτι παρ' Ἀθηναίοις ἐτιμήθη καὶ πᾶσιν τοῖς Ἑλλησιν καὶ τῶν ἴσων καὶ τοῖς ἱερονίκαις ἠξιώθη· καὶ γὰρ ἀ[γ]α[θ]ὰ πολ[λὰ] δε[ι]νά, πολλὰ δὲ καὶ μεγάλα κακά· καὶ φιλοσοφίαν δέ, διὰ τὸ μὴ τετευχέναι τοῖς ὅλοις ἐπάθλων, ἀτιμάζειν ὥρα· καὶ διὰ τὰ σ[υ]μπεπλεγμένα προήγαγον σφόδρα καὶ τῆς ὑπὸ τούτων ἐπαινουμένης οὐδὲ ἐν διδόασιν· εἴρηται δὲ περὶ τοῦ μέρους κἀνταῦθα μὲν, ἐπὶ πλεῖον δ' ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν ὑπομνημάτων.

También es ingenuo para los que la han aprendido insistir sobre su enorme beneficio por el hecho de que además la transmiten a todos los demás, incluidos sus hijos. Pues también pueden fanfarronear y ser víctimas de un engaño. Y muchos [padres] dicen que ella no endereza a los hijos –tampoco los hijos lo creen–; muchos otros, en vistas de que se cree que [la música] es apropiada para que las personas de gusto tomen parte en ella, y habiendo participado... [laguna de 2 líneas]

[148] Y Damón,<sup>57</sup> si decía estas cosas a Areopagitas reales y no ficticios, los engañaba dañinamente.

No es sorprendente que ella haya sido honrada entre los Atenienses y todos los Helenos y considerada digna de [premios] iguales a los de los vencedores en los concursos sagrados: pues así como muchas cosas terribles son bienes, también muchas son grandes males. Por otra parte, como la filosofía no provee en absoluto premios, he aquí una ocasión para desprestigiarla. Y si bien promovieron mucho [la música] a causa de aquello que le está entrelazado [i.e. las palabras], al mismo tiempo no le atribuyen ni una de las cosas elogiadas por ellos. Ya se ha hablado parcialmente también aquí<sup>58</sup> sobre este tema, pero sobre todo en el segundo [libro] de [estos] *Comentarios*.

57 Damón, fundador de la doctrina del 'ethos musical', formó parte de una escuela musical establecida en Atenas a finales del siglo VI a.C. (cf. escolio a *Alcibíades I* 118c) y asociada principalmente a los sofistas. Platón –discípulo del músico Dracón, alumno de Damón (v. Plutarco, DM 1136F + Olimpíodoro, *Vida de Platón* 2)- lo presenta como un hombre de lo más cultivado (χαριέστατον) no sólo en la música, sino en todas las materias importantes para un joven de la alta sociedad (*Laques* 180c-d = DK 37A2). Según la leyenda, Damón pronunció un discurso ante el consejo del Areópago –un Areopagítico-, del cual nada se nos ha conservado y al que sólo Filodemo, aquí, hace referencia. Ese discurso podría haber versado sobre la necesidad moral y política de legislar en materia de μουσική (v. West, *Greek Music*, 1992: 246). Según Platón, Damón creía que “de ningún modo se cambian los estilos de la μουσική sin [cambiar los estilos] de las principales normas políticas” (ap. *República* 424c5-6). También le atribuyó (*Rep.* 400b4-c3) una clasificación de los ritmos y una cualificación ‘ética’ de los mismos (quizá también de las melodías, si se le atribuye, como hacen muchos, empezando por Arístides Quintiliano, el contenido de *Rep.* 398e ss.). Los principios de la doctrina del ethos musical aparecen claros en sus seguidores: “Que también las notas de una melodía continua, mediante semejanza, dan forma a un carácter [hasta entonces] no existente, y que sacan a la luz [un carácter] latente, tanto en los niños como en los adultos, lo han puesto de manifiesto los partidarios de Damón.” (Arístides Quintiliano, *De musica* 2, 14, 52-56 = DK 37B7; cf. Ateneo, *Deipnosophistas* 628 C = DK 37B7))

58 i.e. en el libro IV. Filodemo podría referirse al tratamiento de las propiedades propias de la música y la poesía, como en col. 140 *supra*.

Ἄλλα μὴν [θ]εὸς μὲν οὐθεὶς εὐρετῆ[ς] ἐγένετο τῆς μουσικῆς [..]  
 ν, οὐδὲ παρέδωκε τοῖς ἀνθρώπο[ις, ἀ]λλ' οὕτω παρε[ξέ]μαθον ὡς  
 πρότερον ἀπεδώκα[μεν· λόγον δὲ καὶ φρόνησ[ι]ν καὶ παιδευτικὰς  
 ἐπ[ισ]τήμας οὐδεὶς εὐσεβῆς νο[ε]ῖ τὸν Ἑρμῆν καὶ τὴν Ἀ[θ]ηνᾶν καὶ  
 τὰς Μούσας. ε[ἰ] δ' ὁ λόγος ἢ λογισμὸς ἐπήγα[γ]εν τὴν μουσικὴν,  
 οὐκ ἤδη χρησίμη διὰ τὸ καὶ τὰ χεῖριστα· τὸν δὲ θεὸν ἂν λ[έ]γω[σ]ι  
 καὶ φρόνησι[ν] καὶ τὰς παι-

δευτικὰς ἐ[πιστήμ]ας ἀπο[λ]αβεῖν, ἀ[ξι]ώσομεν τὰς αἰτίας· εἰ δ'  
 εὔρον θεο[ῖ τ]ὴν μουσι[κὴ]ν, καὶ τὰ[ς ἄ]λλ[ας] τέχνα[ς ἀπέ]

[149] δοσαν οἶδ', ὅστ' αὐ[τὴ]ν μόνην ἀποφ[ήσο]μεν ὑ[πονο]εῖν·

Además, ningún dios descubrió la música ni la transmitió a los hombres,<sup>59</sup> sino que la aprendieron del modo que antes indicamos.<sup>60</sup> Nadie piadoso piensa que Hermes, Atenea y las Musas sean la razón, la prudencia y las ciencias educativas.<sup>61</sup>

Además, si la razón (λόγος), en tanto cálculo (λογισμός)<sup>62</sup>, introdujo la música, no [por ello] inmediatamente es necesaria, pues [la razón] también [introdujo] las peores cosas. Y si dijeran que el dios recibe la prudencia y las ciencias educativas, demandaremos las causas. Pero si los dioses hubieran descubierto la música, estos también les habrían atribuido

[149] [el descubrimiento] de las restantes artes, puesto que nosotros rechazaremos suponer que la música es única [en su especie].

59 Era esta una opinión muy extendida. Una de sus primeras expresiones, referida al origen de la música para *aulós* [el aerófono de dos tubos], la encontramos en Píndaro, *Pítica* 12, 18-22: “la doncella [Atenea] construyó la melodía omnisonante de los *auloi*, para que imitara con instrumentos el muy chirriante gemido que se abría camino desde las temblorosas mandíbulas de Euríale [una de las Gorgonas]. La descubrió una diosa. Mas una vez descubierto, para posesión de los hombres mortales...”. De modo semejante Platón (*Leyes* 653c9-d5): “Apriadándose del género humano, por naturaleza sometido a tantas fatigas, como descanso de sus penurias dispusieron los dioses la alternancia de las fiestas, y les entregaron como compañeros de fiesta a las Musas y a Apolo guía de las Musas y a Diónisos, para que se restituyan, y también la educación que se produce en las fiestas que celebran junto a los dioses.”

60 Filodemo se podría estar refiriendo a una parte perdida del *De musica*. Dentro de los fragmentos conservados, quizá se pudiera remitir a la cols. 74, 26 - 75, 11, sobre el origen de la danza. Los atomistas sostenían que el hombre aprendió la música mediante la μίμησις de los animales, en particular, de los pájaros; v. Plutarco, *Sobre la destreza de los animales* 974 A (=Demócrito B 5 DK): “Quizá somos ridículos cuando, tratando del aprendizaje, exaltamos a los animales. Demócrito muestra que nosotros hemos sido sus aprendices en las cosas más importantes: de la araña en el arte del tejido y el remiendo, de la golondrina en la arquitectura, y de los más preclaros, el ruiseñor y el cisne, en la canción, todo por imitación” (cf. Lucrecio, *DRN* V, 1379-84); el peripatético Camaleón Póntico (s. IV a.C.) tenía una opinión semejante: “el descubrimiento de la música se les ocurrió a los antiguos a partir de los pájaros que cantaban en las regiones solitarias, por cuya imitación la música alcanzó su estatuto” (frg. 24 Koepke).

61 En el escrito *Sobre Atenea*, Diógenes de Babilonia identificaba a Atenea con el ἡγεμονικόν (la ‘parte rectora del alma’) y con la φρόνησις. A partir de esto se interpretan todas sus advocaciones y epítetos: “Tritónida y Tritogenia se le dice porque la φρόνησις se compone de tres [tipos de] discursos: los físicos, los éticos y los lógicos. Sus restantes advocaciones (προσηγορίαι) y sus significados (φορέματα) los pone en relación -espúreamente- con la φρόνησις” (Filodemo, *Sobre la piedad* 15 = *SVF* III, 32).

62 Cf. Epicuro, *Carta a Menecio* 132: “...el razonamiento sobrio (νήφων λογισμός) que examina las causas de toda elección y rechazo y que examina también las opiniones por las que la mayor confusión se apodera de las almas.”

ἐὼ γὰρ τὸ πο[λλ]ὰ [καὶ τ]ῶν<sup>68</sup> ἀ[τ]όπων θεοῦς εἰση[χ]θαι καταδεδειχότας· τὴν μέντοι γ' Ἀθηνᾶν καὶ μεμισηκέναι τοὺς ἀνθρώπους μεμυθεύκασιν, καὶ τὸν Ἑρμῆν ἄλλωι παραδεδωκέναι τὴν λύραν· τοῦτο δὲ καὶ π[ρ]ὸς τὸν μουσικῆι θεοῦς χρῆσθαι λέγοντα πεπαίχθω, καὶ τὰ δύο τὰ πρὸ αὐτοῦ μεταφερέσθω καὶ τὸ μουσικὸν μηδένα εἶναι λεγέσθω.

Χωρὶς δὲ τοῦ τελευταίου ταῦτα καὶ πρ[ὸ]ς τοὺς μεγαλύνοντας ἐπὶ τῷ χαίρει[ν] διὰ μουσικῆς τιμωμένους ἐφαρμοστέσθω, καὶ τὸ μὴ προσδεῖσθαι τῶν τοιούτων μηδὲ πίπτειν κατ' αὐτού[ς], καὶ τὸ θαυμάσεσθαι διὰ ταῦτο καὶ τὴν τῶν βαρβάρ[ω]ν [σ]φαγή[ν] ἄτοπον Ἑλλη[σιν] εἰ[ῆ]ναι –καὶ γὰρ διὰ τούτ[ω]ν ἔνιοι τιμᾶν νομίζουσι–, καὶ τὸ τοὺς νομοθέτα[ς] καὶ πολιτικοὺς ἴσως πεπλανῆσθαι τοῦτο συνεισάνας, καὶ τὸ νενομίσθαι καθάπερ ἡμεῖς ἀκουστικῶς ὑπ' αὐτῆς τερπόμεθα κάκεινους, ἐτέρως δ' οὐδαμῶς· καὶ ἄλλα τὰ περὶ τοῦ μηδὲν πρὸς εὐσέβειαν οἰκεῖον ἔχειν εἰρημένα μετο[ι]στέον.

Οἱ δ' ἥρωες οὔτε θε[ῶ]ν π[αῖ]δε[ς] ἦσαν κα[ὶ] εὐρέτα[ι]. μ[α]λλον ἢ φ...ρ[...], ἴδε φρον[ι]μο [...]ε[....] α[....] νυν[...], εχ[.....] ἐπετ[ῆ]



Dejo de lado, en efecto, lo de que los dioses han sido presentados como revelando muchas cosas absurdas.<sup>63</sup> Ciertamente, los mitos cuentan que Atenea sintió rechazo por los aulói<sup>64</sup> y que Hermes traspasó la lira a otro. También plantéese esto a modo de juego contra aquel que dice que los dioses utilizan la música: entiéndase metafóricamente los dos [mitos] en su favor y dígase que ningún [dios] es músico. A excepción del último,<sup>65</sup> adáptese estos [argumentos] también a aquellos que se vanaglorian [diciendo que los dioses] se complacen en ser honrados mediante la música. Asimismo, lo de que no tienen necesidad de estas cosas ni ellas los alcanzan<sup>66</sup>, lo de que por la misma razón resulta asombroso que para los griegos el sacrificio humano practicado por los bárbaros sea absurdo –pues algunos también creen honrarlos mediante estas cosas–, lo de que probablemente tanto los legisladores como los políticos se hayan descarriado al establecer esta costumbre, lo de que también ellos se deleitan con ella exactamente como nosotros: acústicamente y en absoluto de otro modo. También transfírase las otras cosas dichas en cuanto a que [la música] no tiene nada afín a la piedad.<sup>67</sup>

Por otra parte, los héroes no son hijos de los dioses, y descubridores... más [que]... [ll. 41-4 mutiladas]

63 Sigo la lección de Kemke. Según la lectura de Delattre, cuyo sentido no alcanzo a comprender del todo, la traducción sería la siguiente: “Car aussi je passe sous silence que ce sont des gens pieux qui, à travers des légendes absurdes, ont mis en scène des dieux enseignant [les arts aux humaines]”.

64 La versión del mito en la cual Atenea concedió el don de la música aulética no por benevolencia hacia los hombres, sino porque *rechazó* el *aulós* debido a la desfiguración que producía en su rostro (una versión distinta de la ofrecida por Píndaro) se hizo corriente en la segunda mitad del s. V a.C., apareciendo en la iconografía lo mismo que en la obra de compositores ditirámicos como Melanípides (v. frg. 758 Campbell) y Telestes. Telestes, sin embargo, niega decididamente que Atenea pudiera rechazar un “arte lleno de pericia” (v. frg. 805 Campbell).

65 Esto es, el argumento sobre Hermes, presumiblemente porque a diferencia de Atenea, Hermes le entregó la lira a otro dios, Apolo (en versiones más recientes, órficas, el beneficiario es Orfeo), como obsequio a cambio de su rebaño de vacas. Dicho sea de paso, en el testimonio más antiguo del mito, el *Himno Homérico a Hermes* (s. VI-V a.C.), no se manifiesta el menor rechazo ante el instrumento.

66 Delattre sugiere que Filodemo emplea aquí el lenguaje de los geómetras para designar “el encuentro de dos líneas”; cf. Apolonio de Pérgamo, *Cónicas* 1, 2, 13-4. Como es sabido, en la teología epicúrea los dioses habitan intermundos y viven su vida feliz absolutamente indiferentes ante los hechos y acciones humanos.

67 Cf. DM 134, 28 - 135, 23.

[150] δευον [..] θαυμάζειν καὶ ἐπιτηδεύειν μάταιον, ὑπό τε ποιητῶν παραδεδομένον, οὐκ ἔστιν πι[σ]τόν· εἰ δὲ μή γ', ἐχρῆν τὰς αἰ[τ]ίας δι' ἃς ἐδιδάσκοντο τὴν μουσικὴν λέγειν, καὶ προσεμφανίζειν ὡς εὐλογοί.

Φαίνονται δ' οὖν οἱ μὲν μουσικοὶ γεγενότες οὐκ εὐγενεῖς οὐδ' εὐτυχεῖς, ἀλλὰ δημιουργοὶ τινες καὶ λειτουργοὶ παρὰ τὰς εὐωχίας, εἰ μὴ τινὰς ἔπλασαν οἱ ταῦτα διαπονήσαντες, τῶν δὲ μεγάλων εἷς τις ἢ δεύτερος ὅσον μέτριον κιθάραι καὶ μελωδίαι χρώμενος, ἅπαντες δὲ παραδεχόμενοι ταῦτα διὰ τέρψιν· τὰς γὰρ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν πράξεις κ[α]ὶ ἄλλα διανοήματ' αἵ[τι]ον ἕτερον ἔχει.

Δημ[ό]κριτος μὲν τοίνυν, ἀνὴρ οὐ φυσιολογώτατος μόν[ον] τῶν ἀρχαίων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἱστορουμένων οὐδενὸς ἤττον πολυπράγμων, μουσικὴν φησι νεωτέραν εἶναι, καὶ τὴν αἰτίαν [ἀπ]οδίδωσι λέγων μὴ ἀπ' ἐκεῖνο[υ] τὰναγκαῖον, [ἀ]λλὰ ἐκ τοῦ περιεῦντος ἤδη [γ]ενέσθαι· πλὴν, κὰν ἀρ[χ]αιοτάτη δο- θῆι, [..]τε[..]φέρειν τι ταυτ[.....]ει καθιστα[.....]το[.....]δυ[.....]-

[150] [Recomendar a los hombres, sobre la base de que los héroes aprendían y practicaban la música,] admirarla y dedicarse [a ella] es vano. Y puesto que esto ha sido transmitido por los poetas, tampoco es fiable.<sup>69</sup> Pero en el caso contrario, era necesario enunciar las causas por las cuales [los antiguos] enseñaban la música y mostrar además que constituían buenas razones.<sup>70</sup>

Ciertamente, es evidente que los músicos del pasado no eran ni de cuna noble ni afortunados, sino que eran artesanos y servidores públicos en las festividades –a no ser que algunos de ellos sólo sean ficciones de quienes han elaborado estos [relatos]. Entre los Grandes,<sup>71</sup> [aparecen] uno o un segundo, utilizando la cítara y la melodía en la medida que se consideraba necesario, pero aceptando todas estas cosas a causa del deleite.<sup>72</sup> En efecto, las acciones de los hombres buenos y el resto de sus pensamientos tienen otra causa [que el deleite].

Demócrito, un hombre que no sólo fue el mejor naturalista entre los antiguos sino también no menos versátil e instruido que nadie de quien si tenga noticia, dice que la música es muy reciente y da la causa [de esto] diciendo que “lo necesario no procede de aquél [tiempo], sino que surgió a partir del refinamiento”.<sup>73</sup> Además, incluso si se concediera que ella es sumamente antigua... [ll. 41-4 mutiladas]

69 Filodemo sostiene que la mayoría de las tesis adversarias se fundamentan sólo en el testimonio de los poetas (v. cols. 126, 21 - 127, 4 sobre el recurso al testimonio de los poetas cómicos), y que este testimonio, por no demostrativo, es inválido: “[Al poeta Ión], a pesar de que es capaz de asemejar [su discurso] a lo no-falso, rechazémosle, porque da testimonio sólo de palabra. Y aún más porque habló como poeta y músico, y a éstos no prestamos atención en ausencia de prueba” (71, 3-6).

70 Cf. *supra* 148, 37-40.

71 Aquí es posible que haya una referencia a los monarcas que - principalmente en la época helenística- recibían a menudo el calificativo de ‘grandes’; e.g. Heródoto 1, 188: βασιλεὺς ὁ μέγας (del rey de Persia); Platón, *República* 615c: Ἀρδιαῖος ὁ μέγας; Ateneo, *Deipnosophistas* 1, 2: ὁ μέγας Ἀλέξανδρος.

72 i.e. no por sus virtudes educativas o terapéuticas.

73 En DK 144 B Diels reprodujo la lectura ἀποκρίναι de Kemke, que Delattre ha demostrado ser papiroológicamente imposible, proponiendo ἀπ’ ἐκείνου [sc. χρόνου]. Con ‘refinamiento’ traducimos τοῦ περιεῦντος (cf. Demóstenes, *Epístolas* 3, 36). Para la interpretación general de este pasaje véase Delattre & Morel, “Une lecture nouvelle du fr. B 144 D-K de Démocrite”, *ZPE* 121, 1998, pp. 21-4.

[151] ησα[.]υ[... ]ρον· καὶ δοκεῖ καὶ τὰ φαυλότατα τετιμῆσθαι κατ' ἀρχὰς ὡς ἂν ὑπὸ πα[ι]δ[ι]ωδεστέρων, ὕστερον δ' ὑπὸ τῶν συνετωτέρων τὰ φαῦλ[α] γνω[ρι]ζόμενα πλείονο[ς] ὅσσοι συμφορώτερα.

Μικρόψυχον δὲ καὶ μηδὲν ἀξιόλογον ἐχόντων ὧ[ι] παραπέμψουσιν αὐτούς –τί γὰρ δεῖ λέγειν εὐδαίμονας ποιήσουσιν;– τὸ διὰ τὴν ἑαυτοῖς γέ ποτε παρασκευὴν τῆς τέρψεως ζημίωσιν μανθάνειν, καὶ τὴν ἀφθον[ι]αν οὐχ ὀρώντων ὅση τῶν ἀκροαμάτων ἐστὶν τῶν δημοσίων παρισταμένων, οὐδὲ τὴν ἐξουσίαν τοῦ διὰ παντός, εἰ [β]ουλοίμεθα, μετέχε[ι]ν κατὰ πόλιν, οὐδ' ἐφισταμ[ένω]ν ἐπὶ τὸ κα[ι] διὰ μακρῶν χρόνων τὴν φύσ[ιν] ἐπακούειν καὶ ταχέως προσκο[ρ]ῆ [γ]ίνεσθαι· δι' ὃ καὶ πα[ρε]κτεινόντων πολλάκι τῶν ἀγώνων ἄλλο τ[ι] πράττομεν.

Ἐὼ [γ]ὰρ τὸ τὴν μὲν ἡδονὴν οὐκ ἀναγκαίαν εἶναι, τὴν δὲ μάθησιν καὶ μελέτην, ἵνα τέρπωμεν αὐτούς, ἐπίπονον τ' εἶναι καὶ τῶν κυριωτάτων πρὸς εὐετηρίαν ἐκκλείουσαν καὶ τε[ί]νου[σ]αν π[ρ]ὸς ἀπρ[έ]πειαν τοῦ μειρακιωδῶς [ἄ]δοντος ἢ κιθαρίζοντος ἐπ' ἔργωι·

περὶ δὲ τοῦ μη[δ]ὲν διαφορώτερον ἤδεσ[θαι ..]σ[... ]να[... ..] ουσι[.....] προσ[... ]νε[.....] τοῖ[ς] ...

[152] ..]ωμασιν ὕστερόν που δια[λ]ηγόμεθα.

[151] Al parecer, también las cosas más vulgares fueron honradas en los comienzos, como si fuera por [hombres] muy infantiles, pero luego, [juzgadas] por hombres más inteligentes y reconocidas en tanto vulgares, [las cosas fueron honradas] mayormente en la medida en que eran provechosas.

Es mezquino y propio de aquellos que no tienen nada valioso a lo que entregarse -pues, ¿por qué habría que decir: ‘por lo que se harán felices’?- el aprender la tortura por mor de una eventual autoprovisión [futura] de deleite.<sup>74</sup> Y propio de aquellos que no ven cuánta es la abundancia de espectáculos ofrecidos públicamente, ni la disponibilidad para participar de ellos -si así lo quisiéramos- en todo punto de la ciudad. Propio de quienes tampoco entienden que [nuestra] naturaleza debe percibir por el oído durante largos períodos y que la saturación se produce rápidamente, por lo cual también a menudo, cuando las competiciones se extienden por mucho tiempo, hacemos otra cosa.

Paso por alto, en efecto, que su placer es no necesario,<sup>75</sup> que su aprendizaje y práctica -para llegar al punto de *deleitarnos* a nosotros mismos-, son fatigosos e impeditivos de las cosas más importantes para alcanzar la prosperidad, al tiempo que tienden, al momento de la ejecución, a la falta de decoro propia del que canta y tañe la cítara infantilmente.

En cuanto a que no es en nada más distinguido procurarse placer... [41-3 dañadas]

[152] ... posteriormente de algún modo lo trataremos por separado.

74 Se alude aquí a ese principio del ‘cálculo de placeres’ según el cual si bien el placer es el fin al que tiende la vida, no es necesariamente el medio: “existen ocasiones [...] en las que consideramos muchos dolores como superiores a los placeres, cuando soportando durante un largo tiempo los dolores se ha de seguir para nosotros un placer mayor [...] algunas veces el bien se torna en mal y el mal es un bien” (Epicuro, *Carta Meneceo*, 129-30). El aprendizaje de la teoría y/o la práctica musical no constituye una de esas ocasiones. El problema ya lo había planteado Aristóteles, *Política* VIII 1339a31 ss.

75 V. *supra* col. 147, 17-22.

Ὅταν δὲ περιο[υσί]αν καὶ δόξαν ἐκ τοῦ μαθήματος φῶσι περιγίνεσθαι, λέγωμεν ὅτι κοινὰ τε προφέρονται πολλῶν ἐπιτηδευμάτων καὶ λειπόμενα πλειόνων καὶ μετὰ πόνων ἀλυσιτελ[ῶ]ν, καὶ μᾶλλον μυρίωι το[ῖ]ς ἀγωνισταῖς ἢ τοῖς ἀρμονικοῖς. Τὸ δ' ἐν συμποσίοις κα[ὶ] συλλογοῖς ἄλλοις ἔχειν τι λέγειν κα[ὶ] ἀπάρχεσθαι καὶ κοινόν ἐστιν ἄλλων, καὶ οὐ παρὰ πάντων, ὡς ἐπέ[γν]ων, ἀξιούμενον, ἴσως δὲ κ[α]ὶ καταγελῶμενον εἰ φιλόσοφος ποιῶη.

Τὸ δὲ θεωρητικὸν πρὸς τῶν πλείστων οὐ συνιέμενον καὶ πρὸς τὸ συντελεῖσθαι δεόμενον μελέτης ἢ τῶν πρὸς μακαριότητα τεινόντων ἀφ[ί]σ]τησι, καὶ μυρί[ωι] κρεῖττ[ο]ν [ψ]έγειν τὴν εὐφημίαν ἢ τὴν ἀχρηστίαν ἐ[ν]δεικ[ν]υμένους καί, τῶν ἄλλων ὄντων ἐκ τῆς διεξόδου, περαίνοντας.

Τοσαῦτα τοίνυν εἰρηκῶς πρὸς ἅ τινε[ς] ἐγκεχειρήκασι, διατειναίμην ἂν δέοντος ὃ [γ]ε χάριν μὲν πιθανότητος αὐτῶν οὐδὲ πολλοστημόριον ὄφειλον ἐκτείνειν· διὰ δὲ τὴν δόξαν τῶν προστάντων κα[ὶ] τὴν τῶν πλεί[σ]των συνκατακόσμησιν ἀνθρώπων καὶ τοῖ[ς] λέ[γουσι] θ]αυμ[ασι]ώ[τατα] πεπι[στευ]κ[ότων] τε[... ..]εω[.....]κα[.... ..] το[....]ν π[.....].

Cuando dicen que del estudio [de la música] resulta abundancia y reputación, digamos que promueven cosas comunes a muchas ocupaciones, e inferiores a la mayoría, y acompañadas de esfuerzos improductivos, e infinitamente más [útiles] para los músicos de competición que para los teóricos de la armonía.

En cuanto a lo de tener algo para decir en los simposios y demás reuniones y ser capaz de conducirlos, también eso es común a otras cosas y no es –según yo he observado–, algo valorable para todos; además, probablemente sería muy ridículo si lo hiciera un filósofo.

La parte teórica de la música es incomprensible para la mayoría de la gente y, para llegar a captarla cabalmente, requiere una dedicación que aparta de las cosas que tienden a la bienaventuranza. Es infinitamente mejor que la censuremos, denunciando ya sea su prestigio o su falta de utilidad, poniendo término a nuestra exposición, puesto que las demás cosas surgen de ella.

Ciertamente, luego de haber dicho tal cantidad de cosas en respuesta a las que algunos han pergeñado, quizá –aunque según lo debido– haya yo extendido aquello que por mor de la persuasividad no es provechoso desarrollar en muchas partes. Pero a causa de la reputación de las personas importantes y del esnobismo<sup>76</sup> de la mayoría de los hombres, que confían en quienes dicen las cosas más asombrosas...

Traducción y notas,  
Adrián Castillo

---

<sup>76</sup> συνκατακόσμησιν es un *hapax*. Para esta traducción seguimos a Delattre (2007 II: 458 n. 5).





# *Notas*



**A POÉTICA DE ARISTÓTELES: A MIMESIS ENQUANTO UM  
AGENCIAMENTO DOS FATOS, SEGUNDO A INTERPRE-  
TAÇÃO DE PAUL RICOEUR EM TEMPO E NARRATIVA**

**ANA ROSA LUZ**

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**luz.anarosa@yahoo.com.br**

**Resumo:** O presente artigo tem por pressuposto geral a apresentação de como Aristóteles explicita, em sua *Poética*, a questão da construção do mito enquanto *práxis* - caracterizando-se, por isso, como a parte mais importante da criação trágica -; e de que modo Paul Ricoeur se utiliza do argumento poético para arquitetar a noção de agenciamento dos fatos, ou de ação poética.

**Palavras-chave:** Tragédia. Mito. Ação.

**Abstract:** This article has as general assumption the presentation of how Aristotle shows in his *Poetic*, the issue of construction of the myth as praxis - characterized, therefore, as the most important part of the tragic creation -; and the Paul Ricoeur mode to use the poetic argument for architecting the notion of assemblage of facts, or poetic action.

**Keywords:** Tragedy. Myth. Action.

*É pois a tragédia mimesis de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamento distribuídas pelas diversas partes [do drama], [mimesis que se efetua] não por narrativa, mas mediante a atores, e que, suscitando “o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, Poética, 1449b).*

O ato poético por excelência é a composição do poema trágico. A questão fundamental a ser tratada no presente desenvolvimento, a partir do exposto na *Poética* de Aristóteles, não é, a princípio, o modelo aristotélico como norma, mas a importância da elaboração conceitual da composição da intriga – ou composição do mito – e da atividade mimética. Segundo Ricoeur (2012, 57), em sua obra *Tempo e Narrativa*, “a poesia trágica que contém por excelência as virtudes estruturais da arte de compor.” Sendo, portanto, a *mimesis* essencialmente uma atividade produtora, caráter esse garantido pelo verbo *poiesis*<sup>77</sup>. A composição de intrigas (mitos) é essencialmente produtora. Trata-se de uma *mimesis*-invenção. O poeta, para ser denominado assim, tem de ser necessariamente compositor, produtor ou fabricante de intrigas. Ora, o termo *poiesis*<sup>78</sup> já subentende o ato ou técnica de produção, fabricação, composição. Por isso, segundo Ricoeur (2012), o binômio *mimesis-mythos* deve ser considerado dentro do que produz, as operações que manipula e não pelas suas estruturas. Nas palavras do filósofo: “o *mythos* é posto como complemento de um verbo [*poieo*]<sup>79</sup> que quer dizer compor. A poética é assim identificada, sem maiores formalidades, à arte de ‘compor intrigas’” (Ricoeur, 2012, 59).

Na esteira deste pensamento, Haefliger (1997, 110), em sua interpretação dos cinco primeiros capítulos da *Poética* afirma que esta é constituída de três membros que se relacionam de forma adicional: o primeiro diz respeito à afirmação de que toda obra poética é *mimesis*; o segundo diz que toda poética é *mimesis* de um certo objeto, por certos meios e de uma certa maneira; e o terceiro é referente à realização do prazer que lhe é próprio. Indo para além de tal esquematização, Haefliger (1997) afirma ainda que a realização concreta de tais membros descritos se dá a partir de três outros membros subjacentes que sintetizam a metodologia aristotélica acerca da *mimesis* poética. O primeiro membro é a consideração da tragédia como *mimesis*. Dele é derivado um segundo membro que afirma a tragédia como *mimesis* de uma ação nobre de extensão definida, dentro de

---

77 Há muito, os estudiosos em filosofia antiga e etimólogos não transliteram mais as palavras gregas antigas com acentos. Cf. GRISWOLD, 1988.

78 Sobre o adjetivo poético, RICOEUR (2012, 59, n.25) afirma que “o processo mimético exprime a própria atividade poética. A terminação *-sis* como em *poiesis*, *sun-tasis*, *mímesis* sublinha o caráter de *processo* de cada um desses termos.”

79 Grifo nosso.

uma linguagem ritmada e harmoniosa (*hedusmenos*), para os personagens em ação e não por narrativa. O terceiro e último membro, por consequência e complementar aos demais, se baseia na assertiva de que a tragédia é *mimesis* de uma ação nobre de extensão definida, dentro de uma linguagem ritmada e harmoniosa (*hedusmenos*), para os personagens em ação e não por narrativa; que através da piedade e do terror que a tragédia suscita, executa a *katharsis* que é o prazer próprio à tragédia.

Tal como o descrito, então, a *mimesis* é essencialmente a *representação* das ações humanas. O material da tragédia são as ações. Na *Poética*, Aristóteles realiza um desdobramento do conceito de *mimesis*, dentro da necessidade em se estabelecer o “campo ‘real’ da ação”, para “além das determinações ‘éticas’” (Ricoeur, 2012, 58). A ação é primordial na tragédia. A atividade mimética é, sobretudo, referente a homens que agem, à composição do fazer humano<sup>80</sup>. A produção mimética tem como intuito primeiro a representação das ações humanas, e não a representação tão somente de um caráter ou caracteres humanos propriamente. Visto que o caráter advém da efetuação da ação, é derivação direta da ação e não o contrário. A tragédia é *mimesis* de ações nobres, produz uma purificação das emoções. Sendo, portanto, o objeto primeiro da *mimesis* a representação de ações nobres – não se encontra focado nos agentes propriamente.

Em contrapartida, de fato, a *mimesis* é sempre *mimesis* de sujeitos éticos. Entretanto, a *poiesis* tem como fundamento enfático o processo de representação, entendida como ação, e não no produto da representação. Há, então, um movimento entre *mimesis* e *mythos*, donde a ação é criada e representada, sendo a *mimesis* a composição mesma da ação. A *mimesis* é o agenciamento dos fatos. Essa identificação é que possibilita a realização de uma hierarquização das partes constituintes da tragédia em grupos (objeto, meio e modo), possibilitando também a divisão igualmente hierárquica, de cada parte interna a cada grupo.

Visto isso, na construção de uma escala hierárquica entre as partes constituintes da tragédia, Ricoeur (2012) indica a existência de três restrições limitativas na *Poética*:

---

80 Cf. RICOEUR (2012, 61-2).

1. **Comédia X Tragédia e Epopeia.** A Primeira restrição nada diz sobre as ações, mas antes sobre a subordinação dos caracteres a ela. Logo, a divergência aqui empregada é referente aos caracteres frente às ações. A *mimesis* é *mimesis* de ação. O que faz necessária à introdução de certos critérios éticos (de nobreza ou de baixaza), de forma a definir a índole ou caráter dos personagens. Ora, sendo definido que a tragédia representa homens *melhores* e a comédia o seu inverso; pode-se dizer, então, que a articulação dessa primeira restrição limitativa é dada por uma diferença qualitativa entre a ação e o caráter, no que diz respeito à oposição entre a tragédia, a epopeia e a comédia. A ação está, aqui, completamente sobreposta ou mais valorosa quando em vista do caráter, permanecendo nivelada acima dele.
2. **Epopeia X Tragédia e Comédia.** A Segunda condição restritiva vai de encontro à consideração da “narrativa como o gênero comum e a epopeia como uma espécie de narrativa. Aqui, o gênero é a imitação ou a representação da ação, da qual a narrativa e o drama são espécies coordenadas” (Ricoeur, 2012, 64). Essa segunda restrição, diferentemente da primeira, não difere os gêneros pelo seu objeto (o quê), mas pelo seu modo (como). Por mais que ambas as divisões da *mimesis* sejam legítimas – objeto, modo e meio – o peso maior colocado na análise desta é referenciado ao seu objeto, e da hierarquização interna nele existente. Nas palavras de Ricoeur (2012, 64): “A equivalência entre *mimesis* e *mythos* é uma equivalência pelo “o quê”.”. Ou seja, a equivalência entre os termos se dá pelo objeto. A divisão que separa a epopeia dos demais gêneros se dá pela extensão da obra encenada, não consistindo, portanto, em qualquer afetação no que diz respeito ao agenciamento dos fatos. Tanto na tragédia quanto na comédia e na epopeia a atividade poética é essencialmente produtora de ações, compositora de intrigas. O poeta ou o dramaturgo, em ambos os gêneros, é autor da atividade mimética<sup>81</sup>. Ele se ocupa do fazer representativo dos personagens que agem<sup>82</sup>. Logo, encontra-se aí a distinção efetiva entre a atividade produtiva do poeta e a atividade de seus personagens: o modo de representação. Ou o compositor se coloca no papel de narrador de ações do espetáculo.

---

81 Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b.

82 Cf. ARISTÓTELES, *Poética* 1448a.



lo (narrativa diegética), ou fala através dos próprios personagens em ação (narrativa dramática). Nesse sentido, então, a narrativa não pode ser caracterizada pelo modo, ou seja, pela atitude do autor. Ela deve se caracterizar pelo objeto, pois a narrativa trágica de fundação (*mythos*) é o agenciamento de fatos. A narrativa é o objeto da atividade mimética, que é fundamentalmente ação.

- 3. O binômio *mimesis-mythos*.** Por fim, a terceira restrição limitativa é referente ao binômio *mimesis-mythos*, que nada mais é do que a subordinação direta dos caracteres à ação. Como o visto, o mito é *mimesis*. A ação representada é *mimesis*. A poesia é *mimesis*, e suas espécies são diferenciadas de acordo com os aspectos das ações miméticas, onde o compositor mimetiza: 1. Com meios diversos; 2. *Coisas* [objetos] diversas; ou 3. Com modo diverso. Aristóteles analisa o conceito de técnica mimética, a partir de uma escala hierárquica ascendente, tendo início pelo elemento mais material e menos significativo, e terminando pelo menos material e mais essencial.

Nos termos do filósofo:

É portanto necessário que sejam seis partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. De sorte que quanto aos meios com que se *representa* são duas, quanto ao modo por que se *representa* é uma só, e quanto aos objetos que se *representam*, são três; e além destas partes não há mais nenhuma [...] (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a).

De acordo com a citação acima, então, a divisão da tragédia em partes é qualitativa; para entendê-la, não se deve tomar as 'partes' do poema ou produto, mas é preciso compreender a técnica de composição. Segundo Ricoeur (2012), deve-se compreendê-las de forma hierárquica, na seguinte ordenação: 1. Objeto da representação (o quê): intriga (ação), caracteres e pensamento - estando, numa segunda hierarquização interna ao objeto da representação, a ação que se encontra acima do pensamento e dos caracteres, sendo esta a essência da tragédia. 2. Meios da Representação (o porquê): expressão e canto. 3. Modo da representação (o como): espetáculo.

Estabeleçamos, então, um quadro elucidativo do escalonamento elaborado por Ricoeur (2012):

	Objetos	Meios	Modo
<b>Partes da Tragédia</b>	Mito (intriga; ação) Caracteres ( <i>ethos</i> ) Pensamento ( <i>dianoia</i> )	Expressão (elocução - <i>lexis</i> )  Canto ( <i>melopeia</i> )	Espectáculo (Performance - <i>epidexis</i> )

Tendo elencado, portanto, as seis partes da *poiesis* trágica, vejamos como se dá a defesa aristotélica da ação, enquanto elemento mais essencial e importante da construção poética.

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é mimesis de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou o seu oposto, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal e tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para representar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a).

A partir da explicitação da passagem é imperativo que se afirme que o mito é necessariamente o agenciamento dos fatos em sistema. Em 1450a, a ênfase dada é no agenciamento de fatos, pois é este que marca a operação poética. Ora, a atividade mimética é necessariamente produção criativa, pois ela é a responsável pelo agenciamento dos fatos na intriga. O mais importante para Aristóteles, portanto, é o agenciamento dos fatos. Pois antes de tratar de personagens, a tragédia é uma representação da ação e da vida. Não pode ter seu fim na descrição de caráter. Pois encontrar a *eudaimonia* não consiste na determinação de uma característica, e sim na determinação de uma ação (em *práxis*). De acordo com Nussbaum (2009, 332), os personagens “só são plenamente eles mesmos quando estão *agindo*”.<sup>83</sup>

83 Sobre isso, Martha Nussbaum (2009, 332) afirma que Aristóteles “não está expressando indiferença ao elemento do caráter no drama: com efeito, ele prossegue afirmando que o retrato da ação revela ao mesmo tempo o caráter (1450a 21-22) – precisamente como, nas obras éticas, ele repetidamente insiste que as nossas melhores evidências de caráter são as escolhas efetivas que uma pessoa faz. Tampouco parece afirmar uma preferência por obras com muita ação em lugar de obras com

O caráter, por sua vez, se manifesta a partir de uma escolha prática qualificada. É o tecido do poema trágico que dá aderência ao caráter. Ou seja, nas ações está embutido o caráter, emoldurando qualquer aparição de tal qualificação. A tragédia é o caráter adicionado à ação, o caráter demonstrado enquanto ação. Ele emerge ao vermos os personagens *agindo*. O agenciamento dos fatos é a definição que Aristóteles dá para a intriga ou *mythos*, o que faz Ricoeur (2012) afirmar que, por conta disso, há uma quase identificação entre a representação da ação (*mimesis*) e o agenciamento de fatos:

Essa equivalência exclui em primeiro lugar qualquer interpretação da *mimesis* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica ao idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga (RICOEUR, 2012, p.62).

Sendo assim, é a ação a responsável pela junção dos termos e pela definição da *mimesis* pelo *mythos*. Ainda nas palavras do filósofo: (2012, 62-3):

[...] não há por que hesitar em compreender a ação [...] como correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos (em sistema). [...] A ação é o “constructo” da construção em que consiste a atividade mimética (RICOEUR, 2012, 62-3).

Ou seja, no binômio *mimesis-mythos* está inserida a relação de correlação entre *mimesis* e *práxis*.

O par *mimesis-mythos* é, então, o fundamento da tragédia. O binômio define o seu objeto primordial que é a ação, a composição da ação da intriga e o agenciamento dos fatos. No binômio *mimesis-mythos*, tudo é ‘drama’, tudo é narrativa, tudo é ação – a ação é o referencial na *mimesis* trágica. Neste sentido, é possível afirmar que a produção mimética da intriga pode ser ausente de caracteres, mas nunca ausente de ação. Na *Poética*, o espetáculo fica num segundo plano, pois o elemento mais importante da composição mítica é o agenciamento dos fatos. A poética (trágica) tem a sua finalidade

---

personagens bem desenvolvidos. Ele diz que é possível haver uma tragédia sem pleno desenvolvimento de caráter; mas isso evidentemente não é o que ele mesmo prefere. O que ele realmente diz é que a trama e a ação têm importância central e que sem elas não poderia haver uma tragédia. A tragédia não pode simplesmente representar tipos de caráter, cumpre que mostre seus personagens em ação.”

alcançada mesmo sem concurso ou atores em cena. Ela se realiza por si só, em sua produção, enquanto que o espetáculo sozinho não o faz. A ação também se mostra visível quando narrada da coxia. Nesse sentido, a elocução tem a função de achar a forma certa para que se dê a construção do sentido – é uma veiculação. Na expressão trágica, toda a linguagem do texto deve necessariamente ser elevada ao nível do significante, sendo esta a *lexis* narrativa propriamente (há uma diferenciação do *o que se fala* para o *como se fala*). Mesmo sem personagens, a tragédia atingiria o seu objetivo. O efeito trágico não tem o foco na performance ou no *performer*. Logo, a leitura sem enenação se mostra suficiente no alcance do seu objetivo<sup>84</sup>. O espetáculo é uma parte da tragédia estranha à técnica, pois é consequência do produto fabricado, mas não é produto. O espetáculo é a efetuação de um agenciamento de fatos, que anteriormente a ele já havia sido composto. Ele seria apenas um “dar a ver” (*Poética*, 1450b). Tal hierarquia, por conseguinte, não deslegitima os caracteres - pois é através das ações que o caráter emerge, através da ação trágica, o personagem *dar-se a ver* enquanto caráter ou índole.

De modo a concluir, a partir das proposições apresentadas acerca da *Poética*, e segundo aos critérios estabelecidos por Ricoeur (2012), é imperativo que se afirme que a escala hierárquica do estatuto mimético da ação coloca, assim, a composição da ação acima da qualificação ética dos personagens. O mito, enquanto parte primeira do trágico, se apresenta enquanto essencial, justo por ser da ordem prática. Logo, a despeito das outras partes supracitadas, o agenciamento dos fatos, a representação da ação precede aos caracteres e demais elementos, apesar de não desqualificá-los. Estando, porém, a ação acima das qualidades morais. Assim, finalizando com as palavras de Ricoeur (2012), então, na produção mimética:

[...] a composição da ação pelo poeta rege a qualidade ética dos caracteres. A subordinação do caráter à ação não é portanto uma exigência [restrição] de mesma natureza que as duas precedentes, ela sela a equivalência entre as duas expressões: “representação de ação” e “agenciamento dos fatos”. Se a ênfase deve ser posta no agenciamento, então a imitação ou a representação tem de ser mais de ação que de homens (RICOEUR, 2012, 68).

84 Tal afirmação é um exemplo concreto do caráter *textocêntrico* da teoria aristotélica. O texto é o produto final de toda construção ou criação trágica, donde os aspectos textuais, então, se revelam independentes ao espetáculo.

### **Referências bibliográficas:**

- DUPOND-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean (1980), Aristote, *La Poétique* (Tradução, introdução e notas), Paris, Éditions du Seuil.
- HAEFLIGER, Hermina (1997), “La *Poétique* d’Aristote: Une synthèse et une intégration dans la méthodologie d’Aristote”, *Kairos*, nº 9, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 97-119.
- NUSSBAUM, Martha (2009), *A Fragilidade da Bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*, São Paulo, Martins Fontes.
- RICOEUR, Paul (2012), *Tempo e Narrativa 1: A Intriga e a Narrativa Histórica*, Trad. Claudia Berliner, São Paulo, Martins Fontes.
- SOUZA, Eudoro de (1973), Aristóteles, *Poética* (Tradução, introdução e notas), Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural.



# *Reseñas*





MIGUEL GIUSTI

*DISFRACES Y EXTRAVÍOS. SOBRE EL DESCUIDO DEL ALMA*

Fondo de Cultura Económica

México 2015

*Disfraces y extravíos* es un libro lúcido que nos propone una reflexión profunda respecto de la época en la que nos ha tocado vivir. Una época en la que son moneda corriente la intolerancia, la cultura del espectáculo, la injusticia, el crecimiento económico irracional, el colapso del medio ambiente, la parodia del orden político mundial y en el cual la práctica de la corrupción carece de fronteras, por sólo mencionar algunos de los rasgos que enumera el autor. Y a los cual yo agregaría el descuido de las humanidades en favor de las disciplinas fundamentalmente técnicas que prometen una aplicación práctica de la que las primeras al parecer carecen; al menos este discurso se ha vuelto habitual en algunos de los gestores políticos de nuestro país.

Pero el valor principal de este libro, además del de estar excelentemente escrito, es, a mi modo de ver, que adelanta una explicación parcial de parte de los males que aquejan a nuestra época: a saber, lo que Giusti denomina “el descuido del alma”. Pero ¿qué hemos de entender por este descuido del alma? El autor nos lo aclara retrayéndonos a ciertos valores constitutivos de la cultura griega. Ya en el preludio de su libro señala: “El *cuidado del alma* fue una bella y efímera fantasía griega que echó raíces en nuestra cultura. (...) El cuidado del alma llevó a los griegos a abrazar dos aspiraciones complementarias entre sí: la excelencia de la *performance* en todas las actividades, la *areté*, y el adiestramiento en las artes que condujesen a su buen ejercicio, la *paideia*. El ideal se mantuvo por siglos, latente y manifiesto en sucesivos renacimientos, en la forma del cultivo

de las humanidades”.<sup>85</sup> Humanidades que como he señalado arriba cada vez pierden más terreno frente a las disciplinas científicas y tecnológicas y no sólo en el discurso de algunos políticos, sino en los mismos organismos promotores de la investigación. Hoy es habitual proponer para las humanidades los estándares de excelencia que se aplican a las disciplinas científicas y tecnológicas, desconociendo con ello las diferencias fundamentales que impiden medirlas a ambas con los mismos criterios. Como debería estar claro a partir del concepto de *areté*, y para decirlo con las palabras del propio Giusti, “no hay una regla común a todas las actividades, ni, menos, un código de fórmulas de conducta independientes de la materia a la cual se aplican. Por el contrario, la *excelencia* está ligada siempre a la naturaleza de la actividad que se despliega; es en su interior que se establecen los criterios de calidad”.

¿Pero qué ha sucedido con la *areté* y la *paideia* en nuestra sociedad contemporánea? ¿Cómo se promueve hoy el cuidado del alma? La respuesta del autor es que al cuidado del alma hoy se lo disputan los gurús de la autoayuda y los gestores de calidad. Dos oficios, que a su entender, sólo son disímiles en apariencia, porque ambos se encuentran unidos por ocultar la pérdida de sentido y la producción de una retórica de la simulación que se vuelven ostensibles en los males que enumeramos más arriba.

A los largo de las tres secciones que componen el libro Giusti analiza varios aspectos de la problemática planteada y se propone una recuperación del espacio que la filosofía ha ido perdiendo y que ha sido ganado por “esos ‘fatuos doctores, escritores y clérigos’ que circulan por el mundo convencidos de que conocen la verdad sobre el alma y que la deben anunciar, transmitir y administrar”.<sup>86</sup> De modo que nos corresponde a los filósofos preguntarnos y analizar nuestra práctica a la luz de esta situación. Y el libro consta de dos ensayos que abordan de modo directo este tema “El fracaso de la filosofía como disciplina” y “El fatuo éxito de la ética”. En el primero de ellos analiza con claridad meridiana el último libro de Rabossi, *En el comienzo Dios creó el canon. Biblia berolinesis. Ensayos sobre la condición de la filosofía*. (Buenos Aires, Gedisa 2008), en el cual el autor realiza un análisis preciso de la filosofía como disciplina y de las comunidades

---

85 M. Giusti, *Disfraces y extravíos*, pág. 11.

86 *Ibid.* Pág 18.

filosóficas en el cual confronta la filosofía del G4 (Alemania, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos), con lo que llama la comunidad periférica, a la cual pertenecemos junto con nuestro hermanos latinoamericanos. Allí Rabossi realiza una observación con la que concuerdo y que creo que deberíamos pensar como la mayor seriedad: “El destino de los filósofos periféricos es cruel: no tienen influencia en su propia tierra, porque han optado por ignorar su tradición, y menos la tienen en las tierras a las que desearían pertenecer, porque allí son sencillamente ignorados”. Mas allá de que Giusti señala correctamente que debemos tomar distancia de la posición de Rabossi y preguntarnos desde qué lugar está hablando o qué perspectiva está adoptando para poder formular sus críticas al canon de la filosofía, preguntas que Rabossi no responde directamente; considero que el texto citado señala una cuestión fundamental. Parecería que aquellos que hacemos filosofía desde la periferia estamos destinados al “cruel destino” mencionado o a dedicarnos a la llamada filosofía latinoamericana, ignorando con ello que los problemas filosóficos son universales. Como creo que la respuesta está en un justo medio entre la civilización y la barbarie, no podemos restar importancia al tema, si nos interesa el destino de la filosofía en nuestra América y no de la filosofía latinoamericana. De todos modos, los filósofos que se dedican a la filosofía de la práctica parecen estar en una mejor posición; parece haber un auge de la ética que les depara un lugar destacado en nuestra cultura contemporánea. Y digo parece, porque el otro ensayo al que hicimos referencia “El fatuo éxito de la ética”, Giusti señala, “Por el momento sólo cabría decir quizás que con la ética esta pasando actualmente lo que ha pasado con la filosofía política, y es que la aceleración y el rumbo inesperado que tomaron los acontecimientos históricos de las últimas décadas han hecho enmudecer, o al menos han silenciado parcialmente, los relatos conceptuales que nos servían de referencia. El mundo no cambió de acuerdo con nuestras previsiones teóricas y nuestras categorías no logran dar cuenta de los cambios ni, menos prever su desenvolvimiento futuro. Andamos a la zaga de los acontecimientos, tratamos de descifrarlos y de ponerles nombre, acaso involuntariamente volvemos al levantar el vuelo sólo al atardecer, como el búho de Minerva, pero esta vez sin ideas claras”.<sup>87</sup> Como vemos la filosofía en todas sus

---

87      Íbid, pag. 28

dimensiones, debe abocarse a la tarea de recobrar el espacio que una vez tuvo y que los tiempos actuales le reclaman.

El análisis de estos problemas y las propuestas a propósito de los mismos se encuentran tratados a lo largo de la obra en tres secciones que agrupan ensayos escritos en distintos momentos. Una primera sección “Disfraces del alma” agrupa seis ensayos en los cuales se analizan de forma rigurosa “la artificialidad de la cultura de la calidad y el engañoso eco que parece tener la ética en la sociedad contemporánea”. También se consideran fenómenos como el de la intolerancia, tan manifiestos en nuestra época, a través de los atentados como el realizado a la revista satírica francesa “Charlie Hebdo”, por ejemplo, y se consideran formas alternativas de tratar el problema de la heterogeneidad cultural, inscripto paradójicamente en el fenómeno de la globalización.

En la segunda sección “Extravíos de la humanidad” además de tratar el problema del quehacer de la filosofía al que nos hemos referido más arriba, se incluyen textos en los cuales se presenta un lúcido análisis de los problema de la libertad, el humanismo moral, centrales en la propuesta de Giusti de expandir el pensamiento hacia una sociedad democrática, basada en la justicia social que permita incorporar en una ética del reconocimiento la diversidad cultural que ha surgido a raíz de la caída de los continentes ideológicos hegemónicos.

La tercera sección “Marcas de amistad” incluye varios homenajes a “grandes amigos” entre los que encontramos a Raúl Gutiérrez, Eduardo Rabossi, Víctor Krebs, Alonso Cueto, Salomón Lerner Febres y Gérard Granel, en los cuales vemos converger varias de los planteos desarrollados en las secciones anteriores.

C. E. Caorsi

**VOLVERSE PÚBLICO. LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE  
EN EL ÁGORA CONTEMPORÁNEO, Boris Groys, Caja Negra  
Editora, Buenos Aires, 2014, 208 páginas.**

En su libro de ensayos *Volverse Público* Boris Groys se propone explorar -desde una perspectiva crítica y filosófica- el fenómeno de la producción artística masiva en el contexto contemporáneo de lo que él llama “el ágora mediática”, vinculada a los importantes avances técnicos y al acceso relativamente fácil a variados dispositivos para la producción de imágenes.

Partiendo de esta premisa nuestro autor se pregunta: ¿Qué criterios son utilizados hoy para distinguir el arte de lo que no lo es? ¿Cómo puede el artista contemporáneo sobrevivir en un mundo donde todos pueden ser artistas? Interrogantes de los cuales emerge un diagnóstico crítico: la actividad artística es un destino débil que se realiza cotidianamente. Frente a este panorama, Groys propone que el arte contemporáneo sea analizado “no en términos estéticos, sino en términos de poética; no desde la perspectiva del consumidor, sino desde la del productor”-reivindicando la inversión iniciada por la vanguardia histórica de artistas como Kandinsky, Kazimir, Malevich y Duchamp. Y reconociendo los aportes de filósofos como Nietzsche- cuyas exploraciones permiten pensar en el autodiseño del alma y del cuerpo, tras la muerte de Dios- y Benjamin-cuya analogía entre “el espacio de exhibición y el espacio urbano” sirve de base al ensayo “La política de la Instalación” donde nuestro autor explora la creciente mercantilización del arte, advirtiendo que “no hay ninguna diferencia ontológica entre producir arte y mostrarlo” (p. 50). De lo cual se desprende que la instalación es un espacio de develación del poder heterotópico en el que las multitudes se revelan a sí mismas.

En esta dirección, cabe destacar también los aportes que retoma Groys de artistas como Andy Warhol, Jeff Koons y Demian Hirst- quienes han acudido a la autodenuncia para obtener la confianza del público, lo cual ha servido de referente a las celebridades que se presentan ante la audiencia contemporánea como superficies de diseño, lo cual tiene importantes vínculos con el impulso humano hacia la confesión y hacia la apertura; para el cual Internet constituye un terreno fértil en la medida en que es un lugar de autoexposición.

En otro de los trece ensayos que estructura al libro -“La soledad del proyecto”- Groys refiere a Sartre para señalar que en la actualidad es posible documentar el proyecto individual y abrirlo a la mirada del otro. Tal es así que, en los espacios contemporáneos destinados al arte, nos encontramos cada vez más con diversas formas de documentación: cuadros, dibujos, videos, textos e instalaciones. De este modo, el arte se ha vuelto biopolítico porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma, en tanto pura actividad a través de los medios artísticos. Sin embargo, para nuestro autor “el proceso de documentación siempre despliega una disparidad entre el documento mismo y el acontecimiento documentado” (p. 79) de manera que existe una divergencia que no puede soslayarse.

En una misma línea -esta vez siguiendo a Wittgenstein- el ensayo “Camaradas del tiempo” propone reemplazar la pregunta clásica sobre la temporalidad por esta otra: “¿cómo se manifiesta el presente en nuestra experiencia cotidiana?” (p. 84). El tiempo actual- responde Groys- se caracteriza por la práctica de la autodocumentación accesible a cualquiera que, incluso, se torna una obsesión masiva. Los medios de comunicación y las redes sociales como *Facebook*, *Youtube* y *Twitter* le dan a los sujetos de todo el mundo la posibilidad de exhibirse ante “los otros” y trabajar sobre el “diseño de sí”. Lo cual entraña una paradoja: si todos somos artistas, entonces la sociedad actual “del espectáculo” se vuelve una sociedad sin espectadores; esto es, sin la mirada de alguien que pueda formular un juicio estético que identifique a un artista particular dentro de la masa de otros artistas.

Esta tesis es radicalizada en dos capítulos: “El Universalismo débil” y “Marx después de Duchamp”. En el primero lo hace refiriendo a la polémica frase de Joseph Beuys: “Todo ser humano es un artista”, como producto de las innovaciones tecnológicas y mutaciones sociales propias del siglo XXI. Y en el segundo, lo hace al señalar



que “Internet nos ofrece una interesante combinación de hardware capitalista y de software comunista”; la vida cotidiana está expuesta no sólo a la vigilancia institucional, sino también a la expansión constante de la esfera de la cobertura mediática.

Tal crítica al totalitarismo es continuada en “Cuerpos Inmortales” con la homologación entre arte y política, vida y tecnología, Estado y museo; que Groys identifica en los proyectos de biopoder total en los que tanto el arte como la tecnología debían funcionar como medio para que los individuos se perfeccionen y se immortalicen. Pero es imposible que la humanidad alcance cualquier tipo de perfección porque, como señalaba Malevich, “los humanos son mortales. Su tiempo y energía son finitos”. No obstante, aunque nada pueda permanecer inmutable ya que nos encontramos bajo la “prisión del cambio permanente”, tampoco nada puede ser destruido por completo. Con lo cual Groys se sumerge en el frondoso debate entorno a la relación entre arte y política de manera impecable: la movilización de las masas sólo puede alcanzarse a través del uso de los medios masivos de comunicación” (P. 164). De allí que pueda comprenderse nuestra lucha diaria y contemporánea por el acceso universal al libre flujo de información.

Finalmente, luego de la lectura de *Volverse Público* se puede concluir que la inquietante mutación de la subjetividad en un perfil que rediseñamos y compartimos con los demás en el “ágora mediática” es la crónica anunciada de nuestros tiempos.

Con este libro, Groys nos invita a redoblar esfuerzos para analizar un fenómeno actual que vincula al campo del arte, al campo filosófico y al pensamiento político; cuyo abordaje constituye un aporte crucial para quienes estén dispuestos a profundizar las investigaciones críticas sobre la cultura de masas, la producción artística y el estatuto de los medios masivos de comunicación.

Fabiana Parra  
(UNLP/ CONICET- IDIHCS)  
fabianaparra00@gmail.com

