

Filosofía y literatura: la experiencia estética en Estanislao Zuleta

**Trabajo de grado
para obtener el título de la
Maestría en Filosofía de la
Escuela de Ciencias Humanas**

**Autor:
Cristhian Perdigón Lesmes**

**Dirección:
Adolfo Chaparro Amaya**

**Universidad del Rosario
Bogotá, 2013**

Índice

Resumen	1
Introducción	2
1. La “experiencia” personal	
a) Emancipación literaria.....	5
b) Experiencia intencional, psicoanálisis y palabra.....	17
2. La “ontología del presente”: Modernidad y <i>ethos</i> crítico.....	23
3. La novela como “aventura”	
a) “Aventura”: Don Quijote y su “salida” en busca del sentido.....	33
b) Transfiguración y sublimación: Kafka.....	43
c) Thomas Mann y la ironía crítica.....	52
4. La experiencia estética como <i>praxis</i>.....	59
Conclusión	79
Bibliografía	82

Resumen

Dos son los principales propósitos de esta investigación: por un lado, dar cuenta de la manera en que Estanislao Zuleta hizo filosofía desde la literatura, y, por otro, destacar como consecuencia principal de un hacer filosófico tan particular la presencia en la obra de Zuleta de una inconclusa teoría estética. En procura de cumplir estos objetivos, tres serán los derroteros a seguir: primero, desde el concepto de *Lebenswelt* y la noción freudiana de sublimación, justificar la compleja relación que tiene lugar entre vida, literatura y filosofía en el pensador colombiano. Segundo, definir el criticismo de Zuleta desde una lectura de Kant semejante a la de la “ontología del presente” de Foucault para mostrar cómo desde allí la literatura obtiene un privilegiado lugar en la reflexión filosófica de la modernidad. En tercer lugar, ver cómo desde la novela moderna y la lectura cruzada que hace Zuleta de Marx y Freud es posible justificar una noción de experiencia estética según la cual *la literatura, como el arte en general, ofrece la posibilidad de reconocer la identidad cultural e individual de forma autónoma y crítica*. La construcción de esta noción de experiencia estética atravesará el conjunto de la exposición revelando y articulando paulatinamente el concepto de sublimación de Freud, la estética kantiana, el concepto de transfiguración artística común a Nietzsche y Heidegger y las estrechas relaciones que guardan las nociones de historia y trabajo en Marx con el concepto de elaboración de Freud.

Introducción

En cuanto manifestación discursiva y conceptual del pensamiento, la filosofía frecuentemente ha enfrentado la crítica de que en su pretensión por dar exhaustiva cuenta de lo que llamamos realidad se aleja de la más básica y espontánea experiencia humana al sobreponerle abstractos e ideales modelos de explicación. En consecuencia, tales modelos poco o nada dicen directamente de esas vivencias transhistóricas de hombres y mujeres a las que retrospectiva e históricamente denominamos cultura. Allende a dicha crítica, el arte, y en un muy destacado lugar la literatura, se ubica en una posición diametralmente opuesta a los grandes sistemas filosóficos precisamente porque, como es el caso de cualquier novela, la realidad y la cultura se expresan como las vivencias de unos individuos enfrentados al complejo mundo real. Así presentadas, filosofía y literatura parecen oponerse formal y fundamentalmente. No obstante, de Platón a Borges la historia de la filosofía y la de la literatura no han dejado de cruzar sus sinuosos caminos dando lugar a una simbiótica relación que, a pesar de múltiples tensiones y desencuentros, es motivada por el interés común en la experiencia humana y sus diversas formas de configurar la realidad.

La forma en que Estanislao Zuleta supo articular filosofía y literatura, destacando sus respectivos alcances, cooperaciones y desacuerdos, es el tema que nos interesa abordar a continuación para resaltar de qué manera, en su particular y polémica forma de hacer filosofía, la literatura desempeñó un lugar tan fundamental que, si se deja de lado, la figura de Zuleta queda reducida a la de un intérprete o difusor de la filosofía continental. Si bien esto último es uno de los valores con justicia más destacados sobre el pensador colombiano, nos interesa ir mucho más allá para justificar la existencia de una filosofía zuletiana que gracias a su indisoluble relación con la literatura y el arte se inscribe en el proyecto contemporáneo que de Marx y Husserl a Foucault logró oponerse al idealismo abstracto.

Como se ha señalado en múltiples ocasiones, los más importantes aportes de Zuleta están relacionados con su juicioso estudio crítico y consecuente difusión de las obras de Marx y Freud¹. Para el presente estudio del pensamiento y la obra publicada de Zuleta, la articulación del materialismo marxista y el psicoanálisis freudiano es central para la tesis

¹ Cf., por ejemplo: Espinosa “El psicoanálisis...” y “Encuentro...”; Giraldo “E. Z.: Un pensador...”; Navarro “E. Z., el pensamiento...”; Salazar “Entre Marx y...”; Valencia “E. Z. y el...”.

que nos interesa defender, según la cual, producto de la relación que establece el pensador entre filosofía y literatura es posible identificar una coherente teoría estética. La más terminada y sistematizada expresión de dicha teoría es una idea original de experiencia estética que conjuga los conceptos de elaboración y sublimación de Freud con la noción materialista de realidad de Marx, tal y como se manifiesta en los conceptos de historia y trabajo del autor de *El Capital*. En términos más concretos, el concepto de experiencia estética que proponemos puede ser entendido como *la capacidad que ofrece la literatura y el arte en general de reconocer crítica y autónomamente la realidad en el sentido de identidad cultural e individual*.

Para elaborar y hacer comprensible dicho concepto, nuestra exposición estará dividida en cuatro partes principales: una primera en donde, a partir de la propia experiencia personal del autor con la literatura y la filosofía, daremos cuenta de la forma en que se consolidó su propio pensamiento como una verdadera y autónoma emancipación que tuvo lugar gracias a su temprano encuentro con la literatura y el psicoanálisis. En este primer capítulo nos enfrentaremos a la relación entre filosofía y literatura desde el concepto de *Lewensbelt* de Husserl para mostrar como modélica la experiencia personal de Zuleta respecto a una exigencia histórica de la filosofía contemporánea de inscribir la experiencia cotidiana del hombre en la justificación de la realidad. En procura de satisfacer este mismo punto, también veremos aquí cómo el psicoanálisis freudiano se emparenta con la literatura y la fenomenología en cuanto reflexión y práctica lingüística que se ofrece como uno de las mejores propuestas filosóficas no abstractas de explicación de lo que constituye la realidad.

En el segundo capítulo, nuestro propósito será ubicar el pensamiento del colombiano en el contexto de la modernidad para revelar cómo el vínculo que su filosofía establece con la literatura se inscribe en lo que Kant definió como crítica trascendental y cuya realización tuvo lugar en la crítica social que llevó a cabo la gran literatura universal de dicho periodo. En la segunda parte, también veremos cómo las reflexiones del colombiano participan de la “ontología del presente” de Foucault en cuanto uno y otro comparten una lectura de Kant y de la filosofía crítica que le otorga un lugar central tanto a la literatura como al psicoanálisis.

En el capítulo tercero, las obras de Cervantes, Kafka y Thomas Mann nos permitirán dar cuenta de la crítica del presente y su relación con la definición que Zuleta recoge de

Georges Lukács de la literatura moderna como “aventura”, contrastada con su propia concepción de la experiencia literaria como “salida”. Finalmente, se verá aquí cómo la potencia crítica de la literatura y del arte en general establecen una estrecha relación entre las estéticas modernas, tal y como se expresan principalmente en los conceptos de transfiguración y sublimación.

En el cuarto capítulo recogemos los resultados de la investigación para consolidar y explicar los elementos constitutivos del concepto de experiencia estética que le hemos atribuido a Zuleta. En dirección hacia la conclusión, se contemplarán también las principales consecuencias de su concepción del arte, según la cual la sensibilidad artística es connatural al individuo y a la cultura, lo que implica aspectos problemáticos como la tendencia natural del individuo y de la masa hacia ideologías que se oponen, remplazan o terminan por alienar la naturaleza artística de los unos y de la otra. Al respecto, pondremos a prueba la propuesta central de Zuleta frente al arte involucrándola en el debate que entre Adorno y Jauss se ha dado entorno al principio del goce artístico. Esto lo haremos con el fin de evidenciar cómo la estética del autor colombiano constituye una verdadera oferta de sentido a dicho debate, principalmente porque al conjugar la teoría social de Marx y el principio de realidad o identidad de Freud consigue escapar del presunto subjetivismo y hedonismo que Adorno le atribuye a Kant y a Freud.

En suma, la monografía que aquí ofrecemos en consideración pretende aportar a la sistematización de la obra y la filosofía de Zuleta otorgándole al arte y a la literatura un lugar central en su pensamiento que, si bien con frecuencia se ha señalado, pocos trabajos han reparado en los alcances que para la historia de la filosofía tiene una filosofía estética como esta. Lo que querría decir que confiamos en que los aportes del autor merecen ser reconocidos por la institución filosófica a pesar de las innegables dificultades que implica lo poco sistematizada que se encuentra su obra.

1. La “experiencia” personal

a) Emancipación literaria

Uno de los rasgos que despierta mayor interés al hablar de Estanislao Zuleta es su formación autodidacta, pues no deja de ser inusitado que las hostiles condiciones de Colombia a mediados del siglo XX² hayan permitido la emergencia de uno de los más representativos intelectuales del país allende a títulos escolares o estudios en el exterior que resultaron determinantes en otros pensadores del continente.

Pese a las distintas dificultades que para la autoformación representa el hecho de hacer parte del “tercer mundo”, la familia de Zuleta contaba con la ventaja de pertenecer a la clase acomodada e ilustrada de Antioquia, por lo que el entorno en que creció le brindó algunas condiciones de posibilidad para que su formación intelectual no dependiera del todo de la escuela. Al igual que su abuelo, su padre fue un reconocido abogado e intelectual quien le heredó a su hijo una nutrida biblioteca y algo que fue aún más determinante para definir su aprendizaje: la amistad con “el filósofo de Otraparte”, Fernando González Ochoa, quien actuaría como su primer guía intelectual sugiriéndole lecturas, transmitiéndole la inquietud y la pasión por la filosofía y los libros.

La crítica hacia la compulsiva y afanosa vida moderna, el desprecio por el esnobismo escolar y académico, la exaltación de lo popular y lo coloquial en agudo contraste con los valores burgueses y conservadores, así como la apología a la autonomía y libertad del pensamiento, son factores comunes entre González y Zuleta que lejos de ser simples coincidencias revelan el surgimiento en el país de un creciente espíritu secular. Muestra de ello fueron movimientos de vanguardia como el grupo de escritores que tomó de su propia revista, denominada *Mito*, el nombre con el que se le reconoce en cuanto movimiento literario; el nadaísmo, que si bien se expresó igualmente como movimiento literario, como crítica a la sociedad en general también valdría calificarse como

² Con el fin de la hegemonía conservadora posterior a los años treinta, la violencia bipartidista se encarnizó dando lugar un gigantesco éxodo de población campesina y rural hacia las ciudades, lo que hizo parte de la paulatina modernización del país que no ha dejado de ser concomitante al exponencial crecimiento de la desigualdad social. Pese a los significativos esfuerzos de los gobiernos liberales de 1934 a 1946 por renovar la educación y ampliar su cobertura, como sustenta Jaime Jaramillo Uribe, redundaron en frustraciones de este calibre: “El analfabetismo de hombres y mujeres mayores de siete años era en 1951 del 56.7% de la población y millares de niños en edad escolar o de aspirantes a ingresar en la educación media y en la universidad carecían de escuelas o colegios. Los intentos de nacionalización de la enseñanza primaria fracasaron una y otra vez [...] el sistema educativo, en lugar de impulsar la integración nacional, contribuiría a formar una sociedad más segregada socialmente” (Jaramillo p. 180).

movimiento contracultural; las guerrillas marxistas-leninistas y, en general, una serie de tendencias culturales y políticas que hicieron propia la emancipación cultural del país.

Así, la avasalladora crítica propia del pensamiento y la palabra de Fernando González, un efervescente contexto revolucionario y un entorno familiar lleno de libros y cultura, podrían dar razón de su precoz actitud autodidacta como primer destello del espíritu crítico que desde entonces caracterizó al “maestro Zuleta”. Empero, más allá de estas determinaciones circunstanciales, en el propio pensamiento de Zuleta y la manera en que construyó su compromiso con el saber es posible rastrear las verdaderas condiciones de su original perfil intelectual en lo que aquí hemos querido denominar como la “experiencia personal” del autor. Dicha experiencia no es simplemente biográfica o anecdótica, pues, tratándose de la elaboración de un proceso intelectual, en estricto sentido corresponde a una construcción epistemológica que describimos aquí como “experiencia” o “vivencia” en el sentido que estos conceptos han adquirido desde la fenomenología y lo que se ha conocido como “filosofía de la *praxis*” (Cf. Descombes pp. 35-40), tal y como a continuación sintetizaremos.

El Husserl de *La crisis de las ciencias europeas* critica el positivismo científico porque en su desarrollo, en vez de ofrecer modelos interpretativos que permitieran un conocimiento general del hombre en su relación con el mundo, terminó cerrándose sobre sí mismo como un sofisticado metalenguaje principalmente dirigido a los mismos científicos y no a la cultura en general, como sería de esperarse en cuanto producción cultural. En tal sentido, la crisis de la ciencia europea que denuncia Husserl puede entenderse como un problemático distanciamiento entre el mundo teórico y el de la vida cotidiana, al punto de que los problemas de la ciencia y los del hombre común parecerían incomunicables e inconmensurables, lo que resulta inadmisibile si se considera que la principal función de la ciencia, como la de la filosofía, es la fundamentación del conocimiento humano en sus distintas manifestaciones (Cf. Husserl *Ideas* §§31-33). En respuesta a dicha crisis, las conferencias de Husserl que integran el volumen póstumo de *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* llevan al extremo el concepto de intencionalidad fenomenológica ofreciendo una concepción no abstracta del pensamiento determinada por condiciones empíricas, vivenciales o “experienciales”, como las determinaciones sinestésicas del cuerpo y de la percepción. Según esta perspectiva, la

ciencia fenomenológica puede entenderse como “filosofía de la *praxis*” sobre la base de que su principal propósito es dar cuenta de la experiencia humana como vivencia material.

Así entendida, la fenomenología husserliana coincide con la “*praxis* gnoseológica” del joven Marx, es decir, con la filosofía materialista derivada de la crítica que Marx hace a la filosofía idealista a partir de las tesis de Feuerbach. De este modo, prerrogativas filosóficas como las de Marx y de Husserl —que se expresan respectivamente en el “no basta con interpretar, debemos actuar” del primero, y el “ir a las cosas mismas” del segundo— pretenden superar la analítica trascendental kantiana a partir del supuesto de un *irreductible fenomenológico o experiencial* correspondiente a lo que el uso cotidiano del lenguaje llama “vivencia” o “experiencia”. Tal vivencia o experiencia es constitutiva del sujeto en indiscernible relación con el mundo, por eso, como luego desarrollaría la pragmática anglosajona, Heidegger o el post-estructuralismo francés, la significación que adquiere el mundo para el individuo no puede ser exclusivamente *a priori*, como pretende la epistemología neokantiana, a menos que, como defendía el primer Wittgenstein, dicho mundo sólo se redujera a enunciados abstractos como los de la matemática o la física.

Por el contrario, el mundo de las experiencias cotidianas (*Lebenswelt*), aquel al que se enfrentan la ética, la psicología, la sociología, el arte o la ciencia jurídica, no puede analizarse independientemente del componente empírico de las vivencias sin que con ello se abstraiga también el contenido intencional que nutre de significado al pensamiento. En este sentido, la consolidación del concepto de “ciencias prácticas” encuentra en la *Lebenswelt* husserliana y en el materialismo marxista una justificación conceptual y filosófica que, semejante a la revolución copernicana de Kant, vuelca el interés investigativo hacia la experiencia como “fenómeno” primigenio e insoslayable, tal y como el arte en general, y la literatura en un especial y particular lugar, ya lo había hecho saber a través de su testimonial descripción de la cultura como pura vivencia.

De allí la lacónica expresión que Bataille recoge de Blanchot: “La experiencia es la autoridad” (Cf. Bataille *La exp. pp. 18 ss.*), y la precisión con que mediante ella elimina las fronteras entre sujeto y objeto, mundo y pensamiento, conocimiento y percepción, y por la vía del lenguaje entre filosofía y literatura, para apuntalar una ontología del sentido heredera de Nietzsche y Schopenhauer en la que toda manifestación humana —la sexualidad, las guerras, la ciencia, el arte, en suma, *toda experiencia*— no expresaría otra

cosa que la manera en que el hombre mediante su experiencia como expresión empírica de su voluntad se opone al indefectible “gasto” que constituye la existencia, cuyo único fin no puede ser otro que la nada de la muerte (Cf. Bataille *La exp.* pp. 77 ss.). En una dirección semejante Heidegger y Merleau-Ponty identificaron mundo y significación para enfatizar la naturaleza experiencial tanto de la voluntad humana como de su percepción (Cf. Heidegger *Ser* y § 31; Merleau-Ponty pp. 282-315). De ese modo, la fenomenología en cuanto filosofía de la acción (*praxis*) coincide con la literatura en que concibe la relación hombre-mundo como una elaboración significativa producto de todas y cada una de las experiencias humanas. Desde estas perspectivas, cualquier acción humana es significativa porque constituye una particular oferta de sentido, se inscribe dentro del proyecto o proceso (psicológico, cognoscitivo) individual al que llamamos vivencia o, como lo denomina Heidegger, “experiencia del mundo” (Cf. Heidegger *Ser* y pp. 160-164).

Dicho “mundo de la vida” o de la vivencia (*Lebenswelt*) es el que estudian tanto la ética, el derecho y la sociología, como la epistemología, la psicología y el arte. Por eso, al referirnos a “la experiencia personal de Zuleta” nos interesa desentrañar el significado que para la historia de la filosofía en general representa su particular manera de elaborar un saber, tanto desde la literatura como puerta de ingreso al conocimiento, como en lo que respecta a sus desarrollos teóricos caracterizados por la permanente presencia de la literatura como fuente de saber libre de dogmatismos, o testimonio privilegiado de la *Lebenswelt*.

El importante lugar que la literatura y el arte tuvieron en la vida y obra del pensador colombiano nos inclina a sugerir como tesis principal de este trabajo que en la dispersa obra de Zuleta, mediante cierto esfuerzo organizativo, es posible evidenciar una teoría estética fuertemente afincada en una filosofía práctica, materialista y fenomenológica. Pero debido a la dificultad que genera la inexistencia de una sistematización del pensamiento del autor en lo que habitualmente identificamos como una obra escrita, para defender dicha tesis hemos optado por enlazar algunos testimonios del propio autor desde las fuentes máspreciadas y reconocidas que alimentaron su pensamiento para a partir de allí relacionar las fases de evolución de su filosofía con algunos de los más importantes desarrollos teóricos acaecidos en el periodo que transcurrió durante su vida. Así, por ejemplo, mostraremos cómo en Zuleta, Foucault y Adorno, pese a muchas y significativas diferencias, la

influencia de lo que venimos llamando la filosofía de la *praxis* — de la fenomenología, pero también de Freud y de Marx—, hace de nuestro autor un filósofo tan contemporáneo como aquellos, mientras su perspectiva sobre la relación entre la literatura y la filosofía se inscribe junto a las de ellos en un “hacer filosófico” que termina emparentándolos en diversos sentidos.

De vuelta a los primeros años del pensador de origen antioqueño, según su propio testimonio, mientras preparaba los exámenes de cuarto año de bachillerato Zuleta encontró en *Los hermanos Karamázov* los suficientes motivos para abandonar la escuela y cultivar por su cuenta el profundo interés que le despertó la literatura (Cf. Valverde p. 107). No es difícil relacionar dicho interés con el estilo intimista de la novela de Dostoievski, pues las descripciones del entorno familiar de los personajes así como las de los conflictos de poder y religiosos que surgen entre ellos tienen el suficiente nivel de universalidad como para calar profundamente en un buen lector latinoamericano. Lo que podemos constatar retrospectivamente, es que los conflictos familiares, de los cuales ha dejado fiel testimonio las grandes novelas, han sido para Zuleta un singular tema de interés y de reflexión en el transcurso de su vida. Así, por ejemplo, el tema del matrimonio lo aborda a través de *Ana Karenina*, *La muerte de Iván Ilich* y *Las afinidades electivas*, destacando en los tres casos la incoherencia que implica imponer una forma contractual al impredecible sentimiento amoroso, las complejas relaciones de poder allí presentes y la coerción social de la mujer y los hijos propia de la institución marital.

Por poner un ejemplo, Zuleta ve en el personaje Mittler de *Las afinidades electivas* de Goethe³ la encarnación de la moralidad kantiana en la permanente justificación de la institución del matrimonio que este “mediador” (“*mittler*”) hace por la vía de la idea del sacrificio. Nótese cómo Zuleta pasa, con la mayor naturalidad, de la referencia crítica de la novela a la especulación filosófica, en este caso moral:

El fanatismo de Mittler [...] es indicativo de que este extraño personaje —casi fantástico— conoce muy bien la precariedad del matrimonio y sabe hasta qué punto se halla amenazado y no sólo por las tendencias políticas, económicas e ideológicas de la época, sino por el carácter paradójico de la institución misma que pretende establecer una legislación sobre los afectos. Si se nos dice: “Tú debes pagar una deuda o un impuesto” esta fórmula no encierra ninguna contradicción, ya que si nos

³ El título desde ya plantea como tema principal de la novela los violentos conflictos propios de las relaciones humanas como análogos a las no siempre esperadas reacciones de las combinaciones químicas.

es posible también puede obligárenos a hacerlo y si no nos es posible, no puede exigírenos. Pero los verbos amar y desear no pueden conjugarse en imperativo sin cometer una enormidad lógica. ¡Ama!, ¡desea!, es algo casi tan aberrante como si alguien nos dijera: miden ustedes demasiado poco: ¡crezcan! Pero las instituciones requieren siempre este excedente afectivo, sin la cual ninguna violencia podría sostenerlas. No les es suficiente el simple “tienes que hacer esto”; sino que agregan “hay más, ¡tiene que gustarte, tienes que amarlo!” (Zuleta “El amor” p. 92).

La forma en que se analiza aquí la moral doméstica y su relación con el poder institucional, a través de una sencilla pero a la vez profunda perspectiva lingüístico-estructuralista, deja ver con claridad cómo nuestro autor hace de la literatura algo que va mucho más allá de la crítica literaria o de la sociología del arte. Se trata tanto de una crítica filosófica de la cultura mediante la literatura, como de una simultánea valoración de la relación del arte con el pensamiento.

Así como en *Las afinidades electivas* de Goethe, para Zuleta en la obra de Dostoievski como en la de Tolstói y en la de Kafka, la familia representa un entorno normativo semejante al Estado con la particularidad de que la ley es amalgamada, e incluso remplazada, por un componente afectivo que permite apreciar uno de los problemas morales y jurídicos fundamentales: la asimetría entre la objetividad institucional materializada en la norma y la insoslayable condición pasional —por definición subjetiva sobre quienes recae el poder de la ley. Incluso, como precisó Freud a través de *Los hermanos Karamázov*, la figura del padre representaría de ejemplar manera la asimetría legal entre la objetividad que pretende la norma (el padre) y la subjetividad y afectividad del ciudadano (la esposa y los hijos) (Cf. Freud “Dostoievski y”).

Como es habitual, Zuleta pasa de la exegesis de la obra a la reflexión filosófica, en este caso mediante la relación que Freud establece entre la confabulación de los hermanos Karamázov por transgredir la ley paterna y el problema del deseo edípico implícito en la trama. Si mediante *Las afinidades electivas* acabamos de ver cómo Zuleta se remitió a la lingüística para dar cuenta del problema del deber institucional, ahora fijémonos en la original y pedagógica forma en que desde la teoría edípica aborda los temas de la ley patriarcal, la competencia afectiva entre padre e hijo y el parricidio como consecuencia de hecho y simbólica de ciertas fijaciones psicológicas que compartieron los hermanos Karamázov:

Dostoievski propone una nueva forma de racionalismo parricida en la imagen luminosa de la racionalidad de Iván Karamázov. Pero además propone el parricidio por la competencia directa, en el amor de la madre y en el amor de la mujer en Dimitri Karamázov, un personaje que se enamora directamente de la mujer del padre, que compite con el padre por los mismos objetos. Dostoievski con toda su genialidad, construye también un parricidio místico, un hombre que se niega a identificarse en cualquier sentido con su padre. Alioscha que se autofeminiza, que se niega a toda violencia y a toda pasión, aísla su propia vida de la vida del padre, pues éste no solamente es un objeto externo sino también un orientador, un modelo. De esta manera nos presenta tres figuras parricidas que concluyen con la muerte del padre [...] (Zuleta *Psicoanálisis* pp. 52-53).

El significativo valor que tuvo para Zuleta su también temprano interés en el pensamiento de Freud⁴ puede explicarse porque, como se ha visto, su inquietud siempre fue más allá del nivel descriptivo del relato literario para desentrañar los problemas filosóficos y culturales que voluntaria o inconscientemente el literato pone de manifiesto en sus aproximaciones narrativas al “mundo de la vida”. Es el caso de la confabulación parricida de los Karamázov interpretada desde el complejo de Edipo como insumisión de la ley institucional representada por el padre, o en términos más precisos, como liberación de la libido mediante la planeación y realización del crimen. Según la interpretación de Zuleta, los detalles que nos describe Dostoievski de dicha conspiración y del asesinato como su consumación, se trataría de la “elaboración” (en el sentido psicoanalítico) de una fijación oral de los hermanos a causa de la represión representada por la desmedida autoridad de Fiódor Karamázov.

Como Zuleta expuso en distintas ocasiones, el problema propiamente filosófico que identifica Freud mediante los procesos primarios y secundarios de formación de la identidad tiene que ver con una concepción del tiempo semejante a la “conciencia de tiempo” de la fenomenología⁵; es decir, correspondiente a la dinámica sobreposición de

⁴ En entrevista realizada el 16 de octubre de 1984, Zuleta responde así a una pregunta respecto a las condiciones en que conoció a Freud: “Por casualidad me encontré en una biblioteca de un tío [Juan Zuleta Ferre, director por aquel entonces del diario El Colombiano (N. del E.)] —que acaba de morir precisamente cuatro tomitos con el misterioso nombre de *La interpretación de los sueños*, de un señor Sigmund ‘Freú’, como yo decía entonces. Me los prestó y me encantaron. Tendría dieciséis años. Desde entonces he seguido leyendo a Freud permanentemente. He pasado por el existencialismo, por el marxismo y por todo lo que posteriormente se ha considerado, en diversos momentos, opuesto al psicoanálisis, sin que yo en este punto haya cambiado de opinión. Eso me pasó con Sartre por ejemplo” (Grueso pp. 61-62).

⁵ Según Edward Casey, la conciencia fenomenológica puede ser entendida como una interrelación constante entre imaginación, memoria y olvido, de acuerdo con lo cual: “Imaginación y memoria no son meros vástagos

pasado, presente y futuro daría cuenta de la realidad (presente) como una construcción a partir tanto de hechos pasados que permanecen siempre latentes en el inconsciente, así como de las proyecciones o anhelos igualmente determinantes para la noción de realidad a la que desde el enfoque freudiano se le equipara con la identidad personal o cultural (Cf. Zuleta *El pensamiento* p. 132). Es en este sentido que el drama familiar de los Karamázov, y en general los conflictos familiares, son para Zuleta uno de los problemas filosóficos mejor abordados por la literatura.

Volviendo sobre los primeros años de formación de Zuleta, pese a que no contamos con datos que nos permitan identificar en su adolescencia conflictos familiares como los que tanto le interesaron de las novelas mencionadas, si confiamos en que él mismo asegura que nunca tuvo buenas relaciones con la escuela, por lo que no fue un buen estudiante y finalmente desertó de ella⁶, podríamos encontrar allí una primera relación conflictiva con la ley institucional que le pudo predisponer para encontrar en la literatura algunas formas para emanciparse o, en los términos de Kant en “La respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración?”, de asumir “la aventura del pensamiento” de pensar por sí mismo.

En estas circunstancias, la primera atracción de Zuleta hacia Dostoievski pudo tener que ver con el drama de Iván Karamázov, quien es en la historia la antítesis de la ley paterna y el crítico de los principios religiosos y morales que imperaban en el hogar Karamázov. Esa es la versión que Pável Smerdiakov —hermanastro no reconocido de los Karamázov— ofrece en la undécima parte de la novela para explicar cómo asesinó a su progenitor Fiódor por influencia de Iván; lo que convertiría a éste último en el autor intelectual y directo responsable del parricidio.

Decíamos que pudo ser el drama familiar de los Karamázov lo que detonó la inquietud intelectual de nuestro autor, principalmente porque en la novela es evidente desde el inicio la conflictiva relación entre la ley familiar y el libre desarrollo personal de quienes integran el hogar. De allí que el magistral modo en que Dostoievski opone a la figura de la

o pálidas réplicas de la percepción, pues *no podemos ver como derivado de la percepción lo que es constitutivo de la percepción misma*” (Casey p. 144 y ss.).

⁶ “Mis relaciones con la escuela y con la academia, siempre fueron muy malas. Fui un pésimo estudiante. No recuerdo cuántos años perdí ni cuántos me regalaron, tengo la impresión de que los que no perdí me los regalaron. [...] En realidad mis preocupaciones en el orden cultural comenzaron en una forma completamente independiente de mis relaciones con la escuela, a través de lecturas. Y lo que comenzó por ser independiente terminó por ser incompatible en muy breve tiempo. Esas lecturas tienen inicialmente dos nombres: Dostoievski y Thomas Mann. Luego vinieron Sigmund Freud y Carlos Marx”. Entrevista ofrecido por Zuleta en 1983 (Cf. Villa pp. 85-86).

ley patriarcal, encarnada en Fiódor Karamázov, al irreverente, transgresor y hasta herético Iván, pudo emular en Zuleta diversas insumisiones, como las que son propias de la adolescencia, una de las cuales se evidenciaría en su abandono de la escuela. Aceptada esta interpretación, se trataría, pues, de un legítimo caso de sublimación psicoanalítica el del joven Estanislao, entendido como un proceso de “[...] resignificación de las metas sexuales en su caso de la castración escolar—, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación” (Freud. “El yo” p. 32)⁷. El proceso psicológico de la sublimación es a la vez crítico de la realidad establecida y propositivo o productivo de nuevas alternativas que pretenden superar el agotamiento, el riesgo o la pérdida de aquellos objetos que hasta cierto punto mantuvieron satisfecha a la libido. Así también, el inconformismo que da lugar a la insumisión requiere, tarde o temprano, remplazar el sistema y los ideales que denuncia y condena por otros nuevos “objetos” que restablezcan el orden individual o social. Cuando Freud habla de “desexualización” se refiere a que el trabajo psíquico que implica la sublimación se lleva a cabo no en dirección a un objeto externo, sino a partir de un giro narcisista y necesariamente creativo, que le obliga al individuo a “elaborar” su propio objeto de satisfacción, así sea de forma simbólica. Como explica el profesor Valencia Gutiérrez, este carácter autoproductivo de la sublimación es el que hace tan cercano el arte a la histeria y contrario a la obsesión, es decir,

La sublimación operaría, entonces, sobre la base de presupuestos muy similares a los que aparecen en el fenómeno histérico. El trabajo artístico consistiría, por consiguiente, en la posibilidad de desligar un objeto de una “contextualización precodificada” y fija, para inscribirlo en nuevas combinaciones y significaciones (Valencia. “E. Z. y el” p. 9).

De cualquier forma, donde mejor podemos determinar en qué sentido para Zuleta sus primeras relaciones con la literatura constituirían una verdadera sublimación o experiencia liberadora es en la exposición que presentó en la Universidad Santiago de Cali en 1969 bajo el título “Tres culturas familiares colombianas”. Pese a que allí el enfoque es sociológico, la manera en que analiza la organización de la familia antioqueña muestra en

⁷ Como anota Zuleta, los pocos intentos de Freud por conseguir una definición precisa del concepto de sublimación nunca llegaron a feliz término (Cf. Zuleta *Arte* p. 165); no obstante, para nuestros propósitos sírvanos de apoyo la siguiente: “sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos” (Freud “Un recuerdo” p. 129); donde el fin a sustituir para Zuleta sería una castración de carácter anal representada por la institución escolar, y la casi obsesiva dedicación suya a la lectura como el fin sustitutivo.

qué sentido una novela como *Los hermanos Karamázov* no es para nada ajena a nuestra cultura y por qué pudo encontrarse allí Zuleta con el conocimiento en su forma más cotidiana y pedestre. Ese texto de Zuleta es su manera de responder al seductor impacto que le generó la obra de Virginia Gutiérrez de Pineda *Familia y cultura en Colombia*, donde la socióloga caracteriza al individuo antioqueño desde tres variables que lo determinan histórica y culturalmente: religión, riqueza y familia (Cf. Gutiérrez pp. 380 ss.). De acuerdo con esto, el predominante sometimiento religioso del pueblo antioqueño, su afamada habilidad comercial y el hípercerrado núcleo familiar paisa que extiende su poder sobre toda actividad de cada uno de sus miembros ofrecen un modelo teórico con cierta suficiencia para explicar desarrollos y prácticas puntuales de la cultura de esta región⁸. Pero, al margen de esto, en procura de identificar qué elementos pudo encontrar Zuleta en la obra de Dostoievski que constituyeron para él una verdadera y casi primigenia “experiencia intelectual”, fijémonos cómo las variables que define Virginia Gutiérrez coinciden con las determinaciones contextuales que una novela como *Los hermanos Karamázov* presenta. Según la exposición de Zuleta, el asentamiento antioqueño en parcelas explica la introvertida personalidad del nativo paisa así como la hegemonía del poder religioso y familiar sobre cualquier otro tipo de relaciones personales (Cf. Zuleta “Tres culturas” p. 30). Lo primero se evidencia en el particular empleo que del lenguaje hace el antioqueño mediante un estilo tímido y cerrado, es decir hogareño, propio y coloquial, que le distancia incluso de otras parcelas, de otros coterráneos, así como lo distingue notoriamente de otros habitantes del país; en cuanto a lo segundo, explica Zuleta que su mayor expresión está en el regionalismo antioqueño⁹, lo que según sus términos es evidente en la literatura antioqueña al compararla con la de otras regiones:

⁸ Cf., por ejemplo, Uribe, Carlos Alberto. “Magia, brujería y violencia en Colombia” en *Revista de estudios sociales* No. 15 pp. 59-73. Reyes Cárdenas, Catalina. “La condición femenina y la prostitución en Medellín durante la primera mitad del siglo XX”, en Martínez, A. y Rodríguez, P. (eds. y comp.), *Placer, dinero y pecado. Historia de la prostitución en Colombia*. Aguilar: Bogotá 2002.

⁹ De nuevo sírvanos su testimonio para ilustrar con precisión cómo contemplaba Zuleta a su corta edad estos asuntos y en qué sentido sus intereses literarios pueden ser vistos retrospectivamente como una oferta de sentido a sus primeras dudas: “Lo que más me impresionó en mi primera juventud, cuando tenía muchas inquietudes en el orden religioso, fue Antioquia en una época en que Medellín, donde yo viví los primeros veinte años de mi vida, era una ciudad muy conservadora. Me impresionó mucho el dogmatismo religioso, pero también me enseñó mucho. Luego he vuelto a encontrar, muy frecuentemente, el mismo modelo con otros contenidos por ejemplo en la intimidación con la autoridad en general, cosa que se aprendía ya en el catecismo: ‘Esto no me lo preguntéis a mí que soy ignorante, doctores tiene la Santa Madre Iglesia’. Después resultó que la Academia de Moscú también tenía doctores que podían responder las dudas que uno por

Ustedes, por ejemplo, ven poetas que están siempre buscando la manera de escribir como un europeo, sobre algún tema que nunca se ha vivido, ni presentado en su región. Esta actitud difiere de la que se da en Antioquia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Tomás Carrasquilla y Fernando González, entre otros, fueron gentes que escribieron con cierto orgullo de su propio lenguaje. Con Carrasquilla el habla popular ingresa a la literatura, ya que no recurre a un habla gramaticalmente sofisticada, separada de las formas lingüísticas del pueblo. Ven ustedes, pues, cómo se expresa la estructura económica de la forma lingüística en una región en la cual se configura y consolida de manera estable la familia como pequeña propiedad, como familia patriarcal, como división natural del trabajo (Zuleta “Tres culturas” pp. 31-32).

A la luz de dicha caracterización se puede notar cómo la realidad del antioqueño que describe así su propia literatura no es para nada ajena a la que retrata la narrativa de Dostoievski o Tolstói en aspectos como el entorno de provincia, la dominación patriarcal o religiosa y el lenguaje coloquial original de la parcela. Además, la polifonía del diálogo dostoievskiano que descubre Bajtín, puede leerse como un recurso estilístico que permite integrar la polisemia propia del uso provincial o local del lenguaje mientras simultáneamente se le ofrecen al lector otras formas paralelas de uso pedestre del lenguaje para posibilitar la comprensión del relato. De allí la posición adversa de Bajtín hacia quienes se atrevieron a interpretar los diálogos de los personajes de Dostoievski desde la dialéctica platónica precisamente porque en esos “provincianos diálogos” iguales a los de la cultura antioqueña representada por Carrasquilla— la comunicación no cumple con eficacia su función esencial —comunicar— sino, en cambio, su propósito es afianzar la identidad de un *yo* social y personal en oposición al *otro* que representaría la institución familiar, estatal o de clase, y principalmente esa omniabarcante institución que es el lenguaje. En palabras de Bajtín:

Una percepción excepcionalmente aguda del otro hombre como *otro* y de su propio *yo* como un *yo* desnudo presupone que todas aquellas definiciones que revisten al *yo* y al *otro* de la carne socialmente concreta (definiciones familiares, estamentales, de clase y todas sus variaciones) perdieron su autoridad y su fuerza formativa. El

ignorante no podía resolver. [...] De esta manera no le respondían a uno una pregunta, sino que de una vez lo remitían a la autoridad. También le ofrecían grandes facilidades. Luego encontré que este tipo de actitudes eran frecuentes en el marxismo. Ud. no tenía la necesidad de leer a Heidegger, ni a Sartre tampoco, ni mucho menos a Freud. Todo estaba resuelto por la Academia de Ciencias de la URSS. El catolicismo opera igual cuando se refiere a ciertos autores: ‘Esos señores son todos ateos. ¿Para qué pierde el tiempo con esa gente si sabe que la conclusión a que llegaron es lamentable y completamente errada?’. Esas facilidades las daba la religión. La ruptura con la religión no era la búsqueda de otra, sino la pérdida de esas facilidades”. Entrevista llevada a cabo el 16 de octubre de 1984 (Grueso pp. 78-79).

hombre parece sentirse directamente dentro del mundo como dentro de una totalidad, sin ninguna clase de instancias intermedias, fuera de toda colectividad social a que pertenece. Y la comunicación de este *yo* con el *otro* y con los *otros* sucede directamente sobre el suelo de las últimas cuestiones, saltando todas las formas intermedias y próximas. Los héroes de Dostoyevski son héroes de familias casuales y de colectividades fortuitas. Carecen de una comunicación real y sobreentendida, en la que se desenvolvería su vida y sus relaciones. Una comunicación semejante se convirtió para ellos, de una necesaria premisa de la vida, en un postulado, llegó a ser la finalidad utópica de sus aspiraciones (Bajtín p. 196).

Al mismo mundo cerrado sobre sí que señala aquí Bajtín es al que se refieren las caracterizaciones de Virginia Gutiérrez y de Zuleta, así como los estilos literarios de Carrasquilla y González; por eso la cercanía entre la literatura popular rusa y el imaginario de la provincia lograría justificarse sociológicamente a partir de una suerte de empatía “geosocial” expresa en el establecimiento parcelario de ambos pueblos, el provincianismo, la religiosidad y abnegada obediencia al poder patriarcal que de aquí se derivaría. Pero, como ya indicábamos al suponer el efecto sublimador de la literatura en la persona de Estanislao, es también muy probable que del contraste de sus propias preocupaciones con las que narran Dostoyevski y Thomas Mann (a quien inmediatamente después leyó) haya surgido paulatinamente una “experiencia de conocimiento” que por ser directa y nutrida de matices desplazaría definitivamente al rígido, burocrático y castrante modelo escolar.

Son precisamente esas dos características (directa y con variedad de matices) las que comparten la literatura, un conocimiento como el que describe el concepto fenomenológico de *Lebenswelt* y la noción de “experiencia” de Bataille, razón por la cual la filosofía desde sus orígenes ha visto en las manifestaciones artísticas algo así como un espacio controlado para la especulación —como en los casos de Nietzsche, Freud y Marx, por sólo nombrar las principales influencias de nuestro autor—. De allí que obras como las de Homero, Dante, Shakespeare, Goethe o Borges puedan considerarse como reflexiones filosóficas sin que ello implique abandono alguno del estilo y el sentido literario, sino principalmente porque extraen de la experiencia humana sus consecuencias para el pensamiento y la cultura. No obstante, que la filosofía y la literatura se sirvan mutuamente en cuanto especulaciones más o menos descriptivas de la *Lebenswelt* debe leerse

desprovisto de todo instrumentalismo o naturalismo¹⁰ para comprender el verdadero carácter fundante de la literatura en la filosofía y el pensamiento en general de Zuleta, pues el irreductible carácter directo o vivencial de una actividad como la lectura no puede ser remplazado por una lección pedagógica, moralizante o incluso filosófica sin que se pierda con ello el componente empírico del conocer al que se hacía referencia desde la intencionalidad fenomenológica a través del concepto de *Lebenswelt*. En ese sentido, podríamos decir, parafraseando a Husserl, que la filosofía en general, y la de Zuleta en particular, mediante la literatura “va a las cosas mismas”. Lo que en las testimoniales palabras del propio Zuleta se expresó alguna vez así: “Naturalmente mi relación con la literatura fue el origen de todo” (Valverde p. 107). Contra todo instrumentalismo, estas palabras dan cuenta del sentido vivencial de una filosofía que, como la literatura, surgió de la reflexión antidogmática de la cultura y que a través suyo se desarrolló como reflexión crítica de la vida, como pensamiento intencional y como “ontología de nosotros mismo” (Foucault).

b) Experiencia intencional, psicoanálisis y palabra

Si la fenomenología y el materialismo marxista toman distancia de los modelos científicos abstractos y, como la literatura, se concentran en el acontecer rutinario de la experiencia humana para desentrañar la naturaleza del mundo de la vida al margen de todo supuesto dogmático, el psicoanálisis freudiano se acopla a la perfección a este proyecto. El privilegio que el psicoanálisis le da a la espontaneidad de la palabra como fiel testimonio de la configuración del pensamiento y de la identidad cultural, revela sin reparos que el método de la asociación libre, junto a muchas de sus prerrogativas, proviene de la práctica literaria. De tal modo, mientras el creador literario reconstruye la experiencia de la cultura en sus relatos, la personalidad individual junto a sus conflictos se hacen asequibles en la terapia psicoanalítica cuando la represión inconsciente es superada por el placer mismo del discurso, es decir, cuando la expresión verbal, a pesar de los conflictos y dificultades que

¹⁰ Para evitar el error que denuncia Ítalo Calvino del uso edificante o moralizante que de la literatura han hecho, por ejemplo, los dogmatismos marxistas, obteniendo como resultado: [...] arrastrar tras de sí una literatura ilustrativa y exhortativa que tiende a presentar como natural y conforme a los sentimientos espontáneos su visión filosófica del mundo. De esta forma se pierde el verdadero valor revolucionario de una filosofía, que consiste en trastocar el sentido común y los sentimientos, y en violentar todas las formas de pensar «natural» (Calvino p. 174).

expresa, se hace tanto o más necesaria que la represión producto de la vergüenza, la culpa o las inhibiciones que le son concomitantes.

Con el psicoanálisis, pues, la filosofía de la *praxis* termina adquiriendo el fundamento afectivo y lingüístico que no era tan fácil de identificar en la fenomenología y el materialismo marxista, con lo que además la oposición científico-objetivista entre mundo y vida termina revelándose como falsa. Precisamente, como a continuación expondremos, desde el concepto de “falsa oposición”, que Zuleta asimila de Thomas Mann, se revela con toda nitidez en qué sentido la experiencia estética producto de la literatura ofrece un conocimiento, o mejor, un reconocimiento de la identidad cultural e individual en un sentido propiamente filosófico y equivalente al análisis psicoanalítico.

En *Estudios sobre la psicosis* Zuleta explora la cuestión de la intencionalidad para abordar distintos problemas filosóficos que están en la base del tratamiento que hace el psicoanálisis del discurso psicótico. Allí parte del supuesto sartreano según el cual existiría una insalvable contradicción en el psicoanálisis por establecer lazos rígidos entre causalidad y comprensión, cuando ambas serían instancias tan incompatibles como las ciencias naturales y las ciencias humanas¹¹. De lo que se deriva una consecuencia para nada insignificante: los problemas de las ciencias naturales —siguiendo la lectura que de Sartre hace Zuleta— son susceptibles de *explicación* (por ejemplo, un fenómeno natural como el rayo podría *explicarse* desde sus causas), mientras que a las cuestiones directamente relacionadas con la psicología, el arte o las ciencias del espíritu se accede por la vía de la *comprensión* debido a que obedecen a actos intencionales, no causales, entendidos como “actos voluntarios” (así, por ejemplo, una vasija precolombina nos permitiría *comprender* cómo almacenaba los alimentos o qué desarrollos técnicos había logrado determinado pueblo) (Cf. Zuleta *Estudios* Cap. 1-2). Zuleta denuncia como falsa la oposición que plantea Sartre entre explicación y comprensión mostrando cómo el psicoanálisis logra construir “explicaciones científicas” —i. e. causales— de su objeto de estudio generando a

¹¹ Respecto al psicoanálisis en particular, dice Sartre: “La contradicción profunda de todo psicoanálisis reside en presentar a la vez un lazo de causalidad y un lazo de comprensión entre los fenómenos que estudia. Estos dos tipos de relación son incompatibles. Por esa razón, el teórico del psicoanálisis establece unos lazos trascendentales de causalidad rígida entre los hechos estudiados (una almohadilla para alfileres significa siempre en sueños los pechos de una mujer; entrar en un vagón de ferrocarril significa realizar el acto sexual), mientras que el que ejerce prácticamente el psicoanálisis se cerciora del éxito estudiando sobre todo los hechos de conciencia en términos de comprensión, es decir, buscando con flexibilidad la relación intra-consciente entre simbolización y símbolo” (Cf. Sartre p. 33).

la vez comprensión. De acuerdo con esto, la distinción entre comprensión y explicación es forzada como lo muestra, según Zuleta, el delirante discurso psicótico que, pese a no ser del todo intencional o voluntario, hace posible mediante la experiencia compartida que es la terapia la comprensión tanto del analista como del paciente. Así, por ejemplo, mientras el paciente es consciente de sus inhibiciones cuando salen a la luz en su relato, la ciencia psicoanalítica se enriquece y bebe de la misma fuente que el paciente en tratamiento por intermedio de la experiencia interpretativa del psicólogo (Cf. Zuleta *Estudios* pp. 141-148). En esto consiste el esencial valor que el lenguaje y la conversación tienen para el psicoanálisis, lo que vincula a este último directamente con la experiencia literaria y su esencia lingüística. Es más, el efecto terapéutico de la conversación, ampliamente demostrado por el psicoanálisis, guarda profunda relación con el efecto sublimador de la literatura. Por eso, como hemos mostrado, mediante su temprano contacto con obras literarias Zuleta no sólo logró liberarse del yugo escolar, sino que accedió al conocimiento en general, por ejemplo, de las dinámicas sociales y del poder institucional. En este sentido, y contrario a la distinción de Sartre, el vínculo establecido por la palabra entre psicoanálisis y literatura deja ver con claridad cómo la sublimación es el resultado tanto de un conocimiento de la propia identidad como de las múltiples explicaciones y descripciones que alimentan tanto al relato literario como al terapéutico. Por eso aquí hemos querido partir de “la experiencia personal” de Estanislao Zuleta para desde allí explicar y comprender el lugar que en su experiencia teórica ocupó la literatura en relación con la filosofía.

No obstante, también debe tenerse presente que filosofía y literatura son dimensiones independientes —pese a que el lenguaje las emparenta en función del sentido y la significación—, pues mientras la literatura sucumbe en la palabra para elaborar múltiples “mundos de la vida”, unos más ficticios que otros, “la mirada filosófica atraviesa la opacidad del mundo, supera su espesor carnoso, reduce la variedad de lo existente a una telaraña de relaciones entre conceptos generales [...]” (Calvino p. 171).

La esclerosis filosófica a la que se refiere con esas palabras Calvino fue a la que opuso Zuleta el poder seductor del “arte del discurso”¹² y con ello no sólo consiguió

¹² En el panegírico a Zuleta que le dedica William Ospina pocos días después de su muerte, se aborda la misma idea en estos términos: “Para él la filosofía era conversación, diálogo vivo y directo con los otros, y la lectura era apenas un ejercicio de preparación para la gran fiesta del diálogo. No es que no le gustara escribir,

numerosos y apasionados auditorios y contertulios, sino también, una fama de sofista que no deja de recordar las acusaciones que de forma semejante recayeron sobre Sócrates por la amplia acogida que tuvo su palabra entre jóvenes y adultos, pues, en todo caso, es el carácter ciertamente estético del arte de la palabra el que constantemente choca con la exigencia racional de la filosofía, que en sus expresiones más radicales, como es el caso del positivismo lógico, han preferido la verticalidad del enunciado protomatemático sobre la naturaleza contingente de la prosa. Lo que en parte resulta comprensible porque en cuanto hecho, la conversación, la experiencia literaria, el pensamiento, en suma, la vida, resulta inefable o al menos contraria a una elaboración discursiva o conceptual como la que pretendería una filosofía o una ciencia de la experiencia (Cf. Jay pp. 19-20). Advirtiendo tal dificultad, o la incompatibilidad entre el hecho experiencial y la subsiguiente teorización filosófica de éstos, Bataille dice de la experiencia estética que “[...] no puede tener su principio ni en un dogma (actitud moral), ni en una ciencia (el saber no puede ser ni su fin ni su origen), ni en una búsqueda de estados enriquecedores (actitud estética, experimental), no puede tener otra preocupación ni otro fin que ella misma” (Bataille *La exp.* p. 16).

Por contraste, se logra apreciar aquí el necesario componente lógico-lingüístico¹³ del cual difícilmente puede escapar la experiencia llámese filosófica, artística o literaria— sin quedar confinada al aislamiento místico, al sinsentido o a la locura, de modo que se mantiene el conflicto con lo inefable de la experiencia vivida porque, como propone igualmente Husserl con su *Lebenswelt*, en ausencia de lo prosaico y espontáneo de la vivencia, también la ciencia se aparta del hombre, no logrando dar cuenta sino de sí misma y reduciéndose a un metalenguaje solipsista. Lo propio ocurre con el discurso psicótico a los ojos de la terapia psicoanalítica pues, si no fuera por el “polo a tierra” que constituye su expresión lingüística, la enfermedad mental no tendría otro destino que el aislamiento o el sinsentido de la esquizofrenia, como lo afirma ciertamente Nietzsche reconociendo la naturaleza significativa del arte gracias al instinto apolíneo, pero también advirtiendo que en su ausencia...

muchas veces lo hizo, y uno de sus libros publicado [Sobre la idealización de la vida personal y colectiva] consta exclusivamente de textos escritos, entre los cuales está su famoso *Elogio de la dificultad*, pero seguramente para él no podía compararse el placer de la escritura con el placer de compartir inmediatamente con otros las iluminaciones del pensamiento” (Ospina “El arte” p. 15).

¹³ Comentando el libro de Foucault sobre Raymond Roussel y luego de reconocer al margen el origen del concepto de “experiencia” de Blanchot y Bataille, Pierre Macherey precisa: “Esta experiencia era la de la literatura en tanto que ésta expresa una relación fundamental con el lenguaje” (Macherey p. 258).

El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la del ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dionisio mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo (Nietzsche *El nacimiento* pp. 246-247).

Es decir, si el arte sólo fuera frenesí dionisiaco, del mismo modo que el delirio paranoico o maniaco, se consumiría en su propio acontecer sin dejar posibilidad alguna de su comunicación, modulación, explicación o interpretación. De esto último se encarga precisamente el instinto apolíneo en cuanto reorganizador del *pathos* artístico, en el mismo sentido que el lenguaje articulado constituye la base de todo tratamiento psicológico. Entonces, si el arte efectivamente libera el pensamiento no es en directa oposición a la norma racional, sino, como en la sublimación, mediante ella y los conflictos que genera su imposición. Por eso resultaría evidente para Nietzsche y Bataille la ligereza de quienes, como Sartre, pretenden resolver el conflicto constante entre ciencias y arte, filosofía y literatura, actuar y pensar, mundo y hombre con falsas oposiciones como comprender/explicar, salud/enfermedad, apolíneo/dionisiaco (desmentidas respectivamente por Zuleta, Freud y Nietzsche). La denuncia de tales oposiciones que hace Zuleta lo llevó a ser reconocido en vida también como uno de los críticos más acérrimos de los sistemas educativos y su tendencia maniquea, lo que como se ha visto fue una constante en su vida precisamente porque para él nunca fueron aceptables las distinciones escolares entre trabajo y recreo, recomendación y prohibición e incluso entre leer y escribir¹⁴.

Si bien la falsedad de dichas oposiciones y los argumentos en contra del sistema pedagógico son tratados directamente en su afamado trabajo “Sobre la lectura” y en los discursos que componen el libro *Educación y democracia*, donde con mayor rigor despliega su crítica al respecto es en su monumental libro sobre Thomas Mann. Con el título “La montaña mágica y la llanura prosaica” Zuleta indica irónicamente que el aparente refugio que prometía ser para Hans Castorp el sanatorio incrustado en la serena tranquilidad de la montaña, en diametral oposición al industrializado, afanado y bulloso mundo de la ciudad,

¹⁴ En su texto “Sobre la lectura” se lee al respecto: “[...] sólo se puede leer desde una escritura y [...] sólo el que escribe realmente lee. Porque no puede encontrar nada el que no está buscando [...] Establecer el territorio de una búsqueda es precisamente escribir” (Zuleta “Sobre la lectura” p. 101).

poco tardó en sacar a la luz el drama interior del personaje precisamente gracias a las particularidades que paulatinamente lo llevaron a maravillarse por el Berghof¹⁵. Es decir, la oposición que plantea el título del libro de Zuleta es tan falsa como la que suponía Hans Castorp entre la vida del Berghof y la desarraigada existencia en la ciudad.

En este sentido es que se ha querido mostrar aquí cómo entre la vida y la obra de Zuleta no es posible trazar una clara división, y mucho menos una oposición, pues como Husserl, Freud, Thomas Mann o Foucault develaron, el saber o el conocer son prácticas tan cotidianas como caminar, leer un libro u observar un paisaje. La conciencia que de esto obtuvo Zuleta lo llevó a encontrar en la literatura una filosofía de la experiencia vivida. Es el caso que acabamos de ver en su análisis de *La montaña mágica*: pese a que allí tanto Mann como Zuleta están *haciendo* filosofía, el resultado de sus respectivos trabajos, desde la literatura Mann y en Zuleta a partir de la crítica filosófica, es la formulación de un problema (filosófico) como el de “falsas oposiciones”.

Así, el problema fundamental que plantea la configuración del pensamiento de Zuleta a través de la espontaneidad de su vida es él mismo una falsa oposición, pues, como se ha visto, no resulta fácil aislar su propia experiencia con el saber de la filosofía ni distinguir los aspectos biográficos de lo que en retrospectiva hoy se valora como sus aportes a la cultura.

¹⁵ Sobre el irónico contraste que plantea Mann en la oposición montaña/valle, sintetiza Zuleta su interpretación en los siguientes términos: “El progreso de abajo y la decadencia de arriba son dos posiciones que se oponen: abajo la progresista y realista, arriba lo romántico y nihilista. Pero resulta que el progreso, por la forma que adopta, termina por ser más nihilista que todo. El deber es el deber militar. Frente a la posibilidad que ofrece el mundo de arriba de acceder a una determinada forma del amor o del saber, Joachim, con su aceptación de las normas y su adhesión a los principios del valle, pierde más tiempo que Hans Castorp con su desarraigo de gitano. Joachim no quería desaprovechar ni una hora durante la cura de reposo, estudiaba gramática rusa por si llegare a necesitarla en el ejército y no perdía el tiempo en disquisiciones sobre el tiempo, pero finalmente, debido a su atracción por el valle, termina perdiendo el tiempo más que los demás en una especie de suicidio.

Así, pues, por donde tomemos las grandes oposiciones, el proceso del libro consiste en criticarlas. La peor lectura de esta novela sólo ve oposiciones y no se percató de que la verdadera fuerza del texto consiste en criticarlas ya que se trata en realidad de falsas oposiciones, pues las verdaderas diferencias se hallan en otra parte y nos toca a nosotros precisamente descubrirlas” (Zuleta *Thomas* pp. 59-60).

2. La “ontología del presente”: Modernidad y *ethos* crítico

El acercamiento de Zuleta al saber por la vía de la literatura nos ha permitido apreciar cómo es precisamente la experiencia humana el centro gravitatorio sobre el que giran literatura y filosofía como formas eclécticas de narrar y pensar la polifacética naturaleza del hombre. Mientras filosofía, psicoanálisis y literatura se estrechan en cuanto formas esencialmente lingüísticas, sus diferencias atienden tanto a razones estilísticas o estéticas como a asuntos relacionados con el método de estudio.

No obstante, resulta tan estrecho el vínculo entre arte y pensamiento en el pensador colombiano que, por encima de las demás expresiones artísticas, Zuleta encontró en la literatura una reveladora forma de explorar la existencia coincidente con el criticismo kantiano y la dialéctica platónica. Como se puede apreciar en *Lógica y crítica*, lo que más le interesó a Zuleta del método socrático-platónico fue cómo, mediante un recurso esencialmente lingüístico y considerablemente estético, como lo es el diálogo, se fundó la lógica en oposición al relativismo sofístico y a la visión dogmática del mundo judío-cristiano. Es decir, si de un conocimiento demostrativo o antidogmático trata la lógica, la mayéutica platónica la funda al obligar al interlocutor a través de las preguntas y la ironía a ser consecuente con sus consideraciones hasta el punto de reconocer cuándo estas son opiniones injustificadas que obstruyen el verdadero conocimiento. De allí que Zuleta defina desde Platón la ignorancia como un estado pletórico de opiniones y la dialéctica como el método de aprendizaje que “saca a la luz” (mayéutica) la verdad despejando críticamente las opiniones que impiden su emergencia (Cf. Zuleta *Lógica* pp. 17-60). En cuanto al criticismo de Kant, recordemos que, como respuesta a la “ciencia de la experiencia” de F. Bacon y Hume, el “periodo crítico” se alza como “filosofía trascendental”, entendiéndose por trascendental “todo conocimiento que en general se ocupe no de los objetos, sino de la manera que tenemos de conocerlos, en tanto que sean posibles *a priori*” (Kant *Crítica de la razón* p. 164). Es decir, se trata de una actitud crítica frente a cualquier conocimiento que no sea demostrativo o que no pueda dar cuenta de sí mismo lo que atrajo a Zuleta hacia Kant y Platón y por lo cual también se distinguió en el panorama nacional como un crítico bien perspicaz (Cf. Navarro).

El carácter crítico del pensamiento de Zuleta, y su compromiso con sus propias concepciones frente a la realidad, le hace justicia al reconocimiento que mereció como uno

de los intelectuales más importantes del siglo XX, pues según sus propias palabras “el intelectual no tiene responsabilidad sino con el rigor de su pensamiento y de su obra, con el desarrollo de su trabajo” (Vásquez p. 184). Esta perspectiva puede explicar la imbricada forma en que su vida y su obra se relacionaron dando forma a un verdadero filósofo moderno y propositivo frente al presente, es decir, crítico de la tradición entendida como dogma o autoridad incuestionable.

Pero el criticismo de Zuleta, a diferencia del de la primera crítica de Kant, “pone entre paréntesis” la racionalidad *pura* para pensar o explorar la realidad desde esa extrapolación de la experiencia individual a la que históricamente se ha denominado “cultura” y cuyo ostensible testimonio consigna la literatura en lo que nos gustaría denominar “relato cultural universal”. La vigencia y permanencia de lo que se suele llamar “literatura universal”, según el colombiano, obedece principalmente a un componente afectivo que, siguiendo a Freud, se acentúa a través del vínculo social generando disposición, interés y empatía con la historia narrada a causa de los dramas y conflictos que constituyen tanto la personalidad e identidad individual del lector como el argumento literario¹⁶. De esta forma lo ilustra el autor:

Ulises nos conmociona porque es un drama en el que se contraponen dos tendencias que exceden muchísimo la exigencia griega y su concreción histórica: la tendencia al presente, al disfrute actual de Calipso, de Circe, de las sirenas, y la tendencia a la continuidad, a la permanencia, a seguir siendo el padre de Telémaco, el esposo de Penélope, a seguir siendo él mismo; el drama de fundar una vida en la continuidad y en el tiempo sobre la tentación del instante, pero entonces, Ulises somos todos. Lo que se ha logrado en esa maravillosa obra es expresar, desde un momento histórico y en una forma históricamente condicionada, un drama universal” (Zuleta *Arte* pp. 87-88).

Así, mientras la meditación filosófica pretende justificar su valoración de la realidad a partir de complejas estructuras conceptuales, el carácter universal de la literatura responde en cambio a que a través de un uso relativamente cotidiano de la lengua y, gracias a la fuerza expresiva de las temáticas y conflictos que aborda, la policromía de la realidad se

¹⁶ Así entendida la relación texto/lector/cultura resulta muy cercana a la interpretación que Hans Robert Jauss hace de la *catarsis* poética de Aristóteles (Cf. *Experiencia estética y hermenéutica literaria* Caps. 1 y 5). Sin embargo, Zuleta construye la idea de universalidad artística, no de Aristóteles, sino a partir de la definición que Hegel hace de lo trágico en *La historia de la filosofía*, la idea de Heidegger del ser-para-la-muerte que a su vez ésta toma de Hegel y, como detallaremos en el apartado final, de la pretensión de universalidad del juicio estético en Kant. Se trata, pues, de una justificación fenomenológico-existencial del principio freudiano de la naturaleza conflictiva o dramática del individuo (Cf. Zuleta *Arte* pp. 13-35).

hace directamente asequible a la reflexión, tal como Zuleta lo notara desde su juventud. En este sentido, si en el primer apartado nos concentramos en apreciar el carácter liberador o de sublimación de la literatura en el caso puntual del pensamiento de Zuleta, ahora continuaremos la búsqueda de lo que sería adecuado entender desde su filosofía como experiencia estética principalmente mediante su idea de que el relato literario, como en general el arte, es un testimonio de la identidad en cuanto a su consolidación histórica y psicológica, tanto de la cultura como de los individuos. La conformación de esta idea capital de su filosofía obedece a tres elementos principales: (i) la identidad entendida como una progresiva elaboración histórica desde Freud y Marx; (ii) la universalidad de la experiencia estética no reside tanto en el objeto artístico como sí necesariamente en la constitución del individuo, tal como lo mostraron Freud y Kant; (iii) el arte tiene una potencia identificadora que parte tanto de los dramas subjetivos (Freud-Hegel) como de la tendencia a significar (Foucault) y transfigurar la realidad (Heidegger). Por lo pronto, continuemos desarrollando el primer elemento pero ya no respecto a la identidad del propio Zuleta, sino ahora desde su contexto como intelectual de la modernidad para apreciar en qué sentido habrá de entenderse la universalidad de la literatura como relato de la cultura.

Como se puede apreciar al plantear así nuestro itinerario, las fuentes de lo que define para Zuleta la universalidad de la experiencia estética propia de la literatura corresponden principalmente a la filosofía moderna. Martin Jay explica que fue el desprecio del cuerpo y de lo corporal, que hizo carrera de Platón a la Edad Media, la causa de que una filosofía como la estética tuviera que esperar a superar dicha prejuicio o como diría Bachelard, “obstáculo epistemológico”— para que lo sensible se librara de la censura¹⁷. Lo que también querría decir que si comúnmente el establecimiento del yo como expresión del sujeto suele ser visto como el rasgo más característico del surgimiento de la modernidad, la revaloración de lo sensible y de lo corporal como una fuente de conocimiento, tan determinante como el *cogito*, debe contemplarse también como piedra angular de la modernidad que dio lugar a expresiones suyas como la física newtoniana, la ontología de Spinoza, el empirismo inglés y el arte renacentista.

¹⁷ “El recelo del platonismo con respecto a las necesidades inferiores del cuerpo corruptible y al carácter irracional de las emociones constituyó la principal razón de su hostilidad hacia la experiencia *per se*. Si bien la tradición epistemológica, especialmente en su forma empirista, procuró reinstaurar la evidencia suministrada por los órganos de los sentidos, lo hizo con la esperanza de evitar, o al menos de contener, las implicaciones relativistas que comportaba el depender de los datos sensoriales” (Jay p. 163).

Por otra parte, para el caso de la novela moderna, Zuleta supo muy bien comprender el central lugar de la experiencia en la consolidación del saber moderno, por lo que definió la experiencia de la novela como una “posibilidad”¹⁸ a la que comparó con el riesgo o la aventura que implica la crítica o el cuestionamiento de los valores establecidos. En este sentido, el autor define la modernidad que le es propia a El Quijote de este modo:

La gran aventura de la época que irrumpe con el Quijote, significa un cambio de perspectiva sobre la locura y la razón. En otros campos también se había planteado el mismo problema, como en *El elogio de la locura* de Erasmo o en la obra de Descartes, con su modificación del concepto de razón, que significa la fundación de un nuevo racionalismo. En el Quijote la relación entre la locura y la cordura se vuelve un verdadero tejido; los más cuerdos resultan muchas veces, al lado de don Quijote, verdaderos delirantes (Zuleta *El Quijote* p. 40).

Esta caracterización de la modernidad, mediante el tratamiento que así hace Cervantes de la locura, revela significativas coincidencias con Foucault. En efecto, Zuleta y Foucault vieron en la resignificación de lo racional desde el problema de la locura un tema fundador para la nueva concepción de la realidad que tuvo lugar en el Renacimiento, cuyo principal signo fue el replanteamiento de los valores. En este sentido, y también refiriéndose a El Quijote, Foucault dice del loco que... “invierte todos los valores y todas las proporciones porque en cada momento cree descifrar los signos: para él, los oropeles hacen un rey” (Foucault *Las palabras* p. 56).

El recelo del poder episcopal por aceptar, o al menos considerar la locura, puede entenderse en paralelo a su censura del mismo Quijote y otras obras que expresando el nacimiento del espíritu moderno, como las de Bacon, Montaigne¹⁹ o Bruno, dejaban claro el importante lugar que la experiencia vendría a ocupar desde entonces. En este sentido es que desde Jay hemos dicho que la consolidación de la modernidad está fuertemente

¹⁸ Zuleta distingue la novela moderna de otros relatos con base en la naturaleza problemática de unos personajes cuyo destino nunca está dado de antemano, por eso asegura que “lo posible es, pues, una significación nueva de la vida y no simplemente un éxito o un fracaso dentro de la significación aceptada por el orden social vigente” (Zuleta *El quijote* p. 196)

¹⁹ El género ensayístico, junto con la novela cervantina, desde el mismo nombre con el que en sus orígenes se autodefinió, es muestra innegable de una suerte de autoconsciencia histórica de la literatura. Por esto, el nombre “ensayo” por el que optaron Bacon y Montaigne para definir sus respectivos acercamientos a la expresión literaria etimológicamente se explica: “Del lat. Tardío *exaguium* ‘acto de pensar (algo)’; voz afín a las clásicas *exigere* ‘pensar’ y *examen* ‘acción de pensar, examen’ DERIV. *Ensayar*, S. XX, imitado del ingl. *Essayist*, deriv. de *essay* ‘ensayo’, ‘artículo’” (Gómez-Martínez p. 8).

determinada por el protagónico lugar que la noción de experiencia ocupó en la ciencia, en la literatura y en la revaloración de la enfermedad mental.

De otro lado, el proyecto de Zuleta guarda profunda semejanza con la filosofía de Foucault principalmente en la relectura que de Kant realizó en sus cursos en el *Collège de France*, cuya consecuencia fue el proyecto de una “ontología de nosotros mismos”. Así como a Zuleta el permanente contraste entre filosofía y literatura le permitió en muchas ocasiones neutralizar la rigidez del metalenguaje filosófico para dar cuenta del “mundo de la vida”, la amplia difusión y asimilación de la arqueología histórica de Foucault puede explicarse porque tomó como casos de análisis singulares expresiones de la cultura como una pintura, una novela o las tablas de organización de la botánica, etc., a partir de lo cual determinó lo que él llama “conjuntos prácticos”²⁰. En este sentido, el pensamiento de Zuleta, como el de Foucault, constituiría “...una crítica de lo que pensamos, decimos y hacemos” (Foucault “¿Qué es la Ilustración?” p. 347).

El Kant al que apelaron Foucault y Zuleta fue el “escéptico” que examina los límites de su propio sistema considerando rigurosamente las aporías, lagunas y contradicciones de la *razón pura* y poniendo a prueba su efectividad en el campo de la democracia, la educación, el arte y la religión, en suma, en el de la experiencia humana²¹. Por esto, según Foucault, mediante la pregunta *¿Qué es la ilustración?* *este* Kant establece una ruptura en la historia de la filosofía al interrogar directamente a su propio presente. Así, para el filósofo francés “la modernidad” no designa un periodo histórico sino un determinado gesto, o “actitud” (*ethos*) autocrítica, como el que representa el tema de la locura en Don Quijote o la crítica de Baudelaire sobre el artista moderno (Cf. Foucault “¿Qué es la Ilustración?” pp. 342-345). La pretensión de autonomía del pensamiento y la crítica de éste a los valores

²⁰ Con estas palabras Foucault define en qué consisten sus “conjuntos prácticos: “Se trata de tomar como dominio homogéneo de referencia no las representaciones que los hombres se dan de sí mismos, ni las condiciones que los determinan sin que lo sepan, sino lo que hacen y la manera en que lo hacen. Es decir, las formas de racionalidad que organizan las maneras de hacer (lo que se podría llamar su aspecto tecnológico), así como la libertad con la cual actúan en estos sistemas prácticos, reaccionando a lo que hacen los otros y modificando hasta cierto punto las reglas de juego (es lo que se se podría llamar la vertiente estratégica de esas prácticas)” (Foucault “¿Qué es la Ilustración?” p. 350).

²¹ Zuleta trata en detalle este periodo de la filosofía de Kant en relación con la democracia y con la educación concentrándose principalmente en la autonomía del pensamiento, la legitimidad de la razón pública, el derecho a la publicación y la discreción de la filosofía sobre otras áreas del saber en “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?” y en “El conflicto de las facultades”. (Cf. Zuleta *Colombia* pp. 86-93; y Zuleta “Kant y” pp. 89-104).

propios del presente definirían, pues, la Ilustración para Kant y es el gesto que valoró Foucault de la pregunta que le planteó a su actualidad el filósofo alemán.

En el mismo sentido, el recuento que hicimos de la consolidación del pensamiento de Zuleta nos autoriza a ver en su autodidaxia crítica del sistema educativo la misma modernidad que Foucault así destaca. Es decir, si Zuleta es un pensador tan moderno como Kant es porque gracias al efecto sublimador de la literatura logró salir de la “minoría de edad” liberándose de las ideologías que su contexto histórico le impuso (provincianismo, conservadurismo escolar, religioso y familiar, en suma, dogmatismo institucional) al costo de la libertad de pensamiento. En este orden de ideas, Zuleta parece haber identificado este mismo sentido de lo moderno precisamente en la literatura que simultáneamente le sirvió de entrada al conocimiento y lo motivó a dejar la escuela, es decir, en la de Dostoievski:

Toda su obra, al fin y al cabo, no fue otra cosa que la refutación sistemática, progresiva, íntima de lo que no se puede vivir según una teoría abstracta, metafísica, filosófica de la vida. La maravilla burlona que se esconde detrás de cada página de Dostoievski, él la enunció una vez así: “Esta fórmula, señores, de dos mas dos igual a cuatro, no es la vida sino el comienzo de la muerte”. “El muro”, así llamaba al conjunto de los conocimientos científicos positivos, a los que consideraba como algo contra lo cual la vida choca necesariamente.

Dostoievski nos quiso mostrar una serie de personajes que fueran hasta las últimas consecuencias implícitas en su posición ante el mundo. No sabía de antemano si esos personajes iban a corroborar o a infirmar una idea; él simplemente los lanzaba. Todas las grandes ideas que hay en el mundo se lanzan en su obra como si fueran dados a ver si ganan o pierden. A través de ese juego nos enseñó la gravedad de la literatura como interrogación sobre el sentido y el valor de la vida. No hay frases bellas allí, ni paisajes idílicos; sólo hay una insistente cuestión: ¿soy capaz de vivir de acuerdo con lo que pretendo pensar? (Zuleta “En el centenario” pp. 125-126).

A manera de síntesis, este pasaje concentra lo que hasta aquí se ha dicho de la estrecha relación que en el pensamiento de Zuleta existe entre pensamiento y literatura, por qué ésta debe entenderse como una aventura donde el sentido de los personajes es tan incierto como el contexto moderno de sus autores y, finalmente, por qué preguntas como la que según Zuleta busca responder la obra de Dostoievski son propias del espíritu crítico moderno.

En cuanto al valor moderno que le asigna Foucault a la formulación de preguntas²², esto supone una radical distinción entre la filosofía como sistema conceptual orgánico y abstracto y el pensamiento como actividad o experiencia concreta por cuestionar el presente. En otros términos, Foucault destaca cómo en la modernidad el pensamiento, noblemente representado por la pregunta, se sobrepuso al pretencioso sistema filosófico. Así, mientras los sistemas filosóficos hallaban su apoteósico momento en la obra de Hegel, casi simultáneamente anunciaban su debacle decimonónica más o menos motivado por el romanticismo de Schopenhauer y Nietzsche, la fenomenología de Brentano y Husserl, la crítica a la economía de Marx y el psicoanálisis de Freud.

En la misma dirección de Foucault, la diferencia entre filosofía y pensamiento, que con tanta facilidad suele pasarse por alto, Zuleta la precisa de esta forma:

Los filósofos han tratado de encontrar un método para pensar bien. Sus resultados son documentos imprescindibles, pero desde luego muy alejados de su propósito porque es ofrecer demasiado prometer un método. Es como prometer una extraordinaria aventura sin riesgo alguno. Un camino perfectamente pavimentado que conduce a lo desconocido o intransitado. Se ofrece así el regalo venenoso de una guía para el explorador, guía cuyos planos fueron levantados y cuyo itinerario fue trazado desde el sitio hacia el cual se espera que conduzca al explorador. Y allí conduce si uno se deja llevar por el sutil cabestro de un filósofo hacia el establo de sus ideas. Lo mejor que se encuentra en estos diarios de viaje es la manera como señalaron algunos malos pasos y algunos abismos. Sin esto, difícilmente se les excusaría hoy por haberse lanzado en busca de la piedra de filosofal (Zuleta “Tribulaciones” p. 22).

Asumir directa y personalmente la “aventura del pensamiento” con los riesgos, abismos y falsos pasos que esto implica, es precisamente a lo que nos invita Kant con la imagen de “la mayoría de edad” en su reflexión sobre la Ilustración. Su respuesta a lo que significa la Ilustración resulta aparentemente sencilla: “Salir de la minoría de edad”. Sin embargo, como ilustra Zuleta en el pasaje anterior relacionando la aventura con el pensamiento y oponiendo éste a la filosofía, el “acto de valor” que implica pensar por sí mismo (la actualidad) puede traer como consecuencia el desacato anárquico, la negación de

²² La “ontología de nosotros mismos” que propone Foucault supone cierto prurito fenomenológico semejante al que defiende Gadamer en “La primacía hermenéutica de la pregunta” precisamente por el destacado valor que tienen las preguntas en la reflexión de la filosofía del presente. En esta sección de *Verdad y método I*, el autor define el pensamiento desde la dialéctica platónica como esencialmente relacionado con preguntas como la que Kant o Dostoievski formulan: “La dialéctica como arte de preguntar sólo se manifiesta en que aquel que sabe preguntar es capaz de mantener en pie sus preguntas, esto es su orientación. El arte de preguntar es el arte de seguir preguntando, y eso significa que es el arte de pensar” (Gadamer p. 444).

la tradición, el nihilismo y, en última instancia, el desarraigo radical o la locura, gigantes antagónicos que permanentemente acompañaron a don Quijote en su travesía. De allí lo acertado que resulta el símil propuesto por Zuleta entre pensar y explorar, en la medida que ilustra con claridad la diferencia entre la filosofía y la experiencia del pensamiento, pues si bien la primera se consigue gracias a la práctica rigurosa de la segunda, el pensamiento, en tanto experiencia, nunca puede ser remplazado por la filosofía, cualquiera que esta sea, sin caer en lo que precisamente se le opondría según Foucault y Kant: la actitud dogmática.

Así interpretada, la filosofía del presente de Kant les resulta fundamental a Foucault y a Zuleta no sólo por su eminente carácter emancipador y antidogmático, sino también porque les recuerda a los grandes sistemas filosóficos que no son ningunos propietarios del pensamiento. Frente a esta crítica, no es gratuito que también para ambos la literatura tenga estatus filosófico en cuanto a que al margen de desarrollos conceptuales o teóricos consigue expresar el pensamiento y establece con el lector una relación reflexiva que se expresa, por lo general, mediante un cuestionamiento crítico del presente. En este sentido, en términos de la historia de la filosofía, Zuleta es contemporáneo de Foucault, pues ambos consideran la literatura en estrecha relación con el pensamiento filosófico precisamente porque se ocupa de interrogar a la experiencia humana a través del análisis de las formas de conocer, de poder y de ser del hombre moderno, esto es, en sus prácticas más cotidianas y, por lo tanto, esenciales (Cf. Morey p. 20).

Foucault agrega, además, que si bien así concebido el pensamiento desde la práctica del preguntar o, como dirá Kant en la *Crítica del juicio*, “sapere aude” (Cf. Kant §40), es sin duda una vía a la libertad, no obstante,

[...] para que no se trate simplemente de la afirmación o del sueño vacío de la libertad, me parece que esta actitud histórico-crítica debe ser también una actitud experimental. Quiero decir que este trabajo efectuado en los límites de nosotros mismos debe, por un lado, abrir un dominio de investigaciones históricas y, por otro, someterse a la prueba de la realidad y de la actualidad, tanto para captar los puntos en los que el cambio es posible y deseable, como para determinar la forma precisa que se ha de dar a dicho cambio (Foucault “¿Qué es la Ilustración?” p. 348).

De allí que... “esta ontología histórica de nosotros mismos deba abandonar todos aquellos proyectos que pretenden ser globales y radicales” y, a cambio, abordar desde la crítica aquellas transformaciones concretas como las que hoy de forma casi unánime remiten al nombre de Foucault: las relaciones de autoridad, las relaciones entre los sexos,

las maneras en que percibimos la locura o la enfermedad, entre muchas otras (Cf. Foucault “¿Qué es la Ilustración?” pp. 348-349) que no por casualidad constituyen la “materia prima” de la literatura moderna, lo que termina por justificar el enfoque literario de la filosofía de Foucault destacado por Miguel Morey²³.

Una prerrogativa de método a partir de la *praxis* humana, esto es, de la manera en que la cultura se define a partir de acciones o “conjuntos prácticos”, como organizar las especies según ciertos criterios, el trabajo y su incidencia sobre la vida familiar, la capacidad económica o las diversas formas en que a través de la historia se ha tratado al transgresor de los valores establecidos —ya sea el caso del delincuente o del loco—, ha hecho que la filosofía de Foucault se oponga a la pretensión de objetividad del sistema filosófico totalizante. Desde la literatura, el psicoanálisis y el materialismo marxista, Zuleta propone una crítica a los pretenciosos sistemas filosóficos la siguiente cuestión que supone la distinción entre filosofía y pensamiento resaltada también por Foucault:

Si se hubiera partido de una base menos optimista se habría podido obtener resultados modestos, pero muy interesantes. Si se hubiera partido, por ejemplo, de la base de que nuestra capacidad de declarar verdadero lo que nos tranquiliza y falso lo que nos perturba y angustia es, de todas las cosas del mundo, la mejor repartida, se habría podido iniciar el estudio de esta “facultad” tan necesaria y tan desarrollada en nosotros. Una descripción, aunque no fuera sistemática ni explicativa, de los múltiples procedimientos y sutilezas de nuestra facultad de desconocimiento, que no requieren ser aprendidos ni necesitan ser conscientes, sería suficiente, más que suficiente; aunque después resultara difícil entender cómo es posible, a pesar de todo, en ciertas circunstancias, llegar a dudar de algo en lo que se había creído (sic) (Zuleta “Tribulaciones” p. 22).

El reproche que aquí hace el colombiano entra en sintonía con Foucault debido al acento principalmente genealógico de su “ontología del presente” en el sentido de que no se trata de cerrar la exploración filosófica en virtud de la coherencia de determinado sistema ni de una explicación general de la conducta humana, sino, por el contrario, de mantener abiertas las preguntas a la luz de la última autoridad que podría valorar su pertinencia: nuestra propia experiencia, o en otros términos, la experiencia presente. Develando su

²³ “[...] el interlocutor no es otro sino ese uno mismo a quien en numerosas ocasiones Foucault interpela directamente, en una suerte de ejercicio de tuteo fundamental, de una importancia mucho más radical de lo que a primera vista pudiera parecer, y mediante el que se establece el carácter de literatura al que su obra remite cuando precisa legitimarse. Me doy cuenta de que no he escrito más que novelas— llegó a decir en cierta ocasión, y es de capital importancia saber aquilatar la medida exacta en la que tal afirmación es cierta” (Morey p. 15).

propia filosofía de la *praxis* o de la experiencia, aclara Foucault que su propuesta de pensar el presente es genealógica en su finalidad y arqueológica en el método; es decir, arqueológica porque trata los discursos que articulan lo que decimos, pensamos y hacemos, y genealógica porque busca extraer la contingencia que nos ha hecho ser (Cf. Foucault “¿Qué es la Ilustración?” p. 348). Presentado así el proyecto foucaultiano, no es difícil ver el parecido que guarda con el análisis psicoanalítico, pues, como veíamos desde la relación de este último con el lenguaje y la literatura, igualmente sus principales propósitos son indagar los discursos que articulan lo que decimos y, en mayor medida, extraer la contingencia de lo que nos ha hecho ser. En este orden de ideas es que también dijimos del efecto sublimador que el psicoanálisis relaciona con el arte que no sólo libera y fortalece la identidad individual, sino también la de la cultura, gracias a que a través del arte se representa a ésta de forma relativamente crítica, cumpliendo con la exigencia kantiana del *sapere aude*.

Sin embargo, la extrañeza y particularidad que incluso hoy suscita un caso de conocimiento autónomo como el del pensador de origen antioqueño, no deja de sugerir que la modernidad a la que se refería Kant aún parece tardarse en llegar. No obstante, tal vez esto no sea del todo importante porque, como precisa Foucault, la modernidad no se refiere tanto a una transformación general de la sociedad como sí a una actitud (*ethos*) de individuos que como Kant, Goethe, Dostoievski o Zuleta han asumido el riesgo o la aventura de pensar por sus propios medios, lo que en términos más precisos ha de calificarse de una *activa* actitud crítica.

3. La novela como “aventura”

En muchos casos sin proponérselo, el arte y la literatura han sabido dar cuenta de las características y conflictos más representativos del contexto del que emergen, razón por la cual Hegel clasificó el conjunto arte, religión revelada y filosofía como el momento autoconsciente y último de la evolución del espíritu absoluto. Para Zuleta esto es uno de los logros más importantes del sistema hegeliano, así que para precisar en qué sentido para él la literatura constituye efectivamente una manifestación autoconsciente de la historia, o en el orden de ideas que venimos desarrollando desde Foucault, un testimonio privilegiado la ontología del presente, veamos la forma en que distintos momentos y problemas de la modernidad son revelados en detalle en las obras de Cervantes, Kafka y Thomas Mann.

a) “Aventura”: Don Quijote y su “salida” en busca del sentido

En *Las palabras y las cosas*, Foucault ve en *Don Quijote* la primera obra moderna porque, en primer lugar, ilustra cómo el Renacimiento dio el primer paso hacia la “época de la significación” o del “ser vivo del lenguaje” cuya exigencia propiamente moderna fue la interpretación *activa* de los signos, contraria a la soberanía de la semejanza de épocas precedentes, cuya mejor imagen la brinda la metáfora de la naturaleza como un libro abierto (Cf. Foucault *Las palabras* pp. 50-52). En segundo lugar, la modernidad de *Don Quijote* reside, para Foucault, en que además de haber transformado la realidad en signo sometiéndola a la interpretación, su novedad radica en que “Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros” (Foucault *Las palabras* p. 54), lo que se evidencia en el culto del protagonista hacia las antiguas historias de caballería o su nostalgia por la época en que mundo y palabra se correspondían de forma directa. De aquí que para Foucault sea tan significativo que en la segunda parte de la novela el mismo don Quijote sea quien lee el libro en busca de su propio ser, es decir, más allá de la interpretación premoderna y más acá de la significación renacentista y contemporánea (Cf. Foucault *Las palabras* p. 55).

A pesar de que Zuleta concuerda con Foucault en que, como lo ilustran ejemplarmente las aventuras de don Quijote, la modernidad consistirá en conferirle significado a la existencia, sin embargo, el pensador colombiano va mucho más allá en un doble sentido: primero, porque define la modernidad como el resultado de una crisis que obliga al hombre a que todas sus producciones y acciones se justifiquen desde sí mismas y

no, como otrora, desde la autoridad religiosa o dogmática; segundo, porque la literatura, y el arte en general posterior a Cervantes, tiene como rasgo esencial narrar la crisis de su tiempo y como propósito conferir el sentido que ya no se atribuye desde el prejuicio y el dogma. Analicemos estos dos puntos en detalle.

En cuanto a lo primero, el título que escoge para su estudio —*El Quijote, un nuevo sentido de la aventura*— no tiene otro propósito que afirmar cómo la novela de Cervantes, al igual que los grandes acontecimientos de la época (reforma protestante, revolución copernicana, descubrimiento del Nuevo mundo), cumple con la divisa que según Foucault Kant le asigna a la modernidad y gracias a la cual se posibilita la crítica del presente: “Ten el valor de pensar por ti mismo” (Cf. Foucault “Qué es la Ilustración” pp. 338-339), o lo que es equivalente: “*aventúrate a salir de la minoría de edad*”. En palabras de Zuleta: “La salida es, sin duda, una salida de la vida cotidiana y de un mundo sin sentido que conduce a nada, al mundo de la aventura y a la búsqueda de conferirle una significación nueva al mundo” (*El Quijote* 122).

Con don Quijote, entonces, la cultura entera se ve enfrentada por primera vez al desafío de interpretar directamente la realidad, “sale”²⁴ y se encuentra con la incertidumbre de un mundo no preestablecido por dogmas o principios incontrovertidos. Ante tan inmenso panorama, el hombre del Renacimiento desde entonces, como don Quijote, se debatirá entre la desmedida significación que es la locura o el rigor crítico —siempre propenso a la censura— como condición fundamental para construir su propia identidad al margen de las contrarreformistas ideologías que por doquier luchan por sustituir el orden y los valores perdidos.

Desde la redacción de ese testimonio vivencial que es *Don Quijote*, en vez de rechazar o huir de los conflictos del presente, el pensamiento crítico y la literatura, a la manera de la sublimación psicoanalítica, los “elaborará” sucumbiendo voluntariamente en sus violentos entresijos para someter a prueba la identidad de la cultura desde lo que aparentemente se le oponía: la crisis, la locura, el desarraigo, en síntesis: la pérdida de

²⁴ Desde una perspectiva equivalente a la de Foucault, Zuleta presenta el texto de Kant sobre la Ilustración mediante las difíciles consecuencias de la “salida” de la minoría de edad así: “El tema de este texto es muy frecuente en la filosofía y en la literatura. Platón lo presenta en el Libro VII de *La República*, bajo la forma del ‘mito de la caverna’, que trata de la dificultad que produce salir de las tinieblas a ver la luz, para aquel que se encontraba en la ignorancia. En Nietzsche aparece también la reflexión sobre la experiencia de la pérdida de los lazos primordiales y sobre la fuerza que tienen esos lazos” (Zuleta “Kant y” p. 86).

identidad. De modo que el pensamiento crítico moderno no desestima o rechaza lo que atenta contra su autonomía sin antes re-construir, re-significar, re-conocer para luego sí significar o “elaborar”.

En segundo lugar, lo propiamente moderno que identifica Zuleta de la novela de Cervantes va más allá, decíamos, a como lo presenta Foucault en *Las palabras y las cosas* porque no sólo ve en la actitud aventurera de don Quijote el *ethos* moderno, sino que, como también decíamos, encuentra allí la característica esencial de *toda* la narrativa moderna. Por eso asegura:

La aventura, en el sentido fundamental que le confiere la novela —en la medida precisamente en que la novela surge con el Quijote— es la posibilidad de una significación nueva. Así toda la novelística se puede leer como historias de aventuras, pero dándole ese alcance al concepto de aventura (Zuleta *El Quijote* p. 196).

La razón por la cual Zuleta somete el conjunto de la novela moderna a dicha condición tiene que ver principalmente con el valor que para él implica el ejercicio artístico concebido como cierto inconformismo crítico con lo preestablecido. Dicho inconformismo se expresa en una práctica artística cuyo principal propósito es ofrecer una nueva interpretación de los hechos o, lo que resulta equivalente, conferirle sentido al mundo de la vida. Pero no a la manera de las fábulas infantiles y sus moralejas morales²⁵, sino fundamentalmente porque mediante el lenguaje y el arte, como contundentemente precisó Heidegger, el hombre dota de sentido o significa la existencia (Cf. Heidegger “¿Y para qué?” p. 231). Esta idea la solía ilustrar Zuleta repitiendo constantemente estos versos de Holderlin: “Lleno está de méritos el hombre, más no por ellos sino por la poesía, hace de esta tierra su morada (sic.)” (Zuleta *Arte* p. 59).

Esto lo supone Foucault en la distinción que hace un momento mencionamos entre la época de la semejanza— entre las palabras y los signos— y la ruptura que implicaría el Renacimiento mediante su exigencia de interpretación como única alternativa luego del

²⁵ Reafirmando la idea del riesgo que corre el pensamiento al enfrentar la aventura de la autonomía, y rechazando las tentativas edificantes del arte, dice Zuleta en otro lugar: “En este sentido una novela no es nunca la exposición en una forma narrativa, de tesis filosóficas, sociológicas o políticas; es un riesgo que asume el autor, ya que la exploración que emprende lo transforma en lugar de expresarlo simplemente, lo lleva más allá de donde quería ir, y con frecuencia, a otra parte; y por lo tanto lo destituye como autor, si por ello entendemos el propietario del sentido de un mensaje intencional. De ahí el fracaso lamentable de todo arte pedagógico, ejemplificador o edificante” (Zuleta *La propiedad* pp. 21-22).

divorcio entre los signos y las cosas. La forma en que Foucault presenta esto no es en nada ajena a la relación que establecimos entre significación, literatura y sublimación:

Don Quijote [...] debe de colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Su aventura será un desciframiento del mundo: un recorrido minucioso por destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad. La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real —por ello la victoria carece, en el fondo, de importancia—, sino de transformar la realidad en signo. En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas mismas (Foucault *Las palabras* p. 54).

Sin reparar puntualmente en el enfoque desde el que Foucault aborda aquí *El Quijote* dentro de la filosofía del lenguaje, la afinidad que nos interesa establecer entre Foucault, Heidegger y Zuleta tiene que ver con las razones por las cuales Don Quijote, y en general el arte, debería conferirle significado a la realidad y en qué sentido esto se identifica como una “aventura” o “desciframiento” no sólo de signos sino del mundo. Es decir, las preguntas que se requieren despejar son de la siguiente naturaleza: ¿por qué en ese preciso momento de la historia fue necesario (re)significar el mundo?, ¿qué acontecimientos dejaron sin significado el entorno del hombre moderno?

Como Richard Popkin, Eugenio Guarín y Rodolfo Mondolfo evidenciaron, el paso del Medioevo a la modernidad fue determinado por una serie de violentos acontecimientos que minaron y terminando destruyendo algunos de los más importantes fundamentos de la cultura europea. Entre esos acontecimientos, el paralelo y paulatino deterioro del régimen feudal acaecido mientras crecían las ciudades, la reforma protestante, el descubrimiento de América y los aportes a la ciencia de Galileo y Copérnico trajeron como consecuencia una profunda crisis cultural sobre la cual el mundo moderno se levantó. Por esto Guarín denomina el periodo de inicio de la crisis como una “conjunción”, dando a entender que los conflictivos tiempos del Renacimiento representan algo así como el umbral entre la oscuridad medieval y la autoproclamada iluminación renacentista, donde la hegemonía de la iglesia y de los grandes imperios fue lentamente desplazada por la exigencia de la ciencia racional o demostrativa (Cf. Garín p. 40). En ese sentido, los discursos de la época pueden ser vistos de forma general como respuesta a dicha crisis²⁶.

²⁶ Guardando las debidas proporciones, la crisis de los valores que define el *ethos* moderno se extendería hasta el presente, tal y como lo señala Hermann Broch para justificar su tesis de que el *Ulises* de Joyce, junto a la obra de Picasso, sería “la obra de arte total” contemporánea pese a que, según su análisis histórico,

De hecho, la urgencia de una reconstrucción del *ethos* premoderno y los valores que lo representaron obedeció a que el orden cultural establecido por discursos como el feudalismo o el cristianismo se vino abajo arrastrando consigo la seguridad que a las personas le ofrecían esos dogmas e ideologías. Por esto, y a pesar del optimismo de Kant, la característica principal de la actitud moderna en este conflictivo entorno no es en primer lugar la autonomía del pensamiento, sino, antes bien, el desarraigo y cierto escepticismo producto de la mencionada crisis (Cf. Popkin, “Introducción”).

Son, pues, estas las razones históricas que permiten entender la concepción del arte y la literatura moderna que desde Foucault, Heidegger y Zuleta nos habla de conferirle sentido a una existencia aturdida y confusa. De allí la caracterización que Zuleta hace de la novela moderna en relación con la historia de don Quijote:

La novela es la presentación de un individuo problemático, en la que se expresan diversas perspectivas, diversos enfoques y formas de concebir el mundo, en juego y en contraste unos con otros. Una misma cosa se puede describir según quién la mire, en el cruce de diferentes perspectivas. La novela es la aventura en su sentido fundamental. Para que haya novela es necesario que el sentido de la vida de un personaje no esté designado de antemano. No se sabe cuál es el desenlace de la aventura de un héroe, así sea un pobre hidalgo arruinado y enloquecido, o una nueva figura que irrumpe en la historia (Zuleta *El Quijote* p. 38).

La naturaleza problemática e inacabada del personaje de la novela moderna emula, entonces, la angustia, la incertidumbre y el temor del hombre en ese crítico intersticio de la salida de la oscuridad, o de la minoría de edad, a la que nos invita Kant con la divisa “¡ten valor!”. A la misma salida Foucault y Zuleta se refieren mediante la idea de la aventura para describir la modernidad en términos de una experiencia exploratoria, es decir, un proyecto que carece de fundamentos estables o significados sólidos, preestablecidos e incuestionables. La aventura moderna trata, pues, de la experiencia del presente de Copérnico, Erasmo y, particularmente, de don Quijote, porque en su novela Cervantes recrea el desorientado espíritu de la época, que si la comparamos, por ejemplo, con el héroe griego y su incesante lucha contra las Moiras, se puede notar una importante diferencia pese a que las circunstancias de ambos personajes son igualmente críticas o dramáticas. Así, mientras la grandeza del héroe clásico se consigue gracias al auxilio de las deidades, o

mientras se profundiza exponencialmente dicha crisis cada vez se hace más extraña la aparición de “obras totales” (Cf. Broch p. 36).

se debe a las condiciones de origen del personaje —Ulises se define tanto por Ítaca, Penélope y Telémaco, como por el amparo de Palas Atenea, esto es, por su imperio, en el mismo sentido que Edipo encarna a Tebas y su destino ; contrariamente, para el caso del personaje central de la novela moderna el carácter que lo define es dado por el abandono de toda fortuna y la imposibilidad de recobrarla del todo; es decir, desde entonces el protagonista de la novela ya no será un héroe sino antihéroe²⁷.

En alguna ocasión Zuleta abordaba esta diferencia mostrando cómo la congestionada ciudad moderna, a diferencia de la polis griega, gesta en sus elementos constitutivos la crisis de identidad, desarraigo y apatridad comunes al habitante de la gran ciudad y al héroe moderno. Valiéndose de esta consideración, restringe del siguiente modo la idea de aventura que venimos tratando para terminar de precisar su esencial relación con la novela moderna:

Los modernos hacen novelas porque la novela es aventura; pero no en un sentido cualquiera, sino como una aventura fundamental. El personaje de la novela es alguien que no sabe quién es, ni quien puede llegar a ser [...] En este sentido hay que tener en cuenta que en la literatura contemporánea nadie está definido por sus orígenes. Igual cosa ocurre en la ciudad moderna. Todo está en cuestión. En la ciudad antigua no era así. La literatura moderna es una literatura de ciudad [...] Pues bien, el mundo moderno es el mundo de la apatridad [...]

Lukács, en uno de los buenos libros que tiene, dijo algo que me gusta mucho citar: la idea básica de la novela es la aventura. Por eso el crimen y la locura son un tema tan frecuente en la novela. El héroe de la novela es el asesino, el loco, el criminal, etc. porque a cada uno lo define una carencia. En el orden de las relaciones humanas al loco le falta una patria para pensar; al criminal le falta una patria para actuar; al perverso le falta una patria para desear. Y la novela es la representación de una carencia fundamental de patria, de la ciudad moderna que no es una patria como sí lo era Atenas. La novela describe la falta de una patria para vivir o para pensar en el orden de los valores y de las ideas, y la falta de una patria para actuar y para amar. Y la falta de una patria es precisamente también el crimen y la locura (Viviescas pp. 50-51).

Pese al inconfundible rasgo psicoanalítico de esta descripción y a la concomitante idea de representación que aquí aparece, esta forma de entender la novela moderna guarda

²⁷ Resaltando de nuevo el carácter poco edificante de la novela moderna, con estas palabras Zuleta precisa la idea del antihéroe: “En el Quijote de Cervantes el personaje principal, el héroe, no es ni mucho menos el gran exitoso; el personaje principal es, por el contrario, el frustrado cuyas aventuras siempre acaban mal. No es un modelo para cantarle un poema épico, ni para presentar al mundo entero como algo que deba ser imitado hasta donde sea posible; tampoco es el héroe nacional, el gran formador y fundador de una nueva época política o de una nueva nación. Don Quijote no funda nada en ese sentido, ni como sabio ni como triunfador; tampoco está puesto en el primer plano el sentido de una valoración nacional” (Zuleta *El Quijote* p. 39).

relación con lo que al respecto señala Foucault al final del segundo capítulo de *Las palabras y las cosas* mostrando las semejanzas que comporta la literatura del Renacimiento y la posterior a la época clásica. La principal semejanza entre estos dos periodos de la narrativa y de la cultura es el resultado de “la reorganización cultural” del Renacimiento que mencionábamos desde Popkin, Guarín y Mondolfo, y que según las palabras del autor, “es la responsable de la nueva disposición en la cual nos encontramos presos aún ya que fue ella la que nos separó de una cultura en la que no existía la significación de los signos, pues estaba resorbida en la soberanía de lo semejante [...]” (Foucault *Las palabras* p. 51).

Como ya se señaló, en primer lugar, la necesidad de dotar de significado el mundo o la realidad está en la base del sentido de “aventura” que Zuleta le da a la novela moderna; y, en segundo lugar, para Foucault la misma idea de aventura caracteriza con eficacia las *epistemes* renacentista y contemporánea²⁸ porque se establecen sobre el divorcio de los signos y lo que significan, por lo cual en ambos momentos de la historia la cultura se definirá como el esfuerzo por significar. En este sentido precisa Foucault: “En la época moderna la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje” (Foucault *Las palabras* p.51).

La literatura “compensa *pero no confirma* la función significativa del lenguaje”, es una reserva que hace Foucault de extrema importancia para que su visión histórica de las distintas manifestaciones modernas del lenguaje conserve vigencia, pues incluso alguna literatura del presente (pongamos por casos los cuentos de Kafka, la poesía de Mallarmé, o las narrativas de Joyce o Beckett) desautoriza tanto la significación como la interpretación lingüística manteniéndose así más cerca de la “experiencia” antepredicativa de la que habla Bataille²⁹. El rechazo al análisis de la literatura y de la obra de arte en general es solidario de la exaltación de la experiencia en su rústica espontaneidad, por lo que sobrepasa lo propiamente moderno y su *ethos* resignificativo e interpretativo. De allí que para finales del siglo XIX lo que se llamó la autonomía de la obra de arte puede considerarse como el

²⁸ Pero no la de la época clásica, porque en esta *episteme* es la representación la que rige como determinación cultural y científica (Cf. Foucault *Las palabras* Cap. I y II).

²⁹ La definición de Bataille de “experiencia interior” que citábamos al principio, cuya naturaleza mística o extática justificaría la idea de Agamben según la cual no es posible acceder a ella por ningún medio (representativo, simbólico...) precisamente por su equivalencia con la vida (Agamben pp. 16-170). No obstante, como expone Martin Jay, resulta excesiva dicha postura tal y como revelaría la pragmática de J. Dewey al mostrar cómo desde la ciencia griega hasta el arte contemporáneo, con sus respectivos recursos a lo experimental, no son otra cosa que testimonios de la vivencia humana (Cf. Jay pp. 29 ss.).

emblema que se extendió al conjunto de las vanguardias artísticas en el sentido de expresiones de esa nueva crisis de los valores denominada postmodernidad.

Sin ir tan lejos, recuérdese que no fue otro el derrotero que siguieron Deleuze y Guattari en su trabajo sobre Kafka oponiéndole a la significación literaria, lingüística o psicoanalítica una noción de “política” cuyo énfasis principal está en que coincide “uno a uno” con la vivencia en su sentido más pedestre, es decir, como pura acción o experiencia. Por eso, aseguran Deleuze y Guattari:

Nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significación, sólo protocolos de experiencia [...] Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y en un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esta forma deja de ser hombre para convertirse en mono o coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal, y no cabe duda que a fuerza de sobriedad) (Deleuze p. 17).

La moción (si se nos permite) “pragma-política” que de este modo formulan Deleuze y Guattari resulta útil para aclarar principalmente dos asuntos de nuestro análisis: (i) por una parte, afianza el valor que Foucault la da a la “actitud” crítica sobre el presente de autores como Kant y Baudelaire definiéndola como un *ethos* “político”; mientras, simultáneamente, dicho acento “político” o crítico fortalece la comparación que Zuleta hace entre la aventura exploratoria del pensamiento que veíamos desde su crítica a los grandes modelos filosóficos y la literatura moderna en su esfuerzo de significar. (ii) Por otra parte, el enfoque de Deleuze y Guattari nos permite ver cómo la autodidaxia de Zuleta es también una postura “política” que, al estrechar al máximo literatura y la vida mediante la reflexión filosófica, consiguió sublimar el reactivo entorno de su formación, para gracias a Dostoievski y Freud asumir por su cuenta y riesgo el desafío kantiano del *sapere aude*, lo que pone su nombre y su figura al nivel de la “ontología de nosotros mismos” y lo muestra como un gran “aventurero” en el sentido que desde Kant le venimos dando al concepto de “aventura”.

Sin embargo, el rotundo rechazo de Deleuze y Guattari a la significación e interpretación psicoanalítica parece distanciarlos radicalmente de la definición que ofrece Zuleta de la novela moderna como aventura y del héroe moderno como el despatriado

hombre que sin cesar buscaría dotar de sentido la realidad; idea, por cierto, de evidente corte heideggeriano y equivalente al supuesto freudiano del efecto sublimador del arte³⁰.

De cualquier forma, el concepto de “política” de Deleuze y Guattari, así como sus derivados: “territorio”, “máquina” o el de “línea de fuga”, conjugan distintas áreas del saber, muchas de ellas correspondientes a las ciencias naturales o a la geometría, para evitar a toda costa la tendencia interpretativa del psicoanálisis y darle un tratamiento a la obra de Kafka como si se tratara de una verdadera exploración geopolítica de una región real. Tal “realismo positivista”, sin embargo, no parece concordar del todo con la relación que los autores establecen entre “experimentación” y política por las mismas razones que veíamos desde Jay, según las cuales históricamente no parece coincidir el surgimiento de la estética como revaloración positiva de la experiencia y el simultáneo posicionamiento del positivismo como negación de la experiencia empírica. En este orden de ideas, parecería que, llevados por el afán de tomar distancia del psicoanálisis, de la semiología y del estructuralismo, los autores terminaron renovando una suerte de positivismo conservando también sus inalcanzables pretensiones de objetividad (Cf. Deleuze Cap. 1 y 2).

No obstante, si se nos permitiera entender las precauciones de Foucault y de Deleuze-Guattari frente a la significación desde una perspectiva ontológica como la de Heidegger en “La época de la imagen del mundo”, podríamos desmentir el supuesto enfoque positivista implícito en la arqueología del uno y en la “política” de los otros. Lo que querría decir que debido a que el objetivo de ambos proyectos no se agota en particularidades disciplinarias (arqueología, política) ni temáticas, sino que, igual al estudio de Heidegger, trata al discurso como expresión objetiva del hombre-en-la-cultura. Así, si la cuestión central para Heidegger es “¿Qué concepción de lo ente y qué concepto de la verdad hacen posible que la ciencia se torne investigación?” (Heidegger “La época” p. 85); la pregunta que enfrentan Deleuze y Guattari sobre la obra de Kafka podría formularse a partir de la relación entre el impulso deseante que lleva a los pueblos y a los individuos a

³⁰ Sin tratar de resolver las profundas diferencias entre psicoanálisis y la postura “antiedípica” del dúo francés, cabe recordar la crítica lectura que hizo Zuleta del *Anti-Edipo*, en la que, como era de esperarse, tomó partido por el primero calificando de excesivo el ataque de Deleuze y Guattari al psicoanálisis cuyos postulados según él no fueron otra cosa que el resultado del ambiente revolucionario que le sirvió de contexto al *Anti-Edipo* (Cf. Zuleta *Estudios* pp. 250-280). A excepción de la sobrevaloración que allí hacen los autores de la esquizofrenia, que le resulta inadmisibles a Zuleta, el sentido que le dan a la política como *praxis* y a la obra de Kafka como experiencia pura conserva, empero, la idea de Zuleta según la cual la realidad como la literatura es una “elaboración”, lo que guarda también relación con el concepto de “devenir” de los franceses.

orientar el lenguaje hacia propósitos políticos (de “liberación”) y la obra de Kafka como hecho político concreto.

Ahora bien, los análisis de Foucault en *Las palabras y las cosas* y de Heidegger en “La época de la imagen del mundo” concluyen más o menos apocalípticamente mostrando la pasajera duración del “hombre moderno” en cuanto “imagen” (Heidegger) o “representación” (Foucault) del discurso cultural. De tal suerte, agotados los discursos modernos (*episteme*) como los que partían de la significación en el Renacimiento y el de representación de la época clásica— concomitantemente tendría lugar la “muerte” del hombre representado por dichos discursos (Cf. Foucault *Las palabras* pp. 303 ss.). Siguiendo con los contrastes, frente a tal dramatismo no deja de ser curiosa la alentadora conclusión que sugiere el análisis de Deleuze y Guattari: al resaltar el carácter combativo y “revolucionario” de la literatura menor de Kafka, e incluso a pesar del ascetismo como condición de su “máquina literaria”, sugieren los autores la posibilidad de esperanza e incluso “libertad” mediante “agenciamientos maquínicos” como esta literatura o incluso algunas actitudes estéticas que operarían como “líneas de fuga” del adverso entorno cultural de las minorías.

Sin el ánimo de agotar esta compleja discusión, la abordamos con el único propósito de valorar las definiciones que Zuleta ofrece de novela moderna como la “aventura” de crear un sentido y del héroe moderno como sujeto problemático e inacabado a falta de “patria” (o sentido). El anterior contraste también permitió anotar de paso cómo, a pesar de la determinante influencia que el psicoanálisis ejerció en el pensamiento del colombiano o, como más adelante se demostrará, gracias a esto—, su análisis resiste a posturas tan sólidas como las que acabamos de presentar, particularmente en lo referente al poder liberador de la literatura y al desarraigo del héroe moderno como conjuración de la crisis cultural que le es propia tanto a la modernidad como a su literatura. Tal es el caso de don Quijote y su “aventura”, pero, como magistralmente lo mostraron Deleuze y Guattari a través de su concepto de “salida”, también lo es de Kafka y su obra, como a continuación precisaremos.

b) Transfiguración y sublimación: Kafka

La tensión que ha aparecido entre literatura y política como resultado de determinadas crisis culturales que definirían, según Zuleta, al personaje central de la novela moderna, y que a la vez aparece en los análisis de Heidegger y Foucault sobre la cultura, tiene un claro antecedente en el pensamiento de Nietzsche. Parece así reconocerlo Foucault al comentar de esta forma una cita de *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire:

[...] Pero no hay que engañarse. Constantin Guys no es un *flâneur*; lo que hace de él, a los ojos de Baudelaire, el pintor moderno por excelencia es que a la hora en que el mundo entero abraza el sueño, él se pone a trabajar y lo transfigura. Dicha transfiguración no es anulación de lo real, sino juego difícil entre la verdad de lo real y el ejercicio de la libertad; las cosas «naturales» llegan a ser así «más que naturales». Las cosas «bellas» se vuelven «más que bellas» y las cosas singulares aparecen «dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor» (Foucault “¿Qué es la Ilustración?” p. 344)³¹.

De aquí que la interpretación que hace Foucault de Constantin Guys como ideal del artista moderno no sea diferente de la evocación nietzscheana de la potencia artística apolínea, que como la actividad del sueño en el caso de la salud mental, sirve de agente reconstituyente y preserva la identidad frente a esas otras fuerzas, representadas por Nietzsche mediante la figura de Dionisio, que alienan, segregan o disuelven personalidad e identidad. Entonces, la transfiguración como concepto político, estético y psicológico puede ser comprendido adecuadamente como *poiesis* en el sentido de una creación que integra y ordena distintos elementos y fuerzas elaborando y consolidando una obra cuya identidad o personalidad se puede reconocer.

No es de extrañar que, como en otras ocasiones sucedió, la idea freudiana de la sublimación haya sido también inspirada en estos desarrollos teóricos de Nietzsche sobre el

³¹ Evidentemente, el trasfondo de este comentario es el famoso apartado del Nacimiento de la tragedia donde Nietzsche opone a la idea de una teología antigua fundada en principios de razón (teodicea) la vitalicia potencia estética de los dioses griegos. A través de la imagen mítica de la victoria de Perseo frente a la medusa gracias a neutralizar y devolverle el pétreo poder de ésta mediante su pulimentado y resplandeciente escudo, Nietzsche defendía su tesis de que el orden teológico-político griego obedecía al mismo principio apolíneo que reconstituía el “principio de individuación” disuelto por la embriaguez dionisiaca: “El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, de sosiego, de goce” (Nietzsche *El nacimiento* p. 253). La cohesión del pueblo griego es, entonces, el resultado de una potencia creadora que política y estéticamente se opone a la disolución tanto de las formas como de los individuos. De modo que el “principio de individuación” al que se refiere Nietzsche lo podemos definir lógica y psicológicamente como la identidad (del individuo, del pueblo, de la obra de arte), es decir, aquello que distingue caracterizando y que al referirse a los individuos se llama personalidad.

arte, pues como ya veíamos la sublimación es el resultado de una conflictiva lucha de la libido por satisfacerse sin atentar contra el principio de individuación que es la personalidad del individuo ni contra el orden social. Incluso, parece válido conjeturar que igualmente reside en la concepción nietzscheana de la transfiguración artística el esperanzador optimismo que le atribuimos al análisis geopolítico que Deleuze y Guattari hacen de la obra de Kafka y que, por lo demás, usa el término “salida” en el mismo sentido de aventura que le venimos dando tanto a la definición de novela de Zuleta como al propósito que Foucault identifica en la “ontología de nosotros mismos” desde Kant y su invitación a “salir” de la “minoría de edad”.

Tomemos un ejemplo que ilustre estas equivalencias: refiriéndose al primer nivel de dominación política — el padre— que se ejerce sobre esa “minoría” que encarnaría Kafka, Deleuze y Guattari emplean de este modo el término en cuestión haciendo referencia a “Carta al padre” y con la declarada intención de “invertir el psicoanálisis” usando en su contra la teoría edípica:

El nombre del padre sobrecodifica los nombres de la historia, judíos, checos, alemanes, Praga, ciudad-campo [...] Se diría que al proyectar la foto del padre en el mapa del mundo se ha desbloqueado el callejón sin salida propio de la foto, se ha inventado una salida para este callejón, se le ha conectado a una madriguera subterránea y a todas las salidas de esta madriguera. Como dice Kafka: el problema no es el de la libertad, sino el de una salida [...] En suma, no es Edipo el que produce la neurosis, es la neurosis —*es decir, el deseo ya sometido y que busca comunicar su propia sumisión*— la que produce a Edipo. Edipo, valor de cambio de la neurosis. A la inversa, amplificar y agrandar a Edipo, exagerarlo, usarlo perversa o paranoicamente, es una manera de salir de la sumisión, levantar la cabeza y ver por encima del hombro del padre lo que siempre fue el problema en toda esta historia: toda una micropolítica del deseo, callejones sin salida, salidas, sumisiones y rectificaciones. Abrir el callejón sin salida, desbloquearlo (Deleuze pp. 20-21).

Como potencia afirmativa, creadora o apolínea, la “salida” de Kafka de la dominación paterna o la de la minoría judía de la segregación pretenden conservar la identidad desde la resistencia y la transfiguración que lleva a cabo una “máquina literaria”, como lo es la obra de Kafka enfrentada a las dionisiacas fuerzas que pretenden someterlo a él y a su pueblo. Así que la despiadada crítica de Deleuze y Guattari a la teoría edípica no parece alejarse mucho de la visión freudiana del arte si la analizamos desde la idea de sublimación artística, pues esta supone la misma salida de la sumisión del desbordante deseo en función de la preservación de la identidad personal o social de la que nos hablan

aquí los autores en términos de micropolítica del deseo en una dirección que de nuevo coincide con la transfiguración nietzscheana.

Tal vez haya sido Heidegger quien de manera más sistemática y contundente desarrolló la tesis nietzscheana de la transfiguración apolínea, de allí que en lo que hemos visto de Foucault y Zuleta, e incluso en esta última caracterización de la literatura de Kafka, resulte inevitable evocar su “ontología poética”. Por ejemplo, tanto los conceptos “abrir” y “salida”, que aparecen en el fragmento recientemente citado de Deleuze y Guattari, como la “aventura” y el “riesgo” que venimos analizando desde Kant, Foucault y Zuleta, son definidos por Heidegger mediante su habitual trato etimológico en “¿Para qué poetas?” consiguiendo convertir esos términos en verdaderos conceptos filosóficos. El contexto en que aparecen dichos conceptos es la crítica a la cultura occidental por la pérdida o ausencia de fundamento, tal y como Hölderlin lo puso de manifiesto en su elegía “Pan y vino” al preguntarse “¿y para qué poetas en tiempo de penumbra?”, donde los tiempos penumbrados hacen referencia al oscuro presente occidental y la incertidumbre que le es propia a falta de la cohesión que el *logos* y el panteón griego ofrecieron otrora a su pueblo. De tal modo, la desafortunada condición de la cultura occidental se debería tanto a la crisis en que tuvo origen por su alejamiento de los olímpicos como por los nuevos dioses e ideales con que se pretendió reemplazarlos (Cf. Heidegger “¿Para qué?” pp. 199-201).

Frente a esto último, Heidegger acude a un poema de Rilke de 1924 en el que de un lado la naturaleza y la humanidad se oponen, en el mismo sentido que lo hacen los dioses olímpicos y el pueblo griego, es decir, en razón de la potencia afirmativa y vivificante de los sempiternos opuesta a la negatividad o mortalidad de los hombres (*da-sein*); mientras, de otro lado, identifica voluntad o libertad humana con el riesgo en oposición a la protección que la naturaleza ofrece al ser en cuanto ente. No obstante, esta última oposición no es tan radical como la que en primer lugar nos presenta Rilke, pues si la naturaleza, como los dioses, abandona al *da-sein* a su suerte, éste no queda del todo desprotegido gracias a la seguridad que le brinda su propia voluntad o libertad. Es más, el poema sugiere que, por poco que sea —“...un soplo más”—, el hombre desea dicho riesgo arrojándose a él en ejercicio de su propia voluntad, porque “el ser de lo ente es el riesgo. Éste reside en la voluntad” (Heidegger “¿Para qué?” p. 207). En cuanto a “lo abierto”, Heidegger lo define como el mundo en cuanto la posibilidad de todas las posibilidades, es decir, lo ilimitado;

por tanto lo abierto “significa tanto la totalidad de las percepciones ilimitadas de la pura percepción como la apertura en el sentido de la falta de límites reinante en todas partes” (Heidegger “¿Para qué?” p. 211). Así, pues, la aventura del *da-sein* —o del hombre en el mundo abierto a las posibilidades— está determinada por la paradójica condición de la libre voluntad humana que se abandona al mundo en procura de conquistarlo —limitarlo—, siendo esta intención en sí misma una limitación ilimitada (Cf. Heidegger “¿Para qué?” p. 212).

Desde una perspectiva ontológica como esta, la “salida” a que aluden Deleuze y Guattari, no menos que a la que se refiere Zuleta respecto a *El Quijote*, puede ser entendida como un “abrirse” hacia el mundo en procura de significarlo u otorgarle un sentido perdido, o sea, en términos de Nietzsche, transfigurarlos por la vía del arte como expresión privilegiada del lenguaje que, sin forzar demasiado las interpretaciones, resulta equivalente a la “máquina literaria” del dúo francés porque, además de su carácter revolucionario...

...la máquina literaria de expresión es capaz de adelantarse y de precipitar los contenidos en condiciones que, mal o bien, afectarán a una colectividad en su conjunto. Antilirismo: “Agarrar el mundo” para provocar fugas, en lugar de huir de él o de acariciarlo (Deleuze pp. 89-90).

De allí el famoso argumento de Heidegger: “El lenguaje es el ámbito o recinto (*templum*), esto es, la casa del ser. La esencia del lenguaje no se agota en el significado ni se limita a ser algo que tiene que ver con los signos o las cifras” (Heidegger “¿Para qué?” p. 231), pues en el caso de la literatura de Kafka o de Cervantes es evidente que, más allá de agotarse en ornadas manifestaciones del lenguaje, su contenido crítico equivale a una transfiguración o resignificación del mundo, ya sea en un sentido político, ético o psicológico.

Del mismo modo, la relación entre el desarraigo del héroe moderno, la crisis de la cultura occidental y la potencia transfiguradora del arte está fuertemente emparentada con el concepto existencial del “*da-sein*”. Es más, la forma en que Foucault elabora su concepto de “Hombre” en *Las palabras y las cosas* y el desarrollo etimológico que hace Heidegger del concepto de “sujeto” en “La época de la imagen del mundo” coinciden en identificar al discurso de la cultura (*episteme* para Foucault, *matema* para Heidegger) como el fundamento último con base en el cual se consolida y define el “hombre” o el “sujeto”. De allí que para ambos autores el desarraigo del hombre moderno del que nos habla la

literatura— sea consecuencia de la pérdida de fundamento (*Abgrund*) o el agotamiento de los órdenes discursivos (*episteme*) que justificaron, por ejemplo, los dogmatismos de la cultura medieval. De acuerdo con este paralelismo, es posible comprender con mayor claridad por qué como consecuencia de la crisis renacentista y moderna, en adelante la empresa humana más importante fue re-significar la existencia mediante el arte, la ciencia y en general el lenguaje, entendido éste en un sentido lo suficientemente amplio como para que involucre toda manifestación cultural. Guiados por esta forma de entender el lenguaje, Foucault se refiere a la historia de la cultura desde el concepto de orden del discurso o *episteme* y Heidegger hace lo propio devolviéndole actualidad al *logos* griego y a la *matema* latina.

Para volver sobre la teoría de la novela moderna, en este sentido existencial de la modernidad, consciente de la naturaleza “política” de la literatura señalada por Deleuze y Guattari, y del efecto sublimador del arte, Zuleta se apropia de la idea de transfiguración artística nietzscheana en estos términos: “La literatura es un contra-ataque contra el ataque que la forma de existencia nos hace. Se puede llamar *Las Flores del Mal*, *Ulises*, *El Hombre sin Atributos*, o *La Montaña Mágica*, pero es siempre un contra-ataque a una forma de existencia” (Viviescas p.56).

Ahora bien, si la novela para Zuleta es una aventura equivalente a la salida de la minoría de edad, también es un “contraataque”, tanto en el sentido sublimador, transfigurador o de “salida” del arte en Freud, Heidegger y Nietzsche como en lo que se refiere a la crítica del capitalismo de Marx. Tanto en la división del trabajo como en la teoría del valor capitalista, de acuerdo con Marx, el arte no puede encajar del todo en el lugar de la mercancía ni al lado de los oficios domésticos o industriales, precisamente porque tanto su producción como su efecto social son totalmente contrarios al principio de acumulación. Por esta razón, mientras para el capital el trabajo obrero representa un valor en permanente circulación debido a lo cual genera acumulación de fuerza de trabajo, para el mismo obrero el trabajo es gasto e inversión. Entonces, bajo el principio de acumulación tanto el trabajo como el arte terminan alienándose (Cf. Marx “La producción” Cap. 5), es decir, para el caso del arte, perdiendo la libertad que le es esencial tanto al proceso de creación como al de circulación. De modo que, en el contexto del mundo capitalista, más que en muchos otros, el arte es un riesgo, una salida y una oposición político-económica.

Pero también constituye una necesidad, siempre y cuando la cultura continúe valorando el principio de individuación que hemos relacionado con la identidad y que definitivamente se pone en riesgo frente al sobrevalorado principio de la circulación del capital que progresivamente ha dejado ver su naturaleza dionisiaca, es decir, desintegradora.

Remontándonos incluso al conflicto que generó el arte en la sociedad griega, para Zuleta la idea de arte como contraataque puede entenderse en estos términos:

Hay que decir que el arte, como el buen humor, que le está tan esencialmente vinculado, no tiene buenas relaciones con el Estado. Platón había expulsado a los poetas de su “República”. Kafka comentó alguna vez que tenía toda la razón; el Estado se preocupa por conservar lo existente y los poetas lo amenazan puesto que dan a los hombres nuevos ojos para mirar el mundo. El arte no puede ser oficial: es perturbador o no es (Zuleta *La propiedad* p. 22).

La oposición entre experiencia estética y poder estatal así señalada es tan antigua como la que en todo caso no es tan evidente entre el filósofo y el sofista, pero desarrollos recientes como el de Arthur Danto (Cf. Danto pp. 159-187) terminan por confirmar la incompatibilidad que aquí y en otros lugares Zuleta denuncia. Al parecer de Danto, si la función principal del Estado es preservar el orden imponiendo el principio de responsabilidad, por naturaleza el arte se le opondría debido a que la libertad irrestricta es la condición suficiente para su óptimo desarrollo (Cf. Danto p. 170).

Precisamente, el conflicto arte-poder-ciudad moderna es el centro problemático del homenaje que hizo Zuleta al primer centenario de la muerte de Franz Kafka, cuyo título “Kafka y la modernidad”— de entrada manifiesta su pertinencia para el tema de la “ontología del presente”. Lo primero que hace Zuleta en este trabajo es restringir al máximo el concepto de modernidad mostrando de qué forma el espíritu revolucionario de la segunda mitad del siglo XX (rebelión juvenil, liberación sexual, etc.) fue el resultado de una serie de transformaciones sociales que se expresaron en problemas tan propios del siglo como “las relaciones entre los hombres y las mujeres, entre los adultos y los niños, las relaciones de una generación y otra, y en general entre el hombre y la naturaleza” (Zuleta “Franz” p. 100). En razón de estas cuestiones, según Zuleta, la crisis de la (post)modernidad del siglo XX tendría que ver directamente con la dificultad del sujeto por resolverlas de forma unívoca, lo que traería como consecuencia una situación equivalente al desarraigo o apatridad que le atribuye al antihéroe de la novela moderna, es decir, una crisis

de identidad generada por la disolución dionisiaca de los valores con base en los cuales se definía otrora la realidad.

Esto lo ve ilustrado Zuleta en el protagonista de *El castillo*, quien llega a una comunidad en busca de una patria o suelo firme que le acoja como a *cualquier otro* de los allí residentes, es decir, sin el estigma que comúnmente obtiene el foráneo debido a sus particulares costumbres (es el caso de los judíos del gueto), ni tampoco acosado por los abrumadores reconocimientos que se le ofrecen a los habitantes ilustres, o los desplantes y sanciones de los que son objeto sus contrarios. Pero, como tristemente suele ocurrir en el mundo de la vida y, de acuerdo con Zuleta, tal fue en efecto el caso de Kafka y de su personaje en esta novela, el anonimato ideal que perseguía K al llegar al castillo se vio prematuramente frustrado al identificarse como un agrimensor, pues, debido a que nadie había solicitado servicios semejantes, inmediatamente el personaje fue presa de la atención de todos. Como también se puede percibir en *La metamorfosis*, *El proceso* y en general en las desoladoras y a la vez sobrecargadas atmósferas presentes en la narrativa kafkiana, la disolución del individuo en el anonimato absoluto del mundo extremadamente burocratizado de la ciudad, es el principal objeto de reflexión de la literatura de Kafka.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con la crisis de la segunda mitad del siglo XX? Según Zuleta, el problema social que allí estaría desarrollando Kafka tendría que ver con la división social del trabajo, los conflictos de clases y, en general, la exclusión social propia del capitalismo que hace de la ciudad moderna el salvaje entorno del que nos habla la literatura moderna en general y, por lo tanto, también la de Kafka (Cf. Zuleta “Franz” pp. 102-104). Dicho entorno resulta “salvaje” porque, en el caso de *El Castillo*, *El proceso*, *La metamorfosis* o en *El artista del hambre* y *Josefina la cantora*, el desarraigo del “héroe” del relato es siempre consecuencia de un entorno que suprime identidades, sea mediante un extremo reconocimiento o una radical anulación. En este sentido, Zuleta caracteriza a los héroes de la novela moderna con relación a su abrumador y dionisiaco entorno de esta forma:

[...] son personajes pero en un sentido muy preciso: la ciudad es despersonalizadora, la ciudad le quita a la gente la identidad, en las ciudades hay que arrebatar una identidad y uno se la puede arrebatar de cualquier manera: sumándose a una cosa o a otra, en un oficio o identificándose con una imagen social (Viviescas p. 53).

Es, en efecto, el caso de Josefina en el pueblo de los ratones o del explorador en la colonia penitenciaria, el protagonismo de ambos personajes dentro de la comunidad los colma de gloria y autoridad mientras simultáneamente los hace objeto del estigmatizador reconocimiento de la homogénea masa a la que no pertenecen del todo. Lo que en un principio parece en ambos casos ser la virtud que define sus respectivas identidades, para el conjunto social en que cada cual convive representa más bien un peligro porque no es acorde con la armonía preestablecida por los valores que los rige. La melancolía de Josefina es la misma del artista frente al desconocimiento que la sociedad manifiesta al no contar con criterios que le permita valorar el papel del arte en su mundo. El desarraigo del explorador equivale al de la obra de arte debido a que en la modernidad su valor siempre ha sido convertido en exotismo o fetiche, si no es que pasa inadvertido como también le pasó a Josefina, pues, como hipotéticamente diría cualquier capitalista: “Casca una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregarse a un auditorio para cascar nueces. Pero si lo hace y logra su propósito, entonces ya no se trata simplemente de cascar nueces” (Kafka “Josefina” p. 1293)³².

Tanto en el homenaje a Kafka que venimos comentando como en su trabajo sobre *La metamorfosis*, el enfoque de Zuleta es, decíamos, psicoanalítico, por lo que centra sus análisis en la culpa que sobre Kafka pesaría a causa de la insatisfacción familiar, laboral e incluso por su conflictiva relación con la escritura³³; culpa que de todas formas no fue nunca del todo consciente por lo que “[...] en eso consistía gran parte de su obra, en tratar de investigar de qué podía sentirse culpable [...]” (Zuleta “Franz” p. 105). En este momento del análisis de Zuleta hace su entrada el poder transfigurador o sublimador del arte, en este caso de la escritura, pues, según esta interpretación, fue a través de su prolija capacidad de escribir que el desarraigo personal de Kafka y el agreste mundo urbano que le sirvió de escenario pasaron a sus historias colmándolas del espíritu y el significado del mundo moderno (Cf. Zuleta “Franz” p. 111).

De acuerdo con esto, la escritura para Kafka constituiría, en efecto, una suerte de sublimación o liberación de su sentimiento de culpa, que a la manera de la concepción

³² Una obra como como 4'33" de John Cage describe perfectamente este particular comportamiento de la cultura capitalista frente al arte.

³³ Al respecto, y a contracorriente del análisis de Deleuze y Guattari, Zuleta interpreta el relato de Kafka “Una mujercita” desde el psicoanálisis como una “elaboración” de la culpa que le generó su irreprimible deseo de escribir (Cf. Zuleta “Franz” p. 108).

nietzscheana y heideggeriana del arte como transfiguración de la realidad, le serviría al escritor para devolverle el sentido a la existencia del cual lo había despojado tanto su drama interior como la despersonalización colectiva de la dinámica capitalista urbana. Esta idea lleva a Zuleta a leer el desenlace de *La metamorfosis* de esta heideggeriana manera:

La metamorfosis incapacita a Gregorio para muchas cosas, para trabajar, para entenderse con los suyos, para vivir y sobre todo para comer con ellos, y lo condenó a la soledad más radical. La otra cara del asunto, la cara positiva, se expresa principalmente, como vimos, en su amor al arte; pero también en la adquisición de una nueva y notable habilidad: la capacidad de caminar libremente por los muros y por el techo, la conquista de un espacio donde el padre, en su última transfiguración persecutoria, no puede perseguirlo: la escritura: "...prefirió Gregorio no alejarse al punto del suelo; temía principalmente, que el padre tomase su huida por las paredes o por el techo por un refinamiento de maldad" (Zuleta "A propósito" p. 124).

Entonces, si el desarraigo del hombre (del escritor), causado por el mundo moderno (la ciudad, el capitalismo), determina que sus acciones y producciones artísticas consistan en la aventura incesante por recuperar la identidad perdida, nos encontramos de nuevo con la teoría de la transfiguración de Nietzsche y Heidegger o de la sublimación de Freud en su sentido de resignificación y reconocimiento del mundo. En síntesis, Zuleta define la experiencia estética como sublimación y la literatura como un contraataque, o contraria a los dogmas del establecimiento, por su evidente carácter crítico, en un sentido muy próximo a como defendía la lectura de Deleuze y Guattari de la obra de Kafka como línea de fuga.

Pero también es importante tener en cuenta que, para Zuleta, dicha crítica sublimadora no es externa o consiste simplemente en destacar las debilidades del objeto a criticar. Por el contrario, se trata de "elaborar" desde el interior (del individuo o de la cultura) los conflictos personales o sociales a partir de modelos más o menos ideales, e incluso ficticios — como los que crea el arte en general (imágenes, metáforas, alegorías, etc.)— que se proponen llevar hasta las últimas consecuencias lo que ha generado el conflicto para desde allí mismo reconocerlo, para luego intentar superarlo. Se trataría, pues, de otra forma de entender la manera en que Nietzsche caracterizó la experiencia artística y la cultura antiguas como una intestina lucha entre las potencias apolíneas y dionisíacas.

c) Thomas Mann y la ironía crítica

La relación política y literatura es abordada por Zuleta desde el marxismo y adquiere una particular profundidad en sus estudios sobre Thomas Mann. Revisemos los principales aspectos de esta aproximación para reafirmar el origen en Nietzsche, Freud y Heidegger de la idea de la experiencia estética como trasfiguración de la realidad o, en términos psicoanalíticos, como sublimación³⁴.

Contra quienes han reprochado el privilegio que “conscientemente”³⁵ Zuleta le dio a la exposición oral sobre la escrita, no puede haber mejor réplica que las conferencias dictadas en 1975 por el pensador sobre *La montaña mágica*. La inmensa erudición sobre la obra y el pensamiento de Thomas Mann que reflejan las veinticinco conferencias luego publicadas es acompañada con las propias fuentes filosóficas, literarias y contextuales que dieron forma a la obra del pensador alemán de forma tal que en muchos sentidos este trabajo resulta inabarcable. De modo que nos limitaremos a señalar algunas de las relaciones que entre arte, literatura y pensamiento crítico establece allí Zuleta desde su singular forma de vivir y hacer filosofía. Para tal fin, también buscaremos apoyo en el breve pero no menos profundo texto del pensador colombiano “Thomas Mann y la democracia”, elaborado alrededor de los últimos tres años de su vida.

Al terminar la primera parte del presente escrito, vimos cómo a través de la oposición metafórica montaña/llanura, de acuerdo con Zuleta, Thomas Mann denunciaría en esta novela el facilismo de cierta tendencia maniquea del pensamiento, muy generalizada por cierto, propensa a evadir la complejidad del mundo de la vida polarizándola. En este sentido también señalábamos como tesis central de la interpretación de Zuleta que el propósito de *La montaña mágica* es precisamente criticar las grandes oposiciones que irónicamente la propia novela de Mann plantea (Cf. Zuleta *Thomas* pp. 59-60). Entre estas, los contrastes perfectamente simétricos montaña/llanura, campo/ciudad, salud/enfermedad, descanso/trabajo, explicar/comprender, arte/ciencia, estudio/trabajo, muerte/vida van siendo complejizados en el transcurso de la novela para demostrar que la oposición que supuestamente representan no es tal básicamente porque tanto la constitución

³⁴ Para un acercamiento puntual a la relación entre sublimación y la perspectiva de Zuleta respecto al arte, véanse: Espinosa “Encuentro”; y Valencia “E. Z. y el”.

³⁵ Cf. Ospina “El arte” pp. 10 ss.; y Vásquez p. 63.

individual como la vida colectiva están determinadas por el *irreductible* enfrentamiento de estos y otros opuestos.

Para descubrir esto, el ingeniero Hans Lorenz Castorp tuvo en primer lugar que desengañarse de su idealizada forma de ver el sanatorio como el reino de paz y sosiego diametralmente opuesto —*en apariencia*— a la salvaje, congestionada y desarraigada vida urbana de la llanura. En tal descubrimiento desempeña un papel fundamental Settembrini, uno de los internos del Berghof, quien, al contrario de Castorp, deja ver un claro rechazo por la enfermedad y por la vida del sanatorio a través de su constante añoranza del mundo de la llanura, mediante su incondicional culto al trabajo ciudadano y la abierta apología al progreso, por lo que Zuleta entiende a este personaje como la viva imagen del filósofo de las luces y el humanista burgués liberal con pretensiones artísticas (Cf. Zuleta *Thomas* p. 90).

Es precisamente en estos rasgos de la personalidad de Settembrini donde Zuleta encuentra uno de los principales momentos de la novela en que sale a la luz las falsas oposiciones, afirmando nuevamente la idea de que resultan irreconciliables el arte y el Estado. Comentando el capítulo quinto de la historia de Mann en estos términos, Zuleta revela las fuentes de su propia posición sobre el arte y la política:

En el texto Hans pregunta si Settembrini, después de todo, pretende ser un artista, porque si es un artista, por lo menos debe reconocer que la vida de allá abajo, que defiende con tanto ardor y con frases tan sonoras, es una vida muy poco artística [...] Y como Settembrini es tan *homo humanus* y tan artístico, Hans Castorp le reprocha que no basta con decirlo porque si quiere ser consecuente con una posición efectivamente artística tiene que entrar en una contraposición con el mundo del llano al que está defendiendo. El diálogo nos saca por completo de la pareja que tan sólidamente había construido Settembrini entre el mundo del llano como deber, razón, civilización, técnica, progreso, y el mundo del Berghof como enfermedad, disolución, ventajas de la vergüenza, intimidación con la muerte. Esa pareja queda rota en el momento en que uno de sus términos comienza a ser puesto en cuestión: el mundo de la llanura (Zuleta *Thomas* p. 179).

De acuerdo con esto, la verdadera oposición que descubriría el reproche de Castorp hacia Settembrini estaría entre el mundo de la creación artística y la alienada vida de la ciudad capitalista. De allí la manera en que Zuleta llegó a definir la literatura como un contraataque (político) hacia la salvaje vida de la ciudad capitalista (Cf. Zuleta *Thomas* p. 111 y “Franz” pp. 102-104).

Esta tesis, de eminente corte marxista, es el centro de la exposición de Zuleta en el escrito sobre Thomas Mann y la democracia (Cf. Zuleta: *Colombia* pp. 100-116). Allí, el propósito del autor es aclarar la oposición que habría entre experiencia artística y desarrollo capitalista desde el controversial texto de Mann *Consideraciones de un apolítico* de 1978, es decir, escrito seis años antes que *La montaña mágica*. Mientras Zuleta se esfuerza por explicar aquí la compleja posición política de Thomas Mann respecto a la democracia en ese corto periodo de su vida, presenta además de forma expedita lo que a su manera de ver es la conflictiva relación entre el arte, el pensamiento y la política.

El conflicto entre el arte y el desarrollo capitalista de las ciudades obedece principalmente a la resistencia que ejerce la práctica artística frente a las actividades propiamente productivas. Entre estas últimas sobresale la política porque, al igual que la economía, tiene la función práctica de organizar y regular a la comunidad, lo cual por principio choca con la naturaleza crítica del arte, no sólo en cuanto deslegitimador u opositor del orden social —pues no todas las experiencias artísticas son abiertamente contestatarias—, sino porque, por ejemplo, actividades como leer un libro, elaborar una escultura o una pintura, además de requerir del escaso tiempo productivo del capitalismo, el resultado de estos procesos la mayoría de las veces no puede valorarse con los mismos criterios que se le aplican a la mercancía.

En este sentido, lo más interesante del texto de Zuleta sobre Mann que estamos analizando es que el escritor opone el arte a la democracia alemana de los años cercanos a 1920 porque, según su interpretación, mediante el discurso democrático parecía que el Estado de entonces quería infiltrarse en el conjunto de las actividades cotidianas del ciudadano, incluyendo la actividad artística, tan valorada para Mann. Es decir, tal y como luego la historia confirmaría y según lo cual los últimos capítulos de *La montaña mágica* resultarían, si no premonitorios, al menos sí eficazmente sintomáticos, la oposición de Mann a la democracia correspondía a un fundado temor por el advenimiento del totalitarismo alemán (Cf. Zuleta *Colombia* pp. 113-114 y *Thomas* pp. 262 ss.).

La posición de Thomas Mann así entendida —que también fue la del marxismo de Zuleta³⁶— llevó al escritor alemán a un fuerte enfrentamiento con su hermano porque para

³⁶ En estos términos declaraba el colombiano su afinidad al pensamiento de Marx: “Generalmente el nombre de Marx es un nombre tan vigoroso en la vida de todos nosotros que nos provoca inmediatamente la posición pro o contra. Y en realidad hay mucho en su obra que invita a eso. La obra de Marx es una crítica

finales de la segunda década del siglo XX éste mantenía una posición mediadora entre progreso democrático y actividad artística, muy parecida a la que describe el personaje Settembrini en los términos que lo presentábamos. En palabras del colombiano en esto consistía el conflicto de los Mann:

Thomas Mann niega que el artista pueda ser un personaje político. Lo que más detesta de la posición de su hermano Heinrich (este libro es en gran parte contra él, a quién llama allí “el literato de la civilización”) es la idea de que el arte pueda ser útil para la transformación de la sociedad o para la revolución; que moralice, que se vuelva edificante. Querer comprometer al artista en un partido, cualquiera que sea, sería la muerte del fenómeno del arte, como uno de los fenómenos esenciales al ser humano (Zuleta *Colombia* p.105).

Si bien la diferencia de los Mann así planteada es clara desde lo que hemos dicho sobre la incompatibilidad con la sociedad capitalista y su poder alienador, para comprender en qué sentido el arte tiene un poder sublimador o transfigurador no deja de ser oportuno recordar el sentido positivo que le da Hegel al concepto de alienación en su estética. Recuérdese que en el sistema hegeliano el arte ocupa uno de los más altos niveles en el desarrollo del espíritu absoluto, superado únicamente por la religión revelada y la filosofía, debido a que dialécticamente consigue “alienar” al espíritu, es decir, que el pensamiento sea autoconsciente o se reconozca, ya no mediante la idea o del concepto, sino de ese “otro” que es lo sensible. En otros términos, la obra de arte *aliena* al pensamiento haciendo que se reconozca (también) como sensible³⁷. De aquí la forma claramente hegeliana en que Zuleta define el arte:

La función del arte de Thomas Mann, y del arte en general, es concebir la realidad como una encuesta, como una interrogación apasionante. La dicha del escritor es su posibilidad de transformar la idea enteramente en sentimiento y el sentimiento, totalmente en idea. [...] La función del arte es, pues, darle al mundo la palabra; poner a hablar a todos y dar a las cosas y a los fenómenos su importancia; [...] Es una doble función del arte que es esencial a la vida. El arte no es un lujo, un adorno, sino la manera de apreciar la vida de tal modo que no se convierta en un letargo (Zuleta *Thomas* pp. 128-129).

fundamental de la civilización capitalista. Estar en contra de Marx muy frecuentemente suena como estar a favor del capitalismo. Estar a favor de Marx, sin duda alguna, es estar en contra del capitalismo, no tengo que ocultar ninguna carta, estoy en contra del capitalismo” (Zuleta *Ensayos* p. 9).

³⁷ Dice Hegel: “Y aunque las obras de arte no sean pensamiento ni concepto, sino un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación en lo sensible, el poder del espíritu pensante radica, no ya en la aprehensión de *sí mismo* en su forma peculiar en tanto que pensar, sino igualmente en el reconocerse en su *enajenación* en el sentimiento y la sensibilidad, en el concebirse en su otro, al transformar en pensamientos lo alienado y de este modo reconducirlo a sí” (Hegel p. 15).

Si hemos dicho que la idea central respecto al arte en Zuleta es equivalente a la sublimación freudiana y a la trasfiguración nietzscheana, de acuerdo con la dialéctica hegeliana —aquí adoptada por el colombiano al definir el logro literario como la “síntesis” entre sentimiento e idea— también valdría equipararla con el concepto de “alienación” de Hegel y, como enseguida veremos, con la ironía en Thomas Mann.

Si las falsas oposiciones son el concepto central de *La montaña mágica* y del conjunto de la obra de su autor, el elemento narrativo esencial de la estética de Thomas Mann es el estilo irónico; por tanto, no es posible descubrir la falsedad de las numerosas oposiciones en esta obra si no se comprende el estilo irónico del autor. Este estilo en su complejidad tiene distintos niveles y va mucho más allá de la ironía platónica y, según Zuleta, el mismo Mann habría reconocido encontrar en Kierkegaard un precursor (Cf. Zuleta *Thomas* pp. 206-207).

Semejante a la técnica cinematográfica conocida como “*flou artístico*”, que busca hacer énfasis en un elemento de la composición (o encuadre) mientras difumina los demás componentes de la escena, la ironía de Mann es un sofisticado recurso cuyo objetivo principal puede ser interpretado como enriquecer la trama al colocar en un gradual suspenso algunas actitudes u opiniones de los personajes mientras son solapadas por otras que se les sobreponen, pero sin ocultar las primeras para desde ellas mismas criticarlas o desmentirlas. En otras palabras: “Consiste en aceptar el primer plano para denunciar su falsedad cuando el segundo plano se superpone y domina” (Zuleta *Thomas* p. 298).

Uno de los ejemplos más claros que trae Zuleta para explicar el recurso de la ironía tiene que ver con aquellas interpretaciones que han visto motivos suficientes para concluir que en la relación que la novela plantea entre el arte y la enfermedad el uno depende de la otra en términos causales. No obstante, desde el ensayo de Thomas Mann “La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia”, Zuleta aclara que si bien la relación entre genialidad artística y enfermedad seguramente podría ser inspirada en Nietzsche, no debe perderse de vista que para Mann la genialidad del filósofo alemán dependía más de la lucha con la enfermedad que a causa de ésta. Con estas palabras Zuleta formula el ejemplo:

En general muchos lectores han caído muy frecuentemente en la idea de que para Thomas Mann el genio procede de la enfermedad; y en efecto para él hay una relación profunda entre enfermedad y genio, pero no es una relación de causalidad

simple. Por el contrario, insiste en las relaciones muy estrechas de la enfermedad con la tontería [...] (Zuleta *Thomas* p. 236).

Si bien como recurso estilístico la ironía exige tanto pericia artística como rigor lector, su mayor valor lo consigue como estrategia crítica, e incluso política. La ironía como recurso político, sin embargo, debe entenderse en un sentido tan amplio como para que mantenga la distancia entre la labor intelectual, digamos de un filósofo o de un político, y la creación propiamente artística y literaria, es decir, sin confundir política y arte a la manera de Heinrich Mann y Settembrini, quienes terminan instrumentalizando el arte. Así por ejemplo, por más riqueza estilística que haya en *La alternativa* de Kierkegaard o en los mismos *Diálogos* de Platón, al expresar sus respectivas críticas políticas o filosóficas en los primeros niveles de la exposición son perfectamente distinguibles de una obra literaria en cuanto a que sus respectivos intereses son formativos y no principalmente estéticos. Incluso, Foucault apoyaría este criterio de distinción porque según él el estilo literario del marqués de Sade lo hace mucho más cercano a la filosofía o a la política que a la literatura erótica por la misma razón (Cf. Foucault “Las figuras”). Esta es la misma justificación por la que, verbigracia, *La metamorfosis* se adecúa más a una obra literaria que la “Carta al padre”, no porque cualquier lector pueda identificar al papá de Kafka como el destinatario de ambos relatos, sino precisamente porque el estilo esencialmente dramático de la novela en la mayoría de los casos ni siquiera permite plantear la cuestión del padre y, sin embargo, el lector entiende que allí existe un drama con un amplio nivel de generalidad que termina conmoviéndolo. En este orden de ideas, la verdad se opone a la belleza por la misma razón que la filosofía no es equivalente al pensamiento y la experiencia se escapa del discurso y del concepto; es decir, como explica Benedetto Croce, el arte conmueve porque en primer lugar es intuición, visión o alegoría sensible, y no por ninguna relación directa con el pensamiento discursivo, la ética o la propaganda (Cf. Croce pp. 17 ss.).

Esto es lo que quiere decir Heidegger con su idea de que mediante el lenguaje y el arte la realidad adquiere sentido; es ésta también la idea de base del concepto de sublimación en Freud, gracias a la cual se comprende el fuerte lazo que une al humor y al arte porque, como la broma de doble sentido o anfibológica, la interpretación a la que obliga se produce por un condicionamiento de la imaginación antes que por un verdadero razonamiento que pretenda explicar la risa o la incertidumbre a que da lugar. Para el caso

de la ironía, a Mann le permite encarnar en sus personajes reprochables o contradictorias actitudes para casi simultáneamente, y desde ellos mismos, denunciarlas o desmentirlas (Cf. Zuleta *Thomas* pp. 229-241). No es otro el efecto liberador de la sublimación: sacando a la luz un conflicto interior dialécticamente tiene lugar la “elaboración”, tal y como ocurre en el duelo por pérdida (Cf. Zuleta *Teorías* pp. 29 ss.).

Por esto es en Thomas Mann donde la ironía como estrategia estilística y crítica adquiere su luz meridiana. Consciente de su aporte a los estilos literarios, y de la función que éste tiene para el discurso político, Mann denominó el capítulo duodécimo de *Consideraciones a un apolítico* con el nombre de “Ironía y radicalismo”, donde al primer extremo corresponde la actitud artística y, al segundo, la política.

Cerremos, pues, el tema de la ironía literaria con su explicación desde el psicoanálisis de Zuleta:

Ya hemos visto que el pensamiento de Thomas Mann sobre la ironía prácticamente se extiende al arte el cual queda visto como ‘una broma superior’. Ahora bien, lo que realmente ocurre en el arte es que un conjunto de promociones inconscientes tiene acceso a la vida consciente, al lenguaje y a los sentimientos conscientes. El arte somete a ‘las leyes del proceso primario’ las formaciones ideológicas conscientes y las refuta o las pone en cuestión; por eso, el arte, desde que sea auténtico, es siempre revolucionario. El arte es, pues un elemento fundamental en la sublimación, entendiéndolo por sublimación el destino de una pulsión inconsciente que, lejos de quedar reprimida, es elaborada en el Yo y es enriquecedora del Yo. En ese caso, los mecanismos propios del sistema inconsciente pasan a ser parte de las posibilidades de acción del Yo; ‘la creatividad onírica’ se convierte en creatividad artística. El destino que Thomas Mann asignaba a la obra de Freud era precisamente ser liberadora. (Zuleta *Thomas* p. 232).

Por lo tanto, el sentido que adquiere la idea de libertad desde las manifestaciones artísticas, la ironía de Mann o la sublimación psicoanalítica para Zuleta no se relaciona directamente con la lucha política. En tal sentido, como se veía, ni para Mann ni para Zuleta la oposición entre arte y política es falsa, sino que precisamente el contenido político de la literatura obedece más a una crítica estética del mundo de la vida que a un mensaje o tesis que implícita o explícitamente diera sentido al arte y su relación con lo social; es decir, la literatura, en cuanto arte, al partir de la experiencia cotidiana (*Lebenswelt*) la pone en consideración sin necesidad de optar por una posición política o incluso a pesar de ella. Ese es, ciertamente, el propósito del método de la ironía de Thomas Mann: mantener la oposición y desde ella misma criticarla para revelar su falsedad o ilegitimidad.

4. La experiencia estética como *praxis*

El recorrido que se ha querido plantear desde la propia experiencia personal de Zuleta y la consolidación de su filosofía a partir de la literatura nos ha dejado ver cómo, a través del arte, tanto el individuo como la cultura logran reconocerse en un proceso equivalente al que describe Freud mediante el concepto de sublimación. Como se ha pretendido demostrar en las páginas precedentes, la sublimación freudiana para Zuleta guarda estrecha relación con la concepción transfiguradora del arte establecida por Nietzsche y Heidegger, pero entendida según Freud como el proceso que encauza la libido hacia fines productivos liberando el ánimo y fortaleciendo la identidad. Este ha sido el caso tanto de Zuleta, a través de las obras de Dostoievski, Freud y Thomas Mann, como de la conflictiva cultura moderna que, mediante su propia novela, ha conjurado la crisis que la define a través de sus desarraigados personajes y dramáticas historias. Como se ilustró mediante don Quijote y su novedosa forma de replantear los valores de su tiempo, o la escritura de Kafka como agente liberador de la anuladora realidad de su entorno social y familiar, o también el recurso irónico en la obra de Thomas Mann y su poder desenmascarador, parece confirmarse la idea de Zuleta según la cual la literatura es un contraataque en favor del fortalecimiento de la identidad cultural e individual. Con base en esto, podemos aventurarnos ya a una definición de lo que para Zuleta representa la experiencia estética, no sin olvidar la advertencia de Jay según la cual al ser el arte ciertamente un hecho de la experiencia, cualquier definición se quedará siempre corta precisamente debido a la esencia inefable del acontecer experiencial (Cf. Jay p. 20). Con esto en mente, y antes de terminar de precisar las consecuencias que se derivan de la relación entre literatura y filosofía como rasgo esencial de la filosofía de Estanislao Zuleta, en calidad de anticipo digamos que para él *la experiencia estética* debe entenderse como *la posibilidad que ofrece el arte de reconocer autónomamente y por la vía sensible nuestra identidad individual y cultural*.

Así entendido el efecto sublimador de la literatura, en cuanto obra de arte, y gracias a la manera como la literatura moderna supo interrogar y testimoniar a su presente histórico, cobra sentido el vínculo que se ha establecido entre el *sapere aude* de Kant, como fundamento de la ontología del presente, y la literatura como “aventura” debido a la naturaleza crítica y transfiguradora que ambas “actitudes” (*ethos*) expresan. Sin embargo,

en tanto aventura verdadera, el pensamiento autónomo y crítico, como condición de cualquier experiencia literaria, científica o filosófica legítima, se enfrenta constantemente a peligros como el dogmatismo, el nihilismo, el complaciente facilismo o, incluso, el sinsentido o el aislamiento de la “experiencia interior”, debido a lo cual se requiere que al pensamiento crítico siempre lo acompañe una conciencia permanentemente alerta de estos peligros.

En buena medida, la célebre estética de Theodor Adorno obtiene su reconocimiento por dicha conciencia crítica. Su crítica a la peligrosa cercanía entre las vanguardias y la “industria de la cultura”, al principio del desinterés en Kant y al presunto optimismo utópico “pequeñoburgués” de Freud —según el cual al valorar los efectos subjetivos del arte estaría ignorando la alienación social que en ocasiones (arte *kitsch*) éste promueve (cf. Adorno pp. 21-28) hacen de Adorno algo así como el mayor cancerbero del sentido crítico del arte. Sin embargo, la militancia marxista de su estética le impide comprender el componente propiamente liberador y experiencial de una estética que, como la de Thomas Mann, se manifiesta por la vía indirecta del juego irónico y el goce que éste suscita, tal y como lo señalaba Zuleta relacionándolo con el humor.

Esto lo ha resaltado Hans Robert Jauss al criticar el excesivo conceptualismo e intelectualismo de la estética de Adorno, oponiéndole la *catarsis* aristotélica como valor fundamental de la experiencia estética (Cf. Jauss *Pequeña* pp. 49-51). Según él, la *catarsis* ha de entenderse como “[...] aquel placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo” (Jauss *Experiencia* p. 76 o p. 159). Como se aprecia aquí, Jauss parte de una concepción de la experiencia estética afín a la que Zuleta elabora desde el ambiguo concepto de sublimación de Freud, en la medida en que ambas destacan la transgresión de la represión libidinal dirigiendo el deseo hacia fines productivos o, como lo denomina Jauss, “cambio de convicciones”.

Pese a que Zuleta tiene una lectura muy diferente a la que Adorno hace de Freud, *en parte* parece estar de acuerdo con la contradicción que traería implícito el principio del desinterés de Kant y Freud porque no sería del todo coherente con la idea más o menos explícita de la crítica social esencial al arte. Adorno critica el desinterés estético de Kant calificándolo de visión burguesa del arte que atenta contra el valor social de la experiencia

estética porque, según él, “la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas” (Adorno 23); asunto que se agudizaría a la luz de la explicación kantiana del libre juego de las facultades porque, según Adorno, esta no sería otra cosa sino una consideración abstracta e insuficiente que buscaría simplemente blindar al sujeto de la heteronomía a que está expuesto mediante la empírica experiencia estética (Cf. Adorno 23). El acuerdo entre Adorno y Zuleta resulta parcial porque, si bien para ambos el desinterés como condición estética podría dar lugar a la indiferencia política o permitiría incluir dentro de lo artístico “mercancías” de la industria cultural, para Zuleta el acierto de la estética kantiana radica precisamente en haber reconocido en la imposición de la imaginación sobre las otras facultades el principal criterio para distinguir la experiencia empírica, propia del arte, de fenómenos ajenos a ésta como los que se relacionan con la moral o con el conocimiento. De modo que explica Zuleta— si el objeto que se dice artístico da lugar a un juicio de conocimiento o moral, se revelaría inmediatamente que no es ciertamente fruto de una experiencia estética sino de algún *interés* demostrativo o edificante; mientras si, por el contrario, el objeto hace que se suspenda la unilateral capacidad moral o racional de juzgar, a cambio de una libre intuición representada por la imaginación, no cabría duda de que se trata de una experiencia estética o religiosa (Cf. Zuleta *Arte* pp. 92-98). De allí que precise en los siguientes términos la subordinación del entendimiento a la imaginación o, lo que es lo mismo, el libre juego de las facultades: “Lo que Kant llama liberar alude a que algo que se presente a la intuición — por ejemplo a (sic) la representación— se nos entregue como una unidad particular intuible y, no obstante, despierte y sugiera las condiciones de la razón; él no nos da un concepto [de libertad] determinante” (Zuleta *Arte* p.95).

Como se puede ver, Zuleta acepta sin restricciones la estética de la representación kantiana³⁸ porque estima la autoridad y libertad ilimitada que ésta le otorga a la imaginación concibiéndola esencialmente activa y productiva. Pero también porque, como el mismo Kant explica en el parágrafo sexto de su estética, al ser liberado el juicio de gusto de todo interés gracias al poder de la imaginación, se da la posibilidad de la

³⁸ Recuérdese el punto de partida de la *Crítica del juicio*: “Para discernir si algo es bello o no, referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento, sino por la imaginación (tal vez unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste. Por lo tanto, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, un juicio lógico, sino estético, o sea un juicio cuyo motivo determinante sólo puede ser subjetivo” (Kant *Crítica del juicio* §1 pp. 45-46).

comunicabilidad de su validez, esto es, su *pretensión* de universalidad (Cf. Kant *Crítica del juicio* §6 pp. 53-54). De acuerdo con Zuleta, esto ha de entenderse con mayor precisión como la condición transhistórica de la experiencia estética, lo que explicaría por qué nos es posible aún —desde el presente inmediato— darle valor artístico o percibir la experiencia estética de, por ejemplo, la primitiva pintura rupestre, la tragedia griega o la poesía homérica.

No obstante, la idea de que la obra de arte genera un interés general (pretendiendo ser universal) en virtud de su propio desinterés, según Adorno sería tan contradictoria como el supuesto freudiano de que la experiencia estética resulta placentera porque franquea la represión de la libido mediante la representación que de esta hace la obra de arte, o sea, debido a su efecto sublimador (Cf. Adorno p. 22). Para el filósofo alemán, la contradicción que a ambos modelos cobija tendría como razón última la “filistea idea” (como él la llama) de que la función principal del arte es el goce o la *liberación* de las determinaciones racionales, y, en consecuencia, “el arte, al igual que aquello de lo que antitéticamente brotó, queda así desposeído de cualquier contenido y en su lugar se coloca algo tan puramente formal como la complacencia” (Adorno p. 23).

Nuevamente, oponiéndose a Adorno, Jauss congenia con Zuleta respecto al desinterés kantiano, pues ambos encuentran allí la emergencia de un subjetivismo que soslaya la preocupación por la función cognoscitiva del juicio estético opuesta a la legítima autonomía (sensible) de la experiencia estética (Cf. Kant *Crítica del juicio* §6). Jauss reconoce de la siguiente forma el significativo aporte que para la autonomía del arte representa la *Crítica del juicio*: “[...] con Kant la capacidad poética adquiere la función de mediar entre la razón teórica y práctica, esto es, entre *la naturaleza como objeto del conocimiento de los sentidos y la libertad como lo suprasensible en el sujeto*” (Jauss *Pequeña* p. 58).

El evidente “realismo” de la estética de Adorno no simpatiza con esta postura ni con las propuestas de Kant y Freud porque entiende el carácter liberador que estos atribuyen a la experiencia estética por la vía de la representación como una manera de fetichizarla y trivializarla. En este sentido, para Adorno no sería comprensible el carácter liberador de, por ejemplo, la ironía de Thomas Mann, ni mucho menos la relación que Zuleta señala de ésta con el humor. Dicha incompreensión obedece a que, como muchos otros enemigos del

psicoanálisis, Adorno estaría sobrevalorando la condición subjetivista de la estética de Freud mientras le da la espalda a la base sociológica que la sustenta, lo que para Zuleta no puede calificarse de otra forma sino como una mala lectura del psicoanálisis, pues, según su lectura de Freud, el psicoanálisis es fundamentalmente una teoría del sujeto tanto como de la sociedad. En favor de esta perspectiva de Zuleta, en el apartado inmediatamente anterior al que nos acabamos de referir del texto de Adorno, éste critica el extremo subjetivismo de algunos psicoanalistas (Cf. Adorno 18-20).

Como lo han señalado Alberto Valencia y Oscar Espinosa, uno de los más importantes aportes de los estudios de Zuleta sobre el psicoanálisis fue siempre acompañarlo “[...] de una sociología de la cultura y una crítica histórica rigurosa, como la que podría encontrarse en el marxismo” (Zuleta “Marxismo” p. 224). Por eso, cuando abordamos el tema de la ironía en Mann, o la relación entre desarraigo y mundo moderno en la literatura de Cervantes y de Kafka, vimos que para Zuleta la experiencia literaria no se agota en aspectos meramente estilísticos o circunstanciales concernientes a la individualidad del autor, sino que parte de una concepción ontológica del arte que desde Nietzsche y Heidegger establece diversas relaciones entre la cultura, el lenguaje y el arte, de las cuales la principal consiste en (re)significar o dotar de sentido la existencia, lo que obtiene su sentido tanto del efecto psicológico de sublimación como de la crítica al orden social que hace de la novela moderna una verdadera “ontología del presente”, según el planteamiento de Foucault.

A falta de una definición unívoca del concepto de sublimación en la obra de Freud, Zuleta propone la siguiente caracterización en relación con la lingüística y la creación e interpretación literarias:

[...] es la superación y liberación de la tiranía del código porque un texto literario sólo es válido en la medida en que renueva la significación de un código preestablecido; con toda literatura pasa lo mismo [...]: el mundo del cual se habla comienza él mismo a hablar y se convierte en un lenguaje que expresa al ser que lo describe identificándose con él gracias a que es un objeto perdido o amenazado de perdición por la inestabilidad del contexto (Zuleta *Teorías* p. 36).

Como en la creación literaria, el efecto sublimador del arte sobre el individuo y la cultura en general trata, entonces, de conferir significado a la existencia contrarrestando la alienación propia a un contexto hostil a la identidad, tal y como lo propone la idea de

trasfiguración artística de Nietzsche y Heidegger. Entendida de esta forma la sublimación o el efecto liberador del arte que podría perfectamente sintetizar lo que hemos llamado “la experiencia personal” de Zuleta en razón de la libertad de pensamiento a la que accedió mediante la literatura justifica por qué hemos visto en la relación literatura/filosofía la columna vertebral del pensamiento del filósofo de origen antioqueño.

Por otra parte, para él la naturaleza significativa del hombre, junto al efecto de sublimación o catártico de la experiencia estética, explica también la poco afortunada tendencia humana hacia las ideologías, llámense religiosas, políticas, culturales o contraculturales y, en general, aquellas ofertas de sentido que suprimen la voluntad individual a cambio de la pretenciosa y pretendida seguridad del discurso fundamentalista y totalitario. Como resaltó Kant, si la experiencia estética “somete” a la razón al poder de la imaginación, la ideología política, mercaderista o publicitaria también satisface la estética naturaleza humana empleando en sus respectivos beneficios el deseo de la imaginación por ser satisfecho. Así, por ejemplo, una campaña política o una publicitaria promueven sus consignas sobre lo bueno (un buen candidato, un buen producto), no desde las cualidades del “objeto” que promocionan, sino a partir de las necesidades del electorado o del consumidor³⁹. De aquí el célebre y revelador aserto de Spinoza: “Nosotros no intentamos, queremos, apetecemos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apetecemos y deseamos” (Spinoza III, prop. 9, esc.).

Con este problema en mente, Zuleta define la literatura y su relación con el pensamiento como un contraataque u oposición a las ideologías que atenúan la creatividad y en general la naturaleza activa del pensar. Quiere decir esto que, directa o indirectamente, la auténtica creación artística, al igual que la científica, se resiste a lo que llamó “la idealización de la vida personal y colectiva” en cuanto dicha idealización es contraria a la

³⁹ Desde el propio Baumgarten, Terry Eagleton explica el fenómeno de la dominación ideológica en este mismo sentido, es decir, en estrecha relación con la experiencia estética: “Así Baumgarten describe el deseo como «la representación material originada por una confusa representación del bien», y examina en qué medida las impresiones materiales poéticas pueden desencadenar efectos emocionales concretos. Lo estético, por tanto, es sencillamente el nombre que se da a esa forma híbrida de conocimiento que puede clarificar la materia prima de la percepción y la práctica histórica, revelando la estructura interna de lo concreto. Si bien es cierto que la razón persigue sus elevados fines después de eliminar estas humildes particularidades, sin embargo, encuentra en lo estético una imitación operativa de sí misma, una especie de colaborador cognitivo que reconoce en su unicidad todo aquello ante lo cual la razón superior se muestra necesariamente ciega” (Eagleton p. 69).

autonomía del pensamiento, pero tan connatural al individuo como al grupo. Por esto asegura: “El dogmatismo es un hecho general que no puede ser erradicado por ninguna medida preventiva ni higiene filosófica, porque es la manera como se articulan las formas de identidad, los deseos y las representaciones colectivas” (Zuleta “Tribulaciones” p. 21).

Esta relación entre dominación dogmática o ideológica y deseo, paralela y equivalente a la que existe entre arte y naturaleza simbólica del individuo, es vista por Zuleta de forma positiva porque, gracias a obedecer a las mismas causas psicológicas y sociales de la experiencia estética, puede eventualmente ser contrarrestada (no erradicada) por el efecto liberador del arte. Como vimos, es el caso del desarraigo del mundo moderno, el cual viene a ser conjurado por el antihéroe de la novela que le corresponde; por eso también veíamos cómo las obras de Cervantes, Kafka y Mann actuaban como contraataque a dicho desarraigo mediante la (re)significación del anonimato urbano en el primer caso, la liberadora “máquina-literaria” del segundo y la ironía en el tercero. El negativismo de Adorno coincide con esta visión conservando, sin embargo, su distancia con la estética de la representación y del desinterés mientras dirige toda su atención hacia el desgarrador testimonio que el arte hace de la disolución de su entorno y valorando principalmente la denuncia testimonial del arte moderno, tan “negro” como la cultura a la que pertenece.

Ahora bien, si la lectura de Freud y de Kant que hace Zuleta es diferente a la de Adorno, respecto a Marx la diferencia se mantiene. Para el colombiano, el conflicto entre arte y sociedad capitalista manifiesta una suerte de esperanza utópica en cuanto al poder liberador del arte como una *praxis* de la cultura contraria a la vertiginosa lógica del capital (Cf. Zuleta *Arte* pp. 180-182); mientras que para el caso del pensador alemán el arte, más que una posibilidad de libertad, expresaría solamente un síntoma del —como sentenciaría Marcuse— “final de la utopía”, evidenciado por la emergencia del fascismo, y por tanto, su visión de la *praxis* sería ajena a cualquier estética del goce o de la liberación como las de Freud y Marx. En ese sentido, asegura Adorno:

La fuerza de la negatividad de la obra de arte es la que mide el abismo entre *praxis* y felicidad. Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas en prosa como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria* (el *shock* de encogimiento, el asco que sacude la *phisis*) todo ello, como forma de defensa tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura. Pero el desinterés es groseramente inadecuado para dar cuenta de sus escritos. Sirve para que el arte se hunda en vertical hasta convertirse en eso

que Hegel desprecia, en el juego agradable o útil del *Ars Poetica* horaciana (Adorno 24).

Es muy probable que el análisis “político” de la obra de Kafka que hacen Deleuze y Guattari parta de una visión de la *praxis* equivalente a la que así presenta Adorno, pero como se dijo, y contrario a esta concepción de la *praxis* política, lo que guarda la independencia del arte respecto a la política es una cuestión primordialmente estilística y sensible, y por ello esencialmente estética, que con indiferencia del tipo de sentimiento que despierte (angustia, felicidad, *shock*, asco), obtiene su sentido en la naturaleza representativa del hombre. De lo contrario, el fenómeno del dogmatismo o de la ideología no se distinguiría en absoluto del artístico, como ciertamente lo hace en virtud del *interés* unidireccional e intencional del primero y la polisemia que le es propia a una actividad eminentemente experimental como lo es el arte. Ya lo veíamos ilustrado en el conflicto entre los hermanos Mann mediante el reproche de Thomas a la idea conciliadora entre arte y política que defendía Heinrich, o también en la oposición entre “radicalismo” e “ironía” del capítulo undécimo de *Consideraciones de un apolítico*. En su análisis del texto de Mann, Zuleta concluía lo siguiente:

En este sentido el artista no tiene más camino que la exploración de sus conflictos. El artista no tiene convicciones. El arte nunca es la ejemplificación de una tesis. El arte es exploración. No tiende a reprobar ni a refutar. Consiste en dar libremente la palabra a los conflictos [...]

El artista no tiene necesariamente una relación con la belleza en el sentido de su definición clásica, como ya comienza a verlo Kant: la belleza es lo sublime, pero también lo grotesco y la tempestad. La experiencia del artista que tiene en cuenta Thomas Mann es mucho más fuerte, digamos, que la que aparece en la obra de Dostoievski que no es una búsqueda de la belleza sino más bien una búsqueda de la verdad. Dostoievski no tiene una frase bonita, ni una descripción de un paisaje; no seduce: inquieta, problematiza. El artista se puede mantener en los conflictos, no necesita suprimirlos (Zuleta *Colombia* pp. 110-111).

Que el arte sea “exploración” en el mismo sentido que le venimos dando a la literatura y al pensamiento como “aventura”, es decir, por desconocer las consecuencias y limitaciones inmediatas de su *praxis*— muestra cómo Zuleta concibe la actividad artística allende a cualquier instrumentalización, así sea política o pedagógica, pues su *desinterés* radica en una exploración para consigo misma. En ese sentido también debe entenderse que cuando equiparamos la experiencia estética con la sublimación no se hace referencia a

ningún tipo de terapia expiatoria — como sí parece seguirse en el caso de Jauss (Cf. Jauss *Experiencia* pp. 31 ss.)— sino a una condición indiscernible a la identidad (individual o cultural) por significar o elaborar una interpretación propia de la realidad. De acuerdo con Freud, esta condición es la que “trabaja” ininterrumpidamente en el inconsciente dando lugar a las ilusiones, aspiraciones, sueños, fobias y en general a todo cuanto determina la identidad individual en un proceso que denomina “elaboración” (Cf. Freud “La interpretación” pp. 86 ss.). De aquí que Zuleta repare en el fragmento recién citado particularmente en los conflictos en un sentido que vincula la metafísica de Hegel y de Heidegger con el propio psicoanálisis, en cuanto están de acuerdo en concebir la identidad individual como una cierta configuración de los dramas, el temor y en general la naturaleza trágica del ser-para-la-muerte (Cf. Zuleta *Arte* pp. 148-150)⁴⁰. De modo que si hablamos de la literatura como contraataque, y a éste le dimos un sentido político semejante al de la “literatura menor” de Deleuze y Guattari, como se aclaró en su momento, se trata de una perspectiva ontológica de lo político y del fenómeno artístico, tal y como se comprende mediante la comparación establecida por Zuleta en el fragmento citado entre Mann y Dostoievski donde se ve el verdadero compromiso artístico del primero, mientras las pretensiones moralizantes del segundo terminan eclipsando el carácter propiamente experimental (“desinteresado”) de la labor literaria.

Así también se entiende que, contrario a la opinión de Adorno, el valor de la obra de arte no residiría tanto en su contenido político o social como sí en su forma, pues *antes* de ser una reflexión crítica de la realidad es *en primer lugar* una experiencia (sin importar lo dramática o placentera que sea), no a pesar de nuestros conflictos sino —como descubrió Freud— mediante ellos. Lo que termina comprobando el sello kantiano de una valoración de la experiencia estética como la que presenta Zuleta, pues entiende la obra de arte como una respuesta *desinteresada* frente al mundo pero que, no obstante, en cuanto tal permite distinguir una obra de arte de lo que no lo es, por ejemplo: una ideología, un relato edificante, un panfleto político o en general cualquier valoración *intencional* de la realidad.

⁴⁰ En el libro de Zuleta sobre arte y filosofía es evidente su compromiso con lo que llama el “análisis existencial” de Heidegger y Hegel en el sentido de que “este tipo de análisis consistía aproximadamente en esto: en tomar una serie de temas que no fueran circunstanciales sino temas esenciales, es decir, que hicieran parte de la definición del hombre, por ejemplo, el saber de la muerte es un tema existencial, es un existenciario la muerte, porque uno puede ignorar muchas cosas pero no esa (sic.)” (Zuleta *Arte* p. 114 y Cap. IX y X).

En tal sentido, las imágenes de las cavernas de Lascaux o Altamira refieren menos a una reflexión de sus actividades cotidianas o a los sentimientos que les despertaban, por ejemplo, los grandes mamíferos, que en general a la experiencia humana sobre el planeta, es decir, puntual y primordialmente estas imágenes hacen referencia a la vivencia del hombre en cuanto hombre. Si no fuera principalmente por esto, nos habría sido imposible encontrar allí los rasgos de identidad a los que aludimos cuando, a pesar de la arbitrariedad o convencionalismo de la reconstrucción histórica, incluimos estos “familiares” trazos en nuestra convencional historia (del arte). Esta condición transhistórica de la experiencia estética es explicada por Zuleta de este modo:

Lo que está irrumpiendo en el arte es una verdad que tiene una curiosa historia, que es la historia del arte, digo curiosa por su extraña validez, es decir, es una validez que va más allá, irrumpe y surge a pesar de las ideologías con las que va mezclada [...] Y sin embargo, allí nos reconocemos, allí reconocemos una obra que es válida para nosotros, una validez que se mantiene y se establece más allá de las ideologías, más allá de las convicciones políticas, religiosas y que mantiene su capacidad de comunicar y transmitir la historia de todas las grandes y sucesivas formulaciones de una verdad que sigue válida, después de que ya no lo son para nosotros las ideas de quienes la crearon. Esa es la historia del arte, enigma de su validez (Zuleta *Arte* p. 175).

Es en este sentido que la historia del arte, al igual que la historia política, natural, y económica narra y representa una verdad universal: la de la experiencia humana —o lo que Husserl llamó *Lebenswelt*—. Según esto, lo que Zuleta nos ofrece es una *praxis* estético-ontológica tal que mediante la experiencia artística buscamos resistirnos a la herrumbre del paso del tiempo preservando nuestra identidad y haciéndola comunicable de forma estética, es decir, a través de lo sensible.

De allí que como mostró Kant, lo universalizable de la experiencia estética sea precisamente esa vivencia a la que denominó libre juego de las facultades⁴¹ porque, al originarse en lo sensible y contingente, en virtud de la capacidad representativa de la imaginación, supera lo empírico transformándose en una experiencia asequible al entendimiento y, por lo tanto, transmisible culturalmente (Cf. Kant *Crítica del juicio* §6). Como también mostró el experimento mental de Hans Jonas, la esencia simbólica del “*Homo pictor*” explica igualmente y de forma eficaz la permanencia del arte en la historia

⁴¹ El libre juego de las facultades es, en efecto, una vivencia, precisamente porque está dado en oposición a las facultades que “pone en juego” al enfrentarse el sujeto a la obra de arte.

de la humanidad, es decir, su condición transhistórica (Cf. *Jonas* pp. 217-245), cosa que ya había propuesto la tercera crítica de Kant y que Zuleta recoge así:

[...] el juicio estético no es un juicio empírico, no es empírico en el sentido de un sujeto particular, tampoco de un pueblo particular con sus condiciones particulares de vida; el arte es un intento permanente y con un logro continuo, como la historia nos lo demuestra, de exceder esa particularidad [...] (Zuleta *Arte* p. 88).

Sumándose a una antropología como la del *Homo pictor*, el arte para Zuleta es indisociable de la vida humana en general porque concibe a esta, igual que Kant, Heidegger y Freud, indefectiblemente representativa y simbólica. Pero para proteger esta idea del naturalismo o esencialismo tan comúnmente atribuidos al psicoanálisis, el pensador colombiano vinculó la hipótesis freudiana de la sublimación y su relación con el libre juego de las facultades de Kant al concepto de producción de Marx, obteniendo como resultado una concepción de experiencia estética fuertemente inspirada en la idea de voluntad de poder de Nietzsche. En la consolidación de dicha concepción, Kant desempeña un papel fundamental porque vio en la imaginación una potencia *activa* del pensamiento y ya no, como solía decir Zuleta, “la loca de la casa”, visión despectiva que parece permanecer en la estética de Adorno y su desprecio por los conceptos de goce y sublimación, según lo ha denunciado Jauss (Cf. Jauss *Experiencia* pp. 47-57).

De acuerdo con Zuleta, el principal canal de comunicación entre Marx y Freud es haber concebido al hombre como un ser social e histórico cuya identidad depende de las circunstancias —en el mismo sentido de *Lebenswelt*—, de modo que para ambos la realidad humana no está preestablecida biológica ni culturalmente, sino es una creación o una producción semejante a la obra de arte, es decir, una elaboración a partir de los conflictos y aspiraciones que momentáneamente nos definen, tal y como se puede apreciar a lo largo de la historia en las distintas formas de concebir la ciencia, la religión, la filosofía, en suma, mediante los discursos que definen los distintos momentos de la cultura. Algo equivalente fue lo que Foucault mostró al determinar en *Las palabras y las cosas* que la “realidad” se materializa en el “orden del discurso” y las prácticas o conjuntos prácticos de las que se ocupa este. Así, pues, si el arte, decíamos, nos representa en nuestra naturaleza simbólica, la historia hace lo propio mediante el recuento de nuestros relatos y la forma en que éstos como diría Foucault—, “ordenan” la realidad. De allí lo propiamente moderno de la novela que surge con Cervantes y llega hasta nosotros (Cf. Foucault *Las palabras*

“Prefacio”): Don Quijote y su “discurso” evidencian el agotamiento de la época de la semejanza y la consecuente crisis del *ethos* cultural durante el Renacimiento. Respecto al siglo XX, de allí también la atracción que nos despierta la oscura obra de Thomas Mann, de Kafka, de Baudelaire o de Poe: es la estética de la gran ciudad abrumando a sus despatriados habitantes, entre quienes estamos todos y, por tanto, nuestra imaginación allí se representa⁴².

Por su parte, afirmando la productividad de la imaginación y vinculándola a la perspectiva histórica común a Marx y Freud, dice Zuleta: “El deseo no está ligado a un objeto por la naturaleza sino por la historia. Es decir, por la historia del individuo, por lo que ha vivido” (Zuleta *Ensayos* p. 27). Lo que querría decir que, mientras Freud comprendió que la identidad es una particular forma de desear determinada por nuestra relación con el mundo social (madre, padre, entorno), el materialismo de Marx notó que son las relaciones sociales e históricas las que determinan nuestras identidad como necesidades comunes a pueblos e individuos, y no al contrario, como defendió la economía clásica. De allí que la mercancía sea un tipo de relación social —una forma de desear o una forma de comunicación simbólica, no una cosa; y las diversas maneras en que se configuran relaciones sociales como la mercancía o el valor establecen las diferencias entre los pueblos y las culturas, es decir, definen la identidad tanto del individuo como de los grupos a partir de lo que los hombres desean o imaginan ser, en suma: se representan (Cf. Zuleta “Marxismo” p. 205).

A propósito de esto, Zuleta formula su principal tesis sobre el arte y la naturaleza simbólica del hombre con las siguientes palabras que dejan ver tanto su confianza en el poder transfigurador de la experiencia estética casi con los mismos términos que usa Heidegger (Cf. Heidegger “¿Para qué?” pp. 213-214 y p. 231) , como también su perspectiva marxista:

El arte es esencial a la producción humana de un orden simbólico, es la necesidad más esencial del encuentro de un mundo habitable [...] Porque nosotros podemos

⁴² Pero sobre lo que no se detiene directamente Foucault —porque desde su perspectiva no es ciertamente una “práctica” que defina una *episteme*, como representar con relación a la época clásica es en la imaginación como facultad productiva de significado. No obstante, como tuvimos ocasión de ver, Foucault tiene en cuenta el lugar de la imaginación y de otras facultades comprometidas en la capacidad de juzgar al distinguir con claridad entre la “representación” de la *episteme* clásica y la “significación” propia del Renacimiento y de la actualidad. Lo que desde una perspectiva epistemológica supone la ponderación de las facultades cognoscitivas con relación a desarrollos o determinaciones históricas (Cf. Foucault *Las palabras* pp. 50-51).

encontrar muchas sociedades que no conocen la agricultura, que son insectívoros principalmente, las encontramos también que no construyen viviendas [...] pero no conocemos sociedades sin arte. El arte sí es una necesidad primordial [...] encontrar sociedades sin arte es más bien algo moderno, como consecuencia de la división capitalista del trabajo, hostil al arte. Sí, se producen barrios, ciudades que tienen diez veces más habitantes que la Florencia del renacimiento, como Palmira o Bello y que, en cambio, tienen muy poco arte, [...] Desde luego que sí, pero esta situación es un producto, no es un punto de partida de la vida humana, sino un efecto de la descomposición de lo humano, por ejemplo, por el capitalismo (Zuleta *Arte* p. 69).

Querría decir esto que debido a la naturaleza productiva de la imaginación, y a pesar de que nuestra condición simbólica o representativa es primordial, nada garantiza que en el transcurrir de la historia dicha condición pueda verse atenuada, enajenada o neutralizada por la industria cultural, la fe religiosa y, en general, distintos tipos de totalitarismos e ideologías, como las que según Zuleta ha generado el capitalismo en detrimento de la producción artística. En el campo de la psicología individual el riesgo es exactamente el mismo: la psicosis no es otra cosa que una representación unilateral y totalitaria cuyas consecuencias pueden ser: el delirio paranoico, las fobias e incluso algunos tipos de trastornos alimenticios o afásicos⁴³. De allí la frecuente insistencia de Zuleta: “Estas dos figuras de la patología [histeria y obsesión] empiezan a crecer y a crecer y son patologías por su unilateralidad; en cambio, combinadas son la forma misma del pensamiento. No es que se piense a pesar de eso, se piensa con eso [...]” (Zuleta *Arte* p. 172). De modo que, la capacidad creadora del hombre y de la cultura lucha por mantenerse en cuanto contraataque respecto a la enajenante unilateralidad del capitalismo, que a manera de psicosis generalizada promueve la pasiva y hedonista actitud consumista a cambio de la problemática, siempre exigente y angustiosa resolución de problemas que define al pensamiento, no sólo artístico.

Claro está que, como también recordaba insistente nuestro autor, esta teoría de la historia individual y social venía siendo expuesta y desarrollada mucho antes de Marx y Freud por la literatura, tal y como siempre lo reconocieron estos “maestros de la sospecha”. Siguiendo a Zuleta, mientras el método de libre asociación lo asimiló Freud del escritor romántico Ludwig Börne y el mejor análisis sobre la culpa lo encontró detalladamente

⁴³ Por eso la revolución de Freud en el campo de la enfermedad mental consistió en mostrar que la histeria y la obsesión están presentes en el pensamiento ordinario —en tanto facultad representativa—, pero pasan a ser patologías únicamente cuando se fijan unidireccionalmente hacia determinados “objetos”.

expuesto en *Los hermanos Karamázov*, Marx tampoco dejó nunca de reconocer cómo su análisis de la sociedad halló en la literatura de Shakespeare y Balzac el mejor campo de observación porque evidenciaba toda clase de conflictos sociales y determinaciones históricas (Cf. Marx *Escritos*). Tal vez debido a esta fuerte influencia de la literatura, Marx y Freud entendieron la historia, como diría Nietzsche, no como el recuento de los monumentales acontecimientos, ni de los valiosos logros de la humanidad, como si se trataran de piezas de museo, sino desde las particularidades de la vida diaria de los individuos y cómo estas vivencias permanentemente ponen en cuestión la noción misma de la realidad tal y como nos lo muestran las grandes obras de la literatura moderna y sus siempre problemáticos e inacabados personajes. Se trata, pues, de una *historia crítica* de la sociedad que, como la literatura, parte del hombre concreto y sus conflictos sociales, como lo exige, por cierto, la ontología del presente de Foucault y su cada vez mejor lograda pretensión de cumplir con la tarea de la “historia crítica” de Nietzsche (Cf. Nietzsche *Segunda* p. 24).

Desde una perspectiva semejante, el materialismo histórico de Marx hace del agotador, desgastante e incesante trabajo humano el protagonista de la historia económica, pues a través de esta experiencia concreta, o *praxis*, se ponen en evidencia los diversos conflictos culturales y de clase que definen relaciones sociales tan complejas como la “mercancía” o el “valor”. En un plano paralelo, la historia del individuo en Freud halla en la dramática y conflictiva infancia personal la más importante determinación de la identidad individual, la cual no es otra cosa que un *trabajo de elaboración y reelaboración* afectivo-social casi idéntica a la escritura de una novela, tal y como, por ejemplo, el escritor concibe el tiempo en su actividad de elaborar y reelaborar permanentemente el relato a partir del drama central (Cf. Zuleta *Arte* pp. 156-157).

Si para la teoría del valor de Marx el tiempo en la sociedad capitalista se expresa en términos de acumulación de fuerza de trabajo y de medios de producción, con el claro propósito de consolidar y perpetuar del capitalismo, en Freud la experiencia personal está siempre determinada por una noción de tiempo no lineal donde, por ejemplo, los dramas de la primera infancia (etapa oral, anal, fálica...) y de la segunda (teoría del Edipo), así como los anhelos y proyecciones hacia el porvenir, definen la identidad como un “trabajo” (Marx) de “elaboración” (Freud) siempre inacabado. Zuleta nota la inconfundible

naturaleza artística de esta concepción de tiempo precisando que se trata de una nueva forma de entender la experiencia:

Toda experiencia es al mismo tiempo recuerdo y reserva, no hay ninguna actualidad de una presencia pura que no contenga recuerdo ni sea reserva. Esta es una nueva noción de experiencia que ya en su manera de ser expuesta es fácil ver que se trata de una noción artística de experiencia, porque es la experiencia de un mundo fundamentalmente construido con nuestros dramas, y el arte es igualmente construir un mundo con nuestros dramas (Zuleta *Arte* p. 156).

Atendiendo a esta reveladora interpretación de Freud y su concepción de identidad como elaboración histórica, con lo desarrollado hasta aquí hemos querido reconstruir el pensamiento de Zuleta en dos direcciones complementarias: como producto de una particular “elaboración” de su propia identidad como filósofo, indisociablemente ligada a la experiencia del arte literario, que gracias a su propio estilo expositivo es posible apreciar en su calidad de apasionado lector y orador. Termina por completar nuestra reconstrucción ya no el aspecto biográfico o estilístico de Zuleta, sino el lugar que le hemos querido asignar dentro de la historia de las ideas en cuanto a que la pertinencia y contundencia de sus tesis, antes de brillar por su originalidad o novedad, coinciden con desarrollos que como los de Foucault, Deleuze y Guattari, Adorno, Jaus, e incluso del mismo Heidegger, terminaron por definir nuestra identidad cultural desde una visión particularmente estética, como si se tratara de una elaboración psicoanalítica, es decir, no sólo a partir de ciertos logros históricos sino fundamentalmente reconociendo nuestros traumas, frustraciones y anhelos. Así presentados los aportes del colombiano, se hace evidente que la estética como reconocimiento sensible de la identidad individual y cultural fue su preocupación principal, tal y como terminaremos por precisar a continuación.

Volviendo sobre la lectura cruzada que Zuleta hizo de Freud y Marx, el punto de partida de dicha asociación fue la constante dificultad, o si se quiere la represión, de Freud por consolidar su concepto de sublimación, por lo que nuestro autor le vinculó el concepto de trabajo de Marx para construir su propia noción de experiencia estética en los términos que hemos venido develando. Concretamente, la experiencia estética, como la identidad humana en Freud y la concepción materialista de cultura en Marx, consiste en una elaboración sensible, afectiva y social que se materializa en un “objeto” (en el sentido psicoanalítico) asequible a los demás por la vía de la significación, es decir, en virtud del

libre juego de las facultades, tal y como para Kant es posible explicar la *pretensión* de universalidad del juicio estético gracias a la representación imaginaria.

Así entendida la estética con relación al individuo y a la cultura, se trata de un notable descubrimiento de Zuleta que al relacionar a Kant con Marx y Freud logra dar cuenta del valor filosófico del arte, principalmente de la literatura, como la elaboración transhistórica de la identidad cultural a la que llamamos realidad, tal y como aparece descrita a través de las heroicas hazañas de Ulises, la demencial aventura de don Quijote o las melancólicas reflexiones del K de Kafka. En otros términos, la capacidad que conserva la cultura de conmovirse e identificarse con estos relatos y las demás obras de arte —a las que ella misma le ha dado el estatus de lo artístico—, es justificada por Zuleta desde el supuesto de una comunidad afectiva (Freud) e imaginativa (Kant), no heredada *a priori* sino, del mismo modo que la historia, en cuanto relato convencional, construida a partir de aquello que ha despertado el interés de los pueblos, es decir, sus logros, ideales, frustraciones o ficciones. De tal forma, cultura, identidad y realidad son nombres equivalentes entre sí que refieren a una paulatina construcción que, como cualquier obra de arte, concentra los valores, temores y aspiraciones de sus creadores.

En cuanto al concepto de trabajo de Marx, por ser la *praxis* definitoria o identificatoria del hombre y su realidad, y contraria a la idea de naturaleza —porque esencialmente consiste en transformarla—, es también equiparable con la experiencia estética porque, como mostró Hegel, el arte en tanto *praxis* creadora niega la espontaneidad o libertad de la naturaleza dando lugar al antropomorfo “mundo real” (Cf. Hegel pp. 7-8)⁴⁴. Ambos materialismos resaltan, pues, la naturaleza convencional de la realidad humana producto de la libre creación del hombre. En tal sentido, están de acuerdo Hegel, Marx y Freud en que la diferencia fundamental del hombre y otros seres de la naturaleza obedece principalmente a la autodeterminación humana, entendida como trabajo de creación o

⁴⁴ De acuerdo con Bataille, la *praxis* artística es negatividad pura en el sentido dialéctico en que Hegel la relaciona con la libertad humana: “Para Hegel, en efecto, la Acción es Negatividad y la Negatividad, Acción. Por un lado, el hombre negando la Naturaleza introduciendo en ella, como su reverso, la anomalía de un “Yo personal puro”— está presente en el seno de la Naturaleza como una noche en la luz [...] esta negación de la naturaleza no está dada sólo en la conciencia —donde aparece (si bien para desaparecer) lo que es en sí—; esta negación se exterioriza y, exteriorizándose, cambia realmente (*en sí*) la realidad de la Naturaleza. El hombre trabaja y lucha: transforma lo dado o naturaleza. Destruyéndola, crea el mundo, un mundo que no era. Hay por un lado poesía: la destrucción de una *cabeza ensangrentada* que aparece y se esfuma; por el otro lado la Acción: el trabajo, la lucha” (Bataille. *Hegel* p. 285).

autopoiesis en el más estricto sentido estético o etimológico de este último concepto relacionado tanto con el individuo como con el grupo cultural—.

Como Kant, Freud y Marx revelaron, la realidad es, en efecto, una elaboración constante que como la literatura depende de la diversidad y variedad de elementos y vivencias que la hacen inabarcable e inacabada⁴⁵. De allí que, desde la perspectiva de Musil⁴⁶, Zuleta reafirme su rechazo a la demencial uniformidad que promueve la cultura capitalista en perjuicio de la *praxis* creativa que, hemos dicho, define al individuo y a la realidad en relación con la actividad artística. El carácter psicótico propio de la realidad capitalista se expresa en ideologías dominantes como el afán de novedad, la paranoica necesidad de estar informado que los medios de comunicación promueven en remplazo del conocimiento producto siempre de una rigurosa y por lo general parsimoniosa investigación—, la exigencia de productividad, relacionada con hacer del tiempo más que una condición de los acontecimientos un lastre relacionado con el sentimiento de culpa por “perder el tiempo” en actividades otrora fundamentales como descansar, reflexionar, leer e incluso caminar y dormir. En síntesis, el desarrollo del capitalismo, y la ciudad moderna como su máxima expresión, aliena al individuo mediante ideologías que terminan por dominar la voluntad humana al promover una idea de realidad unificada y globalizada donde la interpretación creativa progresivamente viene siendo remplazada por la estandarización de la información.

Zuleta analiza este fenómeno mediante la creación artística que, como ya vimos, la define con relación a la literatura como una aventura, en cuanto experiencia o experimentación, precisamente haciendo referencia al incierto final y al riesgo que implica (Cf. Viviescas p. 55 y Zuleta *La propiedad* pp. 21-22). En este sentido, decíamos que la

⁴⁵ Según Walter Benjamin, de esto derivaría la inconmensurabilidad de la pretensión novelesca en oposición al asequible particularismo de la narrativa pedestre de un Leskov: “Escribir una novela significa exponer en su forma extrema, en la exposición de la vida humana, lo inconmensurable” (Benjamin p. 193).

⁴⁶ Refiriéndose al crimen que Moosbrugger comente como consecuencia de una crisis psicótica, Zuleta comenta de esta forma dicho episodio de *El hombre sin atributos*: “[Musil] nos muestra cómo se lanzan sobre Moosbrugger los periodistas con una curiosidad, con una “avidez de novedad”, que trata de matar el sentido y todo lo que tiene de terrible el acontecimiento de la psicosis. Como todo se vuelve chisme, rumor, noticia, novedad, nadie quiere dejarse afectar por lo que ocurre. Musil en cambio nos obliga a dejarnos afectar por Moosbrugger. Cada vez va más lejos en mostrarnos que la realidad no es un dato que puedan constatar los sentidos, sino que la realidad es una construcción, y que hay varias maneras de perder la realidad. En última instancia llega a mostrar que la sociedad capitalista, en su conjunto, más bien juega con la psicosis que con cualquier otra cosa. Es una psicosis que no se nota como la de Moosbrugger, por la sola razón que es colectiva” (Pérez p.42).

polisemia es para él un privilegiado criterio para distinguir una verdadera obra de arte de lo que no lo es, es decir, en todos los casos el sentido de la obra no debe estar definido de antemano ni ser evidente o unívoco. En esto consiste también su crítica marxista al capitalismo, pues la rígida y abstracta teoría del valor que lo define (dinero-mercancía-dinero) también uniformaliza o estandariza a los individuos desterrando así su posibilidad de producir sentido (cultura, arte, resistencia) y minimizando su posibilidad interpretativa. Es, pues, en este sentido que debe entenderse que el capitalismo doblega la voluntad, lo que nada tiene que ver con una peregrina idea de libertad como la que en tantas ocasiones se esgrime como oposición al “sistema”. Muy al contrario, el desarrollo capitalista atenta contra la naturaleza artística del hombre al homogenizarlo, es decir, aliena la voluntad que Nietzsche asocia a la interpretación, al sentido de la vida y del arte: la “voluntad de poder”. En palabras de Zuleta:

Lo que Nietzsche llama voluntad de dominio podríamos tratar de indicarlo diciendo que es la posibilidad de conferir un sentido, no es algo propio de un sujeto, es la imposición de un nuevo sentido a un elemento o a un conjunto de elementos con una nueva organización [...] lo que él llama “interpretación” en el sentido fuerte de interpretación objetiva, es que el sentido de algo pueda variar por el poder de una nueva organización, por ejemplo la mano, que podría servir para moverse de rama en rama en una época, le es asignada una nueva significación, la significación de instrumento, de medio lingüístico, de forma de expresión, de gesto y de elemento y queda así transfigurado, sin sentido, por el ingreso de un nuevo conjunto que es objetivado por Nietzsche o sustantivado con el nombre de voluntad que es lo que asigna un nuevo sentido, y éste no está nunca dado por el origen (Zuleta *Comentarios* pp. 83-84).

No es otro el efecto transfigurador que define a la literatura, tal como se ha tratado aquí: la experiencia estética que de ella se desprende es a su vez *praxis* significativa e interpretación crítica de la realidad en el mismo sentido que la elaboración del duelo en Freud permite conservar la identidad mediante la resignificación o sublimación de los mismos hechos traumáticos que la minan. En el mismo sentido, el trabajo obrero en Marx resignifica o “sublima” la noción de valor: ya no en favor de la acumulación, sino a partir de su producción como plus-valor.

Para el caso de la experiencia personal de Zuleta, el efecto emancipador que le generó la lectura de literatura también puede dar buena cuenta de esto. Y es que él concibió siempre la actividad lectora como trabajo o elaboración en el sentido que el marxismo y el

psicoanálisis le han asignado a estas *praxis* relacionándolas a su vez con una voluntad interpretativa y productiva como la de Nietzsche. El pensamiento, en cuanto complejo proceso de elaboración y asociación activo de las vivencias —psicológicas y sociales del individuo, produce la realidad casi del mismo modo en que la lectura y la escritura literarias construyen y comunican mundos posibles; por esto: “Toda lectura es ardua y es un trabajo de interpretación: fundación de un código a partir del texto, no de la ideología dominante preasignada a los términos” (Zuleta “Sobre la lectura” p. 91); pues, si nos conformamos con los códigos que impone la ideología dominante para leer o interpretar la realidad, ésta última ya no es producción nuestra y, por tanto, nuestra vida dejaría también de pertenecernos al permitir que nuestra voluntad esté dominada por el pasivo consumo capitalista. Por eso:

Ante todo la lectura no puede ser sino una de las dos cosas en las que el capital divide el ámbito de las actividades humanas: producción o consumo: Cuando es consumo, gasto, diversión, “recreación”, se presenta como el disfrute de un valor de uso [...] Como producción, la lectura es: trabajo, deber, empleo útil del tiempo. Actividad por medio de la cual se vuelve propietario de un saber, de una cantidad de conocimiento [...] (Zuleta “Sobre la lectura” pp. 97-98).

La alta estima en que Zuleta siempre tuvo a la lectura obedece principalmente a que vio en ella no sólo un “contraataque” a la imposición de la ideología capitalista, sino principalmente porque la consideró la evidencia misma del pensamiento en cuanto capacidad creativa, reflexiva y racional. Como evidenció en su propia persona, la lectura — igual que la actividad artística, el trabajo obrero o la elaboración onírica— es la producción de sentido como respuesta crítica, interpretativa y transfiguradora de la realidad. Mediante la legítima *praxis* lectora resulta inevitable cuestionar la realidad porque las historias narradas por la literatura actúan como criterios transhistóricos de valoración de la vida presente⁴⁷.

De otro lado, si para Foucault lo propiamente moderno de Kant fue haber propuesto el pensamiento crítico y autónomo del *sapere aude* como respuesta a ¿Qué es la ilustración?, desde muy joven Zuleta conoció de primera mano y a través de la lectura que

⁴⁷ Recuérdese que también en eso consistió lo propiamente moderno que Foucault encontró en el inusitado momento de la novela de Cervantes en que se ve a su propio protagonista persiguiendo su identidad en el transcurrir de las páginas de las que él mismo nace como “largo grafismo flaco como una letra, [que] acaba de escapar directamente del bostezo de los libros” (Foucault *Las palabras* p. 53).

la potencia crítica del pensamiento no tenía otro nombre que el de literatura o arte. Su propio compromiso con el presente lo adquirió por el contraste de su contexto con los dramas y las ironías de Dostoievski, Thomas Mann, Kafka y, en general, del mundo literario. Esta puede ser la razón por la que no es tan fácil distinguir un estilo o una filosofía, en suma, una identidad propiamente zuletiana, independiente de la forma en que se apropió de estos discursos literarios o de lo que incorporó y elaboró de las filosofías de Marx, Freud y Nietzsche.

Desde estas perspectivas, siempre se opuso a cualquier concepción de identidad partidista, regionalista o nacionalista porque, al igual que Marx y Freud, concibió la identidad como un proceso de elaboración cultural que por medio del arte y la literatura permite entender al hombre como una construcción transhistórica en el sentido de una concentración o síntesis de sentido que se alimenta de aquello a lo que accedemos mediante el arte, el trabajo y la elaboración de nuestros conflictos. Es decir, según Zuleta, la identidad y la realidad humanas están dadas y se manifiestan en el discurso histórico en general, y en el de la historia del arte en particular, en cuanto elaboraciones necesariamente antropocéntricas y en continuo movimiento. Por eso, entendida así la historia, su lectura mediante el arte, el lenguaje, el trabajo, el sueño y en general las *prácticas* que definen al hombre y a la humanidad, no puede ser otra cosa que un re-conocimiento crítico del presente tal y como la novela y el artista siempre lo han hecho saber.

Conclusión

Nuestro interés por situar a Zuleta en la historia de la filosofía dejó como resultado un semblante intelectual del pensador definido tanto por la literatura como por el existencialismo, la filosofía de Nietzsche, el psicoanálisis y la crítica marxista. En consecuencia, y como muchos de los discursos que bebieron de estas fuentes, la filosofía que produjo fue el resultado de un análisis crítico del presente, con la particularidad de que en su condición de colombiano y tercermundista no contó con los favores de una idónea institución educativa ni con un ambiente social lo suficientemente propicio que guiaran e incluso motivaran sus numerosas inquietudes. Esto último explica, no sólo la forma autodidacta en que emprendió su trayecto por el conocimiento, sino, además, la heterodoxa manera en que asimiló la cultura europea mediante algunas de las expresiones culturales más caras para el antiguo continente.

Como nos esforzamos por mostrar en las páginas precedentes, la más evidente muestra de dicha heterodoxia es la forma en que conjugó su pasión por la literatura con sus no menos intensas y apasionadas reflexiones sobre la psicología, el economía, la política y el arte, lo que dio como resultado un seductor discurso filosófico que, de la mano de las grandes obras literarias, se alejó del tecnicismo erudito con el decidido propósito de acercar a otros al mundo de la cultura y promover el pensamiento crítico. Fue así como Zuleta concibió la realidad como un problema, es decir, como algo inestable, inagotable y siempre a la espera de ser cuestionado desde los más diversos puntos de vista, características también compartidas por esa otra realidad individual que es la identidad personal, la cual estudió rigurosamente tanto desde la psicología y la filosofía como a partir de las numerosas caracterizaciones personales de las que está llena la literatura.

Como también tuvimos ocasión de ver, producto de esta equivalencia entre realidad, identidad y personalidad, uno de los más importantes logros de la filosofía de Zuleta fue la consolidación de una transhistórica idea de identidad que daría cuenta de aquello que llamamos “cultura”, entendida como una elaboración humana semejante a cualquier obra de arte ya que es el resultado de la sedimentación de los más significativos logros, preocupaciones y frustraciones de la humanidad. Según esta concepción transhistórica de identidad, se puede entender el conjunto del pensamiento de Zuleta como una teoría de la

experiencia estética en el sentido de la posibilidad que ofrece el arte de reconocer crítica y autónomamente nuestra identidad individual y cultural.

Para hacer comprensible esta concepción estética, relacionamos aspectos biográficos del autor con sus desarrollos teóricos porque nos interesó mostrar cómo la obra de Zuleta fue el resultado de la continua reflexión filosófica sobre la vida, el arte y la literatura. En ese sentido, la elaboración de la filosofía del pensador colombiano fue toda una experiencia estética que, en los términos que la definimos, le permitió reconocer, desde el constante ejercicio de la crítica, las principales determinaciones que definieron la realidad a la que perteneció.

El central lugar que ocupó el psicoanálisis en la maduración de su obra y su pensamiento lo resaltamos desde el concepto de sublimación, pues, además de que uno de los más importantes aportes suyos a la teoría psicoanalítica fue la interpretación y consolidación de dicho concepto desde la crítica social de Marx y su propia teoría estética, el valor filosófico que le atribuyó a la literatura y al arte obedeció a la idea de que por intermedio de la lectura y de la experiencia estética es posible sublimar o transfigurar la realidad, es decir, liberarse de las dominaciones instintivas e ideológicas. Muestra de dicho poder sublimador del arte, vimos cómo de Cervantes a Kafka y Thomas Mann el mundo moderno “elaboró” su propio duelo por la pérdida de la seguridad que otrora ofrecieron los dogmas e ideologías desvirtuadas por el Renacimiento, pero que, gracias al ingenio creativo de estas y otras expresiones del arte, retrospectivamente nos es posible reconocer, si no el logro consumado, al menos sí el evidente esfuerzo de una cultura que desde entonces procura salir de la minoría de edad de la dominación ideológica.

Así fue como Zuleta nos legó razones suficientes para valorar la relación del arte y el conocimiento en cuanto ambas manifestaciones de la cultura nos permite reconocernos críticamente desde los problemas y proyectos que nos definen históricamente. Lo que explicaría, finalmente, su forma de ver, o mejor de leer, la realidad como si se tratara de una verdadera novela en permanente proceso de “elaboración”. Novela moderna, en todo caso, debido al dramático y poco afortunado destino de sus personajes problemáticos e inacabados, entre los cuales el mismo Zuleta asumiría la aventura del pensamiento a pesar de ser totalmente consciente del abandono y desarraigo del antihéroe moderno es decir,

de su propia condición y de la ingrata fortuna que le acompañaría indefinidamente por mandato del destino.

Bibliografía:

a) Publicaciones autógrafas de Estanislao Zuleta:

- “Acerca de la ideología”. En *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. 11ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2009. pp. 61-77.
- “Acerca de la naturaleza de las ciencias sociales”. En *Ciencias naturales y ciencias sociales*. Fundación para la investigación y la cultura (Fica), editores. 2ª edición. Bogotá: Fica, 2007. pp. 101-193.
- “A la memoria de Martin Heidegger” En *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Medellín: Hombre nuevo, 2010. pp. 39-61.
- “A propósito de *La metamorfosis*, de Franz Kafka”. En *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Medellín: Hombre nuevo, 2010. pp. 115-129.
- Arte y filosofía*. 5ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2007.
- Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. 3ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2003.
- Comentarios a Así hablaba Zaratustra de F. Nietzsche*. 4ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2009.
- “El amor y el matrimonio en *Las afinidades electivas*. Homenaje a Goethe”. En *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Medellín: Hombre nuevo, 2010. pp. 81-98.
- El Quijote, un nuevo sentido de la aventura*. 2ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2001.
- El pensamiento psicoanalítico*. 2ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2004.
- “En el centenario de la muerte de Dostoievski”. En *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. 11ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2009. pp. 61-77.
- Ensayos sobre Marx*. Medellín: Editorial Percepción, 1987.
- Estudios sobre la psicosis*. Medellín: Editorial Percepción, 1990.
- “Franz Kafka y la modernidad”. En *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Medellín: Hombre nuevo, 2010. pp. 99-114.
- “Freud: el arte de la interpretación en la búsqueda del sentido”. En *Ciencias naturales y ciencias sociales*. Fundación para la investigación y la cultura, editores. 2ª edición. Bogotá: Fica, 2007. pp. 49-100.
- “Kant y la educación”. En *Educación y democracia*. 8ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2008. pp. 89-104.
- La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoi*. Cali: Editorial Nueva Letra, 1980.
- Lógica y crítica*. 2ª Ed. Medellín: Hombre nuevo, 2003.
- “Marxismo y psicoanálisis”. En *La filosofía en Colombia Siglo XX*. Rubén Sierra M. (compilador). Bogotá: Procultura, 1985. pp. 203-228.
- Psicoanálisis y criminología*. 4ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2007.
- “Sobre la lectura”. En *Sobre la idealización de la vida personal y colectiva*. Bogotá: Procultura, 1985.
- Teorías de Freud al final de su vida*. Bogotá: Editorial Latina, 1978.
- Thomas Mann, la montaña mágica y la llanura prosaica*. 2ª Ed. Medellín: Hombre nuevo, 2003.
- “Tres culturas familiares colombianas”. En *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Medellín: Hombre nuevo, 2010. pp. 23-38.
- “Tribulaciones y felicidad del pensamiento”. *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. 11ª Ed. Medellín: Hombre Nuevo, 2009. pp. 19-37.

b) Publicaciones sobre Zuleta, E.

- Ángel Echeverri, Fernando. “Zuleta y la lucha por la identidad”. En Revista *Pensamiento y psicoanálisis* 02. Nos. 4 y 5, 2007: pp. 40-46.
- Espinosa Restrepo, Oscar. “El psicoanálisis en la vida y la muerte de Estanislao Zuleta” en *Revista Universidad de Antioquia*. No. 232. Medellín: Abril-Junio 1993 pp. 100-109.
- Espinosa Restrepo, Oscar. “Encuentro de Estanislao Zuleta con Sigmund Freud sobre la literatura y el arte”. En Revista colombiana de psicología. No. 1, 1992. pp. 20-29.
- Giraldo Isaza, Jairo. “Estanislao Zuleta: Un pensador solitario”. En *Revista Foro*. No. 12, Junio de 1990 pp. 99-108.
- Giraldo Isaza, Jairo. “Estanislao Zuleta: precursor del pensamiento complejo en Colombia”. En *Ciencias naturales y ciencias sociales*. Fundación para la investigación y la cultura, editores. 2ª edición. Bogotá: Fica, 2007. pp. 7-48.
- Grueso, Delfín. “El hombre y el fenómeno Zuleta”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 9-16.
- Malaver, José. “La relación cuerpo-alma-sociedad. Aportes de Estanislao Zuleta a la reflexión sobre la enfermedad”. En Revista *Pensamiento y psicoanálisis*. Año 02. Nos. 4 y 5, 2007: pp. 31-35.
- Navarro, Javier. “Estanislao Zuleta, el pensamiento crítico y el psicoanálisis”. En Revista *Pensamiento y psicoanálisis* 02. Nos. 4 y 5, 2007: pp. 36-39.
- Ospina, William. “El arte de la conversación”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 9-16.
- Ospina, William. “El desafío de vivir” en *Revista Semana*. Diciembre 11 de 1980.
- Ospina, William. “La amistad y el saber: Estanislao Zuleta” en *Revista Número*. No. 11. Bogotá: Septiembre-noviembre de 1996.
- Pérez, Ramón. “Existe el sentido de la posibilidad. A propósito de *El hombre sin atributos de Robert Musil*”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 37-44.
- Restrepo, Luis Antonio. “La larga espera. A propósito de la obra de Thomas Mnn”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 17-35.
- Revista Semana: “Un intelectual de verdad”. Septiembre 09 de 1996.
- Salazar, Boris. “Entre Marx y Zuleta: pausa, crisis y revolución”. En Revista Praxis filosófica. No. 31. Cali: Julio-diciembre 2010.
- Sánchez Lozano, Carlos. “Peligros de la oralidad filosófica”, reseña del libro *Lógica y crítica de Estanislao Zuleta*. Boletín Cultural y Bibliográfico (Bogotá). Vol. 33, no. 42 (1996). pp. 69-70.
- Valencia Gutiérrez, Alberto. *En el principio era la ética...* Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1996.
- Valencia Gutiérrez, Alberto. *Estanislao Zuleta o la voluntad de comprender*. 2ª Ed. Medellín: *Hombre Nuevo*, 2009.
- Valencia Gutiérrez, Alberto. “Estanislao Zuleta y el psicoanálisis”. En Revista *Pensamiento y psicoanálisis*. Año 02. Nos. 4 y 5, 2007: pp. 3-19.

- Valverde, Umberto. “Estanislao Zuleta: un grato encuentro con la inteligencia”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 103-110.
- Vásquez, Tomás. “La responsabilidad social del intelectual”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 183-192.
- Villa Garzón, Hernando. “Estanislao Zuleta habla sobre su experiencia personal”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 85-102.
- Viviescas, Fernando y Restrepo, Luis A. “La ciudad del encuentro y la aventura. A propósito de la ciudad y la literatura”. En *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Alberto Valencia G (editor). Cali: Fundación Estanislao Zuleta, 1977. pp. 37-44.

c) Fuentes adicionales:

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. 2ª ed., 2ª reimpr. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. En *Sobre el programa de la filosofía futura*. Tr. Roberto Vernengo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970. pp. 189-211.
- Bachelard, Gaston. *La formación del espíritu científico*. México D. F.: Siglo XXI, 2004.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo XXI, 1994.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1986.
- Bataille, Georges. “Hegel, la muerte y el sacrificio”. En *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2001
- Broch, Hermann. “James Joyce y la época actual”, Kitsch, vanguardia y el arte por el arte, Barcelona: Tusquets, 1970, 33-61.
- Calvino, Ítalo. “Filosofía y literatura”. En *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995, 171-178.
- Casey, Edward. *Spirit and soul: essays in philosophical psychology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Croce, Benedetto. *Breviario de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Danto, Arthur. *Más allá de la caja de brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Kafka por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era, 1995.
- Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro: Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra 1982.
- Dostoyevski, Fiódor. *Los hermanos Karamázov*. Barcelona: Editorial Juventud, 1999.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la ilustración?”. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. “Las figuras del erotismo”. Entrevista extraída de Temakel: <http://www.temakel.com/cinefoucault.htm>.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

- Freud, Sigmund. "Dostoyevski y el parricidio". En *Obras completas*. Vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- Freud, Sigmund. "El yo y el ello". En *Obras completas*. Vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- Freud, Sigmund, "La interpretación de los sueños". En *Obras completas*. Vol. 5. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- Freud, Sigmund. "Psicología de la vida cotidiana". En *Obras completas*. Vol. 6. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- Freud, Sigmund. "Un recuerdo infantil de Leonardo". En *Obras completas*. Vol. 23. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- Gadamer, H. G. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1998.
- Garin, Eugenio. *El Renacimiento italiano*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México: UNAM, 1992.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia. *Familia y cultura en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1994.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1998.
- Heidegger, Martin. "La época de la imagen del mundo". En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2008.
- Heidegger, Martin. "¿Para qué poetas?" En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética*. Madrid: Akal, 2007.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *Historia, sociedad y cultura Ensayos y conferencias*. Bogotá: Alfaomega, 2002.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología*. Barcelona: Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Jay, Martin. *Cantos de experiencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Jonas, Hans. *El principio vida*. Madrid: Trotta, 2000.
- Kafka, Franz. *El castillo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Kafka, Franz. *En la colonia penitenciaria*. Madrid: Alianza, 1995.
- Kafka, Franz. "Josefina la cantora o el pueblo de los ratones". En *Obras completas*. Barcelona: Edicomunicación, 2003.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Kant, Immanuel. "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?" En *Filosofía de la historia*. México: Fondo de cultura económica, 1985.
- Mann, Thomas. *Schopenhauer, Freud y Nietzsche*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.
- Mann, Thomas. *Consideraciones de un apolítico*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1978.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Barcelona: Edhsa, 1997.
- Marx, Carl. "La producción del plusvalor absoluto y del relativo" *El capital*, vol. 1, sección 5. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Marx, Carl y Engels, Friedrich. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2003.

- Macherey, Pierre. *¿En qué piensa la literatura?* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia y Siglo del Hombre Editores, 2003.
- Merleau-Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.
- Mondolfo, Rodolfo. *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Barcelona: Icaria editorial, 1980.
- Morey, Miguel. “Por una política de la experiencia”. En Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, 1999. pp. 9-24.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Popkin, Richard. *La historia del escepticismo de Erasmo a Spinoza*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1983.
- Sartre, Jean Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 1971.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta, 2009.