

MODERNIDAD Y ESTÉTICAS DE RUPTURA

Pepa Medina

Introducción

El planteamiento de este trabajo gira en torno al concepto de « modernidad » y al comentario de una paradoja en la Ilustración misma, que Adorno y Horkheimer proponen en *Dialéctica de La Ilustración* y cuya doble tesis está formulada en los siguientes términos: *El mito es ya Ilustración; La ilustración recae en mitología* (p. 56).

Nuestra exposición está dividida en dos partes interconectadas. La primera se centra en el tema de “la modernidad” y “lo moderno” y pretende realizar un desarrollo temático y conceptual entre Baudelaire, Benjamin, Nietzsche y Foucault, Adorno y Horkheimer. La segunda parte se centra en trazar el itinerario argumentativo que Adorno y Horkheimer despliegan tomando como eje esa paradoja. El objetivo es investigar cómo Baudelaire y los filósofos citados llegan a decir la crisis del hombre moderno. Finalmente propondré algunas conclusiones.

1. El término “modernidad”

En el siglo XVII con el término « moderno » se introduce una novedad que contrasta entre los de « ahora » y los de « antes ». A partir del

siglo XVII se va produciendo una lenta transformación en el significado de esta palabra. A partir de Hegel, con el término « modernidad » se designa una época cerrada y clausurada sobre sí misma. « Modernidad » es el nombre que damos a una época. Este filósofo entiende una época como unidad espiritual, como conglomerado de elementos culturales. Cuando hablamos de « época » no hablamos de una cronología sino de un espíritu (*Zeitgeist*). Para hablar de « épocas », las épocas tienen que haber perdido la cronología. Con el término de « época moderna » designamos un espíritu: *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo moderno, de la modernidad. En el siglo XIX, « moderno » significa « una determinada manera de entender el mundo », en contraposición a la anterior que rompe con el pasado y traza un cierto modelo de lo que esa época es en el presente. ¿Qué elementos constituyen una época? Una época está constituida por una idea de ciencia, de arte, de la moral, del derecho, de las costumbres, de la religión, una forma de representación del mundo (creencias), etc. Lo propio de la modernidad es que, en todos esos ámbitos, se producen cambios: la ciencia se convierte en experimental, el arte se convierte en una actividad autónoma y aspira a constituirse en su propia tradición; la moral moderna no está determinada por leyes; no se apoya en principios religiosos o de costumbres.

La ciencia, la teoría moral y el derecho no tiene un principio sobre el que puedan basar su fundamento. Todo este proceso de cambios da lugar a un « mundo desencantado », también llamado « proceso de secularización » equivalente a proceso de modernidad. Para Deleuze, la modernidad comienza cuando deja de buscarse un principio trascendental. ¿Cuándo comienza el proceso de secularización? Comienza cuando se abandona la búsqueda de toda trascendencia, lo que Nietzsche llama « muerte de Dios ». La verdad no se encuentra en una tradición revelada. En todos los contextos: arte, ciencia, moral, derecho, teoría etc., se avanza hacia una mayor autonomía.

2. La crisis de la modernidad

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en Francia se estaba iniciando el debate de los antiguos y los modernos. Este debate consistía en la comparación entre los autores considerados clásicos y los que en cada momento se consideran modernos. Alternativamente se opta por valorar a los antiguos, a los que se considera que habrían dejado dicha la última palabra de forma insuperable; o a los modernos, que, saliéndose de los caminos tradicionales, encuentran perspectivas innovadoras y promueven movimientos de ruptura y cambio respecto a la tradición. Esta disputa entre Antiguos y Modernos la podemos considerar como parte de

la crisis de la conciencia europea, momento cultural de la Europa de finales del XVII y comienzos del XVIII.

Según Leo Strauss¹, la Querrela entre Antiguos y Modernos, no fue una querrela simplemente literaria sino una disputa entre la filosofía o la ciencia moderna y la filosofía o las ciencias anteriores y sólo se resolvió con la obra de Newton, que zanja la cuestión a favor de los Modernos. Plantea la tesis de que lo que “en su origen fue una filosofía política se ha convertido en una ideología”. La crisis de nuestro tiempo tiene su núcleo en la duda respecto al “proyecto moderno” que, en parte se ha realizado y que ha generado un tipo de sociedad que nunca antes había existido. Sin embargo también tiene un lado insatisfactorio.

¿En qué consistía el proyecto moderno ilustrado? Consistía en un proyecto crítico reformador en torno a tres pilares:

- La crítica a la tradición, especialmente a la religión, en tanto que regirse por la tradición implica someterse a un principio de autoridad opuesto al ejercicio libre y autónomo de la razón.
- El planteamiento de un programa de extensión universal de la educación, basado en

¹ STRAUSS, L., *La crisis de nuestro tiempo*, traducción de E. Lynch, p. 1.

el cultivo de la nueva ciencia y las técnicas que se derivan, en tanto que instrumento básico para acabar con la irracionalidad y superstición del pasado medieval.

- La exigencia de una reforma política en el gobierno de los estados según el modelo constitucional del liberalismo inglés.

“Libertad de pensamiento, educación del género humano y liberalismo político configuran las ideas básicas de lo que Condillac bautizará como “ideología” para la reglamentación práctica de la humanidad futura”.

Ahora bien, contrariamente a lo que el proyecto de la Ilustración promovía, su resultado ha dado lugar, según Nietzsche, a un tipo de cultura y de sociedad cuyos sujetos no hacen uso de su libertad, sino que generalmente, aunque ya no creamos en Dios como fundamento metafísico de la verdad y del bien, seguimos comportándonos ante la moral y ante la ciencia como si sus valores y su verdad fueran indiscutibles. Para superar el nihilismo se pregunta por las condiciones necesarias para hacer posible un tipo de hombre capaz de transformar el sistema de organización social, la subjetividad y la cultura. La crítica nietzscheana apunta a abandonar la pretensión platonista de trascender el mundo, división entre mundo sensible/mundo inteligible que es continuado por el idealismo alemán. En este contexto se

plantea la problemática de la veracidad del discurso y qué nuevo discurso se abre sobre el hombre.

La idea de lo moderno, de la modernidad, se define por la fragmentación, la variabilidad de formas diversas de sentido de los ámbitos definidos por Kant como teórico, práctico y estético. ¿Cómo podemos encontrar principios de orientación que se acomoden a una realidad rota que no se acomoda a principios que tienen valor universal? La despedida de la fundamentación kantiana como única de validez universal nos lleva al campo de lo particular.

3. La modernidad en Baudelaire

¿Cómo define Baudelaire la modernidad?: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable². Pero según Foucault, para Baudelaire “ser moderno no es reconocer y aceptar este movimiento perpetuo; es, por el contrario, adoptar determinada actitud con respecto a ese movimiento; y esta actitud voluntaria y difícil consiste en recobrar algo eterno que no está más allá del instante presente, ni tras él, sino en él”.

² BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, traducción de Alcira Saavedra, Colección de Arquitectura, nº 30, Murcia, 1995, p. 92.

¿En qué consiste esta actitud moderna? Consiste en captar lo que hay de “heroico” en el momento presente³. Quien presentifica esta actitud es la figura del rebelde, no del revolucionario. El hombre rebelde transgrede determinado tipo de reglas, pero sostiene el mundo contra el que lucha. Baudelaire dice que se hace poeta para hacer la revuelta. “El héroe y su actitud heroica es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica”⁴. ¿En qué consiste esta actitud heroica? Para la actitud moderna, se encuentra asociado el valor del presente ligado al deseo de imaginarlo de otra manera de la que es y en transformarlo no destruyéndolo, sino captándolo en lo que es. La modernidad de Baudelaire es un ejercicio en el que se presta atención a lo real y se confronta con una tarea práctica libre que al mismo tiempo respeta ese real y lo viola. ¿Cuál es el ideal del poeta?: la lengua perfecta, ya presente desde el *Crátilo* de Platón. El poema clave y más representativo del pensamiento y de la estética de Baudelaire es *Correspondance* que se encuentra en su libro *Las Flores del mal*. En él utiliza imágenes, símbolos, un léxico exquisito. Es un clásico que combina prosa y verso. Inova el poema en prosa. Las imágenes del poema permiten una

³ FOUCAULT, M., *¿Qué es La ilustración?*, p. 342.

⁴ *Ibid*, p. 345.

evocación, cosa que la prosa no permite al ser más descriptiva y analítica.

En *El pintor de la vida moderna*⁵ hace una crítica de la modernidad y propone una teoría de lo bello. Toma de Stendhal el concepto de “belleza y coincide con él en la forma de entender el arte que intenta salvar la belleza de los guardianes de la cultura: el academicismo”. Lo bello, para Stendhal, “es la promesa de la felicidad”. En esta definición, Baudelaire se opone a someter “lo bello al ideal infinitamente variable de la felicidad”; le critica a Stendhal despojar con demasiada ligereza a lo bello de su carácter aristocrático; pero le reconoce el mérito de alejarse decididamente del error de los académicos. Lo bello tiene una composición doble: por un lado, elementos variables que definen lo que sería efímero, propio de la moda; y por otro, elementos invariables que apuntan a lo eterno. Baudelaire nos transmite esta idea: articular el instante con la eternidad. ¿En qué consiste esta articulación? Consiste en que toma del presente los materiales: el poeta busca en la vida su inspiración y luego se retira para hacer su trabajo como poeta. Cuando hace su poesía, intenta crear una nueva forma de hacer sin tener una herramienta teórica con la que operar. La forma de crear no consiste en imitar (*imitatio*) los modelos antiguos del

⁵ Ibid, pp. 77-78

pasado, sino que mira a la antigüedad para emular (emulatio), para hacer algo distinto.

No obstante, habría una tensión entre lo efímero y lo trascendente. Así comprende y sintetiza la tragedia del hombre del siglo XIX. El arte clásico iba en busca del equilibrio y la armonía; ahora llega lo grotesco y lo sublime. Es una asociación del bien y del mal (horror y sacrificio). Lo grotesco y lo sublime en el arte refleja la realidad humana. Baudelaire inaugura el mito del poeta provocador, pero no cree en el progreso. El título de su obra *Las Flores del Mal*, ya es un oxímoron. Las flores no podrían hacer el mal, son sensitivas, como el mal que no se ve. Las flores forman parte del paisaje y son producto de la naturaleza como el mal.

De la doctrina del instante, Colli⁶ nos recuerda que es Heráclito quien nos da la enunciación general: “Todas las cosas las gobierna el rayo”. La imagen que nos da para dar cuenta de una experiencia de este tipo, es la magia de la mirada entre los amantes en la experiencia amorosa. Se caracteriza por su turbadora instantaneidad, el abrir y cerrarse de un abismo, es un fenómeno puramente cognoscitivo, que está en el umbral de lo que ya no es representación. En la mirada de los

⁶ COLLI, G., *Después de Nietzsche*, traducción de Carmen Artal, Edit. Anagrama, Barcelona, 1988, p. 48.

amantes se da inicio al tiempo, está ya en el tiempo y aunque alude a algo que no está en el tiempo, lo refleja, lo expresa. “En el esplendor de la mirada los tres momentos se confunden, y sólo el análisis ilusorio del pensamiento es capaz de distinguirlos. Allí donde se exalta el instante está presente el conocimiento místico, desde Parménides hasta Nietzsche”. ¿Cuál es el misterio que encierra esta experiencia que se da en un instante? En primer lugar, es una experiencia que se da fuera de la voluntad, aparece de forma imprevista, la mirada del Otro atrapa, en su mirada está su deseo, ese deseo toca el cuerpo y provoca al mismo tiempo deseo en aquél que es mirado de forma deseante. La pregunta que se plantea el sujeto es: ¿qué es lo que el Otro desea de mí? Como no hay respuesta, porque no se sabe, la palabra se detiene y es el cuerpo el que responde.

4. La teoría de la modernidad en W. Benjamin

Lo moderno para Benjamin⁷ “designa una época; y designa a la vez la fuerza que trabaja en dicha época por asemejarla a la antigüedad”. Esta concepción de lo moderno la toma de Baudelaire, de su teoría del arte moderno. La teoría de la modernidad de Benjamin tiene un rasgo, que consiste en apropiarse de algo que ha emergido en asuntos que no eran comprensibles antes. Plantea una reformulación

⁷ BENJAMIN, W., *Lo moderno*, p. 100.

del pensamiento filosófico en clave moderna: pretende hacer una filosofía que parte de fragmentos. El pensamiento se apropia de un modo de proceder moderno que es el arte, lo estético. En su obra *Pasajes*, la modernidad, para Benjamin, a diferencia de Baudelaire, apuntaría a un mundo dominado por las “fantasmagorías”, es decir, a una sociedad atravesada por la angustia. Benjamin hace una crítica a la modernidad para cambiarla, porque el hombre no se puede acomodar fácilmente a una sociedad dominada por la angustia y, para ello, habría que reventar ese mundo de las fantasmagorías.

En su obra *Sobre algunos temas en Baudelaire* habla de la pérdida del “aura”. ¿Qué es el aura? *El* aura es la huella de lo humano depositado en las cosas⁸. También define el aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía”⁹. “La experiencia del aura consiste en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el

⁸ BENJAMIN, W. “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid 1972, p. 161.

⁹ BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973.

aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista”. En la época de la reproducción técnica del arte se da el desmoronamiento del aura. Éste depende de dos circunstancias ligadas a la sociedad de masas. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas, en la copia, en la reproducción, es una aspiración de las masas actuales así como su tendencia a superar la singularidad de cada objeto acogiendo su reproducción. Este acercamiento de las cosas que se han reproducido gracias a la técnica hace desaparecer la huella del artesano en los dominios de la técnica. La técnica con su potencial de seriabilidad de las producciones intelectuales pone el énfasis en la parte comercial y en su potencial de difusión. Por eso Benjamin le da importancia a la fotografía y al cine, que hace posible fijar por medio de un aparato y siempre que se quiera un objeto en su imagen y en su sonido¹⁰. Con la pérdida del “aura” levanta acta de lo que hemos perdido. La revolución técnica tiene el potencial de cambiar lo real. ¿Cambiará la estructura mental? El punto de reflexión al que apunta está en relación a una nueva corporeidad.

Benjamin critica la estetificación de la política para controlar las masas desde lo

¹⁰ BENJAMIN, W., “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1972, p. 161.

visual y lo acústico y la politización del arte. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido. El problema que Benjamin plantea es que la técnica reproductiva desvincula la reproducción del ámbito de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Su agente más poderoso es el cine. Su importancia social no va sin su lado destructivo: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.

Benjamin toma de Freud la vivencia del shock traumático y lo pone en relación con la vivencia del shock, con la sensación de sobresalto y vivencia de choque de la que habla Baudelaire. En *Más allá del principio de placer*¹¹, Freud describe estados que sobrevienen tras conmociones mecánicas y otros accidentes que suponen riesgo de muerte y que denomina “neurosis traumáticas”. En las neurosis traumáticas, Freud destaca dos rasgos: 1) la causa la sitúa en el factor de la sorpresa, en el terror y 2) un simultáneo daño físico o herida contrarresta en la mayoría de los casos la producción de la neurosis. Distingue entre terror, miedo,

¹¹ FREUD, S., *Más allá del principio del placer*, 1920, traducido por José I. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Edit., 1991, Vol. XVIII, pp. 12-13

angustia. La angustia designa cierto estado como de expectativa frente al peligro y preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido; el miedo requiere un objeto determinado, en presencia del cual uno lo siente; en cambio, se llama terror al estado en que se cae cuando se corre un peligro sin estar preparado: destaca el factor de la sorpresa. No cree que la angustia pueda producir una neurosis traumática; en la angustia hay algo que protege contra el terror y por tanto también contra la neurosis¹².

Como Freud, que se interesa sobre el modo de recuperar el dominio de los estímulos desarrollando el miedo cuya omisión ha sido causa de la neurosis traumática, Valéry también se plantea la manera como funcionan los mecanismos psíquicos bajo las condiciones actuales de existencia. Sostiene la idea de que las impresiones y las sensaciones del hombre pertenecen al género de las sorpresas y hace notar la insuficiencia (simbólica) para responder a ellas. El recuerdo de esas experiencias tiende a otorgarnos el tiempo, que nos ha faltado, para organizar la recepción de los estímulos. Esta idea remite directamente a Baudelaire que ha colocado la experiencia del shock en el corazón mismo del trabajo artístico. La pregunta que se plantea es acerca de cómo puede fundarse la poesía en

¹² Vid.: FREUD, S., *Más allá del principio del placer*, 1920, traducido por José I. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Edit., 1991, Vol. XVIII, pp. 13, 29 y 31.

una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma. En su poema *Le Soleil*, Baudelaire da la imagen del luchador. ¿Contra qué lucha el poeta?: “Contra la multitud fantasmal de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de un verso, y con ella y en las calles abandonadas se debate el poeta por su poético botín.”¹³

5. El concepto de historia en la modernidad

El conocimiento de la historia en la modernidad representa un cambio fundamental en la conciencia de los hombres ya que la historia posibilita un conocimiento. ¿Por qué Benjamin concede tanta relevancia al conocimiento del pasado? Una primera tesis general podríamos formularla del siguiente modo: cuanto más y mejor se conoce la cosa, menos se depende de ella, más se la domina y mejor uso se puede hacer de ella para una finalidad. En segundo lugar, el conocimiento capacita, da un poder y nos hace independientes frente a la cosa. El conocimiento no determina qué tenemos que hacer; desde la cosa no se determinan los objetos, las finalidades, sino sólo qué es necesario hacer, no qué tenemos que hacer. En el conocimiento reside no la determinación de

¹³ BENJAMIN, W., “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1972, p. 135.

objetos sino el cálculo de estrategias para lograr unos fines. Que el hombre se pregunte de dónde viene es la base para conducirse a sí mismo, para poderse orientar. Ya no es el destino el que lleva al hombre, sino que éste puede decidir por dónde quiere ir. La modernidad es una época donde deja de ser relevante la conciencia de Dios, y en cambio, pasa a ser importante la subjetividad. La historia remite a lo que tenemos que hacer, no sólo lo que está escrito, sino lo que está por escribir.

La historia, tradicionalmente, se ha hecho en forma de narración de hechos seleccionados e interpretados gracias a los documentos escritos. En la época moderna pasa a cobrar más importancia la *historicidad*, es decir, la interpretación de la temporalidad de los hechos que ocurren en el tiempo. La toma de conciencia del pasado es clave. Entender las claves del propio movimiento de la historia es crucial y eso es lo que se llama científico. Igual que el hombre se ha preocupado por investigar las leyes de la naturaleza para sacar provecho de ella para un mayor rendimiento productivo, también se desplaza ese interés por una investigación de la ontología del mundo moderno, es decir, extraer los conceptos básicos mediante los cuales describimos el funcionamiento del mundo moderno. El ser histórico, en la modernidad, tiene que ver con lo que puede el hombre, el hombre dueño de su destino. Pero por otra

parte, el hombre no lo puede todo, tiene límites. Dirigiendo la mirada al pasado desde una visión histórica tiene el objetivo de encontrar las leyes objetivas con las cuales podrá operar el hombre, entendiendo el querer operar como el querer emanciparse de las leyes de la naturaleza y de la religión. Pero el proceso de emancipación es el resultado de la acción humana para cubrir sus necesidades y para ejercer su libertad. El modelo que se había tomado hasta entonces era el modelo del desarrollo de la ciencia y sus invenciones técnicas.

El modelo de la ciencia es un modelo de saber para hacer cosas, haciendo que la vida de los hombres sea más satisfactoria para cubrir sus necesidades. Pero el hombre es el que no está sometido a determinaciones y a eso lo llamamos historia. La idea de una historia universal en sentido cosmopolita (Kant) es la historia que tiene que ver con la razón práctica y también con el fenómeno en el mundo. ¿Cómo podemos hacer con el tiempo, cómo podemos operar? Según las teorías de Adam Smith, economista y filósofo, el mundo moderno tiene dos caras: por una parte, se pueden descubrir cosas y dejarlas fijadas: es el establecimiento de las condiciones de posibilidad (Kant), por otra, se pueden descubrir cosas que son cambiantes. Lo que puede ser fijado en una ley, puede ser cambiado por otra ley. La realidad es histórica y eso significa que es y puede no ser. Cuando el hombre toma conciencia de sus

limitaciones y de tener que aceptar límites, esto le lleva a la historicidad. La historicidad hace referencia al hecho de que el ser humano es finito y por no poder percibir sinópticamente la realidad, se ve obligado a tomar conciencia de su situación histórica. Al mismo tiempo, la historicidad del ser humano es la emergencia ininterrumpida de nuevas posibilidades.

5.1. El concepto de historia en Nietzsche

¿Qué posición toma Nietzsche ante la historia? La historia para Nietzsche es la forma en que el espíritu del hombre se mide con los acontecimientos que le son incomprensibles. Hasta Nietzsche tenemos una manera de hacer historia según el modelo historicista. Según este modelo, hay una reconstrucción ideológica sesgada de un determinado pasado. El historicista piensa que existen las esencias. El historicismo busca una unidad de sentido, según el cual las cosas suceden según un cierto desarrollo en función de un origen y de un final. El tiempo explica la sucesión pero no el sentido. El sentido que relaciona la causa primera y la causa final la construye el historiador. Nietzsche critica este modelo: “En el hombre moderno hay un empeño histórico de tejer e historiar todo este desgarramiento frenético y continuo, la descomposición de todos los fundamentos, su disolución en un

devenir siempre fluido y disoluto”¹⁴. El ideal de objetividad de la historia, promovida por el historicismo es cuestionado por Nietzsche¹⁵: “Estos ingenuos historiadores denominan ‘objetividad’ justamente a medir las opiniones y acciones del pasado desde las opiniones comunes del momento presente: aquí ellos encuentran el canon de todas las verdades”¹⁶. La cuestión que se plantea en la segunda *Consideración intempestiva* es cómo se puede recuperar la relación entre historia y la actividad práctica, que, por haberse distanciado del presente, ha tenido como consecuencia el predominio del objetivismo historiográfico. Nietzsche critica el punto de vista suprahistórico porque el historiador suprahistórico “ilumina toda la Historia de los pueblos y los individuos desde dentro, revelando...el significado original de los diferentes jeroglíficos, eludiendo,... el incesante flujo de los nuevos signos escritos”¹⁷. Diagnosticará este fenómeno como una de las debilidades de la cultura moderna y su falta de utilidad en relación con una existencia creativa y productiva. De ahí la necesidad que él tuvo de pensar la historia de una forma que no fuera “objetivista” y mantuviera una relación vital con los

¹⁴ NIETZSCHE, F.,” Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida” [*II INTEMPESTIVA*], traduc. de Germán Cano. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 116.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 22.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 88.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 50.

problemas del presente. Lo que él reivindica es el espíritu auténtico de la modernidad: “actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor de un tiempo futuro”¹⁸. ¿Cuál es el modelo que Nietzsche esboza alternativo al modelo del historicismo?: la genealogía, que en Nietzsche sólo es genealogía de la moral pero que en la tradición posterior, Foucault llama “método genealógico”.

Lo que Nietzsche hace en *La Genealogía de La Moral* puede aplicarse como método a cualquier otra cosa. ¿Qué tiene de particular la genealogía? La genealogía es el modelo de la historia que sustituye al supuesto del historicismo sin renunciar al sentido. Piensa construir un sentido con discontinuidades, con cortes, con rupturas. Renuncia a la pretensión de encontrar una causación determinada. Lo que hace es construir los rasgos: son más importantes los elementos contingentes que los necesarios. La genealogía da un modelo de modernidad distinta del historicismo. ¿En qué sentido es diferente? Dos rasgos la definen: 1) La modernidad de la genealogía es una construcción literaria a partir de un modelo literario que tiene que ver más con una idea del presente que del pasado, y 2) la genealogía no renuncia al sentido, lo presupone, pero mira la presunción de ese sentido a partir del modelo de la diferencia. Se coloca en la serie del tiempo con la

¹⁸ *Ibíd.*, p. 39.

perspectiva. Es una mirada que no consiste en mirar la uniformidad a partir de la coincidencia de un signo, o de un cálculo de las coincidencias, sino por los cortes. El problema que plantea la genealogía es la renuncia a la verdad. Es, por tanto, relativista.

Foucault¹⁹ se plantea la pregunta sobre las razones que justifican que siendo Nietzsche genealogista rechazara la búsqueda del origen. Buscar tal origen es tratar de encontrar la esencia de la cosa, su identidad, su forma inmóvil y anterior a lo que es accidental y sucesivo, “lo que ya existía”. Sin embargo, Nietzsche descubre que detrás de las cosas no aparece un secreto o una esencia, sino que ha nacido del azar: “¿Cómo ha venido al mundo la razón? Como debe ser, de forma irrazonable, por una casualidad.”²⁰. La tesis central de Foucault acerca de la historia es la siguiente: “lo que se ha hecho, el objeto, se explica por lo que ha sido el *hacer* en cada momento de la historia; es equivocada la idea que tenemos de que el hacer, la práctica, se explica a partir de lo que se ha hecho”²¹. La

¹⁹ FOUCAULT, M., *Nietzsche, La genealogía, La historia*, traducción de J. Vázquez. Pre-textos, 1988, p. 17.

²⁰ NIETZSCHE, F., *Aurora*, trad. de E. Knörr. Edit. EDAF, S.A., 1996, § 123.

²¹ VEYNE, P., *Cómo se escribe La historia. Foucault revoluciona La historia*, traducción de Joaquín Aguilar. Alianza Edit., Madrid, 1984, p. 215.

práctica es respuesta a una dificultad, pero la misma dificultad no provoca siempre la misma respuesta.

5.2. *El concepto de historia en W. Benjamin*

El nuevo concepto de historia que propone Benjamin²² es un intento de construir y comprender la clave en la que “algún fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente”²³. Su manera de comprender el presente es desde la memoria del pasado. ¿Qué es la memoria para Benjamin? En primer lugar, la memoria es aquello que proporciona conocimiento. Es necesario no confundir, como hace la ciencia, realidad con facticidad (los hechos). De la realidad también forma parte lo que pudo ser y quedó arrinconado en determinada época de la historia: los deseos y los ideales que otras generaciones tuvieron y que quedaron incumplidos por las circunstancias de la época. Para interpretar el pasado, Benjamin propone procedimientos hermenéuticos. Gracias a la interpretación de un fragmento del pasado, sale a la luz del presente lo que estuvo velado. En segundo lugar, la memoria es un asunto público y político ya que toda política que se construya sobre el olvido estará destinada al fracaso y a la repetición.

²² BENJAMIN, W. Tesis de Filosofía de la Historia (1940), p. 183

²³ *Ibíd.*, p., 91.

Frente al historicismo, Benjamin defiende la tarea del materialista histórico. El historicismo pone el acento en los elementos épicos de la historia y desde una posición contemplativa, da “la imagen eterna del pasado”²⁴ sin hacer referencia a cómo esa descripción de hechos, desarrollados en el tiempo sucesivamente, han tenido una repercusión sobre el hombre. Por el contrario, el materialismo histórico debe abandonar ese elemento épico de la historia para que la historia sea objeto de construcción e interpretación. Hacer esa tarea implica que el historiador haga esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente. “Se trata de volverse a una conciencia del presente que hace saltar el continuum de la historia”.

Benjamin ataca a fondo la idea de progreso de la modernidad; se identifica con ideales ilustrados pero somete la Ilustración a una crítica radical. Es un “dialéctico de la Ilustración”, es decir, alguien fundamentalmente ilustrado pero consciente de las insuficiencias de la Ilustración clásica, de ahí esa relación crítica con ella. Para repensar la Ilustración se plantea revisar el punto de partida, a saber, la relación entre razón y religión. Asume el fondo de la crítica

²⁴ BENJAMIN, W., “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid 1973, p. 187.

ilustrada de la religión (la autonomía de la razón, de la política y de la moral), pero no se desentiende del mesianismo. Entiende que la modernidad es una emancipación o liberación de la razón respecto a pasadas tuteladas religiosas, pero añade que la política de liberación es también un mesianismo secularizado...

6. Adorno y Horkheimer: *Dialéctica de La Ilustración*

Dialéctica de La Ilustración es un texto publicado en 1944, por Adorno y Horkheimer en pleno contexto de la II Guerra Mundial. Ambos filósofos tienen la voluntad de revisar los valores ilustrados. Ellos como ilustrados se proponen hacer una crítica a fondo de la Ilustración ya que constatan que la humanidad no sólo no ha avanzado en el ejercicio de la libertad, sino que más bien retrocede y se hunde en la barbarie. Cabe deshacer el equívoco del progreso: el avance en el terreno científico y técnico no comporta necesariamente avance en el ámbito moral. La moral se ha reducido a un simple criterio de utilidad individual o social. Pero antes de entrar a comentar las tesis que sostienen estos autores, y la crítica a la Ilustración, comencemos por recordar la definición kantiana de la ilustración.

6.1. La Ilustración en Kant

Kant define la ilustración de un modo negativo: “La Ilustración es *La Liberación del hombre de su culpable incapacidad*. La “incapacidad” significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro²⁵. ¿Cuál es la dificultad que tiene el hombre para servirse de su propia razón? La causa es, según él, la pereza y la cobardía. ¿Qué debe promover la Ilustración? Según Kant, debe promover que cada individuo se tome la libertad de pensar por sí mismo, haciendo uso de la razón en el ámbito privado y público. ¿Cuál es este uso privado de la razón? El hombre hace uso privado de su razón cuando tiene que desempeñar una función en la sociedad en calidad de *funcionario*. Realizando esta función en lo social debe aplicar reglas y perseguir fines particulares. En cambio, cuando se razona como miembro de una comunidad ante el gran público, se hace un uso público de la razón. “Hay Ilustración cuando hay superposición del uso universal del uso libre y del uso público de la razón”²⁶. Kant describe la Ilustración como el momento en que la humanidad va a hacer uso de su propia razón, sin someterse a ninguna autoridad. La manera en la que Kant plantea la cuestión de la Ilustración en este texto es, según Foucault²⁷,

²⁵ KANT, I., *¿Qué es La ilustración?*, 1784

²⁶ *Ibid.*, p. 341

²⁷ FOUCAULT, M., “¿Qué es la ilustración?” en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*, traducción de A. Gabilondo. Paidós, Barcelona, 1999, p. 336.

diferente a como había estado planteada hasta entonces por otros filósofos. ¿En qué consistía esta diferencia? La forma como Kant plantea la cuestión de la Ilustración era diferente a las tres formas que había adoptado hasta entonces esta reflexión: “ni una época del mundo a la que se pertenece, ni un acontecimiento del que se perciben los signos, ni la aurora de una plena culminación”.

Ahora bien, -se plantea Foucault- ¿cómo asegurar un uso público de la razón? Se puede asegurar -responde- mediante la garantía de no ser perseguido por comunicar libremente el pensamiento. La Ilustración -para Foucault- no debe ser concebida simplemente como un proceso de emancipación general que afecta a toda la humanidad; no debe ser concebida solamente como una obligación prescrita a los individuos: aparece ahora como un problema político”. Lo que Foucault subraya en este texto es un tipo de interrogación filosófica que problematiza a la vez la relación con el presente, el modo de ser histórico y la constitución de sí mismo como sujeto autónomo. Lo que nos ligaría de esta forma a la Ilustración no sería la fidelidad a una doctrina, sino a la reactivación permanente de una actitud filosófica que se caracteriza como crítica permanente de nuestro ser histórico. Para él se puede reconocer en el texto de Kant una “actitud de modernidad”. Por “actitud” entiende “un modo de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria

efectuada por algunos, así como una manera de obrar y de conducirse que, a la vez, marca una pertenencia y se presenta como una tarea, como lo que los griegos llamaban un *éthos*.”²⁸

Esta actitud crítica con respecto a la actualidad en la que se vive es la que ponen en acto Adorno y Horkheimer en su texto *Dialéctica de La Ilustración*. Son interpelados por la experiencia de barbarie que se vive en Alemania en ese tiempo y tras hacer un análisis de lo que sucedía, se preguntan: ¿cómo ha sido posible que si la Ilustración pretendía sacar al hombre de la minoría de edad, que hiciera un uso privado y público de la razón y construir subjetividades libres, ha podido conducir a la barbarie? Para encontrar una respuesta se proponen ir a los fundamentos de la Ilustración para tratar de comprender esta paradoja. La doble tesis que formulan es: “El mito es ya ilustración”; “la ilustración recae en mitología” (p. 56). Ambas tesis son verificadas en dos *excursus* sobre objetos concretos específicos. En el primero, titulado *Odisea o mito e Ilustración*, estudia la dialéctica entre mito e Ilustración en la *Odisea*, como uno de los primeros documentos representativos de la civilización burguesa occidental. En su centro aparecen los conceptos de sacrificio y de renuncia, en los cuales se revela tanto la diferencia como la unidad de naturaleza mítica y dominio

ilustrado de la naturaleza. En el segundo, *Juliette, o Ilustración y moral* se ocupan de Kant, Sade y Nietzsche, ejecutores de la Ilustración. En él se muestra cómo el intento de dominio de todo lo natural bajo el control del sujeto dueño de sí mismo culmina en el dominio de la ciega objetividad, es decir, de la naturaleza. Esta tendencia nivela las contradicciones del pensamiento burgués, empezando por la que existe entre, por un lado, rigorismo moral y absoluta amoralidad por el otro.

6.2. *Tesis: El mito es ya Ilustración o en el principio era el dominio. La ilustración recae en mitología o La venganza de la naturaleza.*

Horkheimer escribió que “la enfermedad de la razón radica en su propio origen, en el afán del hombre de dominar la naturaleza”²⁹. Es decir, que la barbarie encierra una paradoja formulada en la doble tesis: “el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología. La Ilustración nace bajo el signo del dominio. Su objetivo fue, desde el principio, “liberar a los hombres del miedo y convertirlos en señores” (p. 59). Y su programa: “el desencantamiento del mundo” para someterlo bajo su dominio. La Ilustración disuelve los mitos y promueve el saber de la

²⁹ HORKHEIMER, M., *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1973, p. 184

ciencia, que no aspira ya al placer del conocimiento, sino a la explotación y al dominio de la naturaleza desencantada. En el proceso de Ilustración el conocimiento se convierte en poder y la naturaleza queda reducida a “pura materia o sustrato de dominio” (p. 65). La Ilustración opera según el principio de identidad: no soporta la diferencia y lo desconocido. Y ello marca el curso de la desmitologización de la Ilustración. En este proceso la “mímesis” es desplazada por el dominio.

Pero esta aspiración de la Ilustración al dominio, que ha determinado el desarrollo de la civilización europea, está presente ya -según la tesis- en el mito mismo. En el mito hay ya un momento de Ilustración porque en los mitos despunta ya la aspiración al dominio. Los mitos querían narrar, nombrar, contar el origen y, por tanto, explicar, es decir, en definitiva controlar y dominar la naturaleza, tal como se hace explícito con el paso del mito a las mitologías, de la narración a la doctrina, de la contemplación a la racionalización. Al final, “el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad” (p. 64). El proceso de Ilustración es un proceso de desencantamiento del mundo. En cuanto tal, este proceso, que quiso ser un proceso liberador, estuvo viciado desde el principio y se ha desarrollado históricamente como un proceso de alienación,

de cosificación por el predominio de la lógica discursiva y el cálculo.

Para explicitar este tema, Adorno y Horkheimer hacen una lectura de lo que consideran el primer caso del racionalismo ilustrado, en el sentido indicado de dominio de la naturaleza: es el caso de Ulises u Odiseo y concretamente, el mito de las Sirenas explicada en la *Odisea*, porque en ella aparece el nexo entre mito y trabajo racional. Para estos autores, la obra de Homero es testimonio de *La relación entre mito e ilustración y la Odisea*, en su conjunto, da testimonio de la dialéctica de la Ilustración”³⁰.

¿En qué consiste este nexo entre mito y trabajo racional? ¿Cuál es la dialéctica de la Ilustración de la que, -según Adorno-, da testimonio la *Odisea*?

Ulises es antiguo y moderno al mismo tiempo. El hecho de que la epopeya escrita por Homero haya atravesado la historia occidental se explica porque, tomado como signo, permite que cada época pueda hacer de él y sus aventuras una lectura epocal. En nuestra época nos permite ver las convergencias y divergencias del espíritu antiguo con el espíritu moderno y esto remite a la subjetividad.

³⁰ ADORNO, Th., HORKHEIMER, M., *ODISEO, O MITO E ILUSTRACION*, en *Dialéctica de la Ilustración*, Edit. Trotta, 1994, p. 97

6.3. Del mito al logos: el pensamiento lógico racional

En la epopeya, como género, dice Hegel que se habla de las relaciones entre los hombres y los dioses. En la obra de Homero se recogen mitos transmitidos de forma oral, pero ya inscritos en el relato de un héroe en particular. En nuestra cultura, la filosofía surge como discurso produciendo un corte con el mito. El problema que se plantea es el paso del mito al logos; del relato al pensamiento lógico-racional o el paso de la naturaleza a la cultura. El mito es un relato construido por los hombres para interpretar la realidad. En el relato mítico aparece un valor simbólico del lenguaje que no se reduce a categorías designativas. El mito precede al pensamiento lógico racional propio de la filosofía. Los relatos míticos tratan del origen y de las relaciones entre el mundo, los dioses y los hombres. Nos encontramos con una antropomorfización de la naturaleza y las preguntas por el origen: de los dioses, del mundo y de los hombres. Los poetas construyeron ficciones para dar cuenta del paso de la organización de los fenómenos cósmicos. ¿Cuál es el cambio que se produce en el pensamiento para que se produzca el paso del mito al logos? La respuesta que da

Vernant³¹ es que el mito es un relato pero no una solución a un problema. El relato es una forma expresiva literaria que se sirve de la ficción. Cuando se plantea un problema cuya reflexión y discusión está abierta, es cuando aparece la figura del filósofo y la filosofía. ¿Qué es un problema filosófico? Algo en lo que uno no se orienta. La filosofía, en sus orígenes debió tomar los relatos míticos como materia de la primera reflexión filosófica pero “lo que hace aparecer la filosofía es una reforma expresiva, una nueva forma literaria, un filtro a través del cual se condiciona el conocimiento de todo lo que venía antes”³².

¿Cómo fue posible esta transformación mental? Para Vernant, “el nacimiento de la filosofía aparece solidario de dos grandes transformaciones mentales: un pensamiento positivo, que excluye toda forma de sobrenatural y que rechaza la asimilación implícita establecida por el mito entre fenómenos físicos y agentes divinos; un pensamiento abstracto, que despoja a la realidad de este poder de mutación que le prestaba el mito, y que rehúsa la vieja imagen de la unión de los contrarios en provecho de

³¹ VERNANT, J. P., “Del mito al logos” en *Mito y pensamiento en La Grecia antigua*, trad. de J. D. López Bonillo. Ed. Ariel, Barcelona, 2001, pp. 340-341.

³² COLLI, G., *El naixement de la filosofia*, traducción de A. Casassas. EDICA. De 1984, Barcelona, 2001, 8.

una formulación categórica del principio de identidad”³³.

En Homero, poema épico y mito no sólo divergen, sino que más bien se enfrentan recíprocamente. En los relatos homéricos se han depositado los mitos; pero su exposición, el relato de las leyendas difusas, es al mismo tiempo la descripción del camino de huida del sujeto de las potencias míticas. “El poema épico se manifiesta como producto de la razón ordenadora, que destruye al mito justamente en virtud del orden racional en el cual lo refleja [...] El héroe de las aventuras se revela como prototipo del individuo burgués”³⁴. Lo que interpreta Adorno es que poema épico y mito tienen en común el *dominio* y la *explotación*. En el mito hay ya un momento de Ilustración, es el primer estadio de la Ilustración porque en los mitos aparece la aspiración al dominio de la naturaleza y al control racional.

Si bien hemos descrito la lectura y la interpretación que de la *Odisea* proponen Adorno y Horkheimer, lo que ahora nos proponemos es volver al texto de la *Odisea* para preguntarnos si los rasgos de racionalización con los que se describe a *Odiseo* son tales.

³³ VERNANT, J. P., *Del Mito al Logos en Mito y pensamiento en La Grecia antigua*, trad. de J. D. López Bonillo, Ed Ariel, Barcelona, 2001, p. 345.

³⁴ Ídem, p. 97.

Es importante señalar que la poesía homérica tenía un carácter esencialmente oral. Los oyentes de los poemas épicos eran iletrados, ya que sus poemas fueron compuestos en una época en que se desconocía la escritura. A Homero hay que situarlo en el siglo anterior al VI a.C. y para expresarse utilizó un material elaborado por generaciones de poetas que componían y cantaban poemas épicos. Homero creó, valiéndose de poesía oral preexistente, dos obras que se distinguían de las anteriores composiciones: La *Ilíada* y la *Odisea*. En la *Odisea* se describe el afán humano por sobrevivir, los dioses se declaran por boca de Zeus no responsables de las desgracias que sobrevienen a los mortales, en cambio, en la *Ilíada*, poema en el que se cumple la voluntad de Zeus, no se salva ni el propio Aquiles. En nuestra tradición, la obra de Homero ha sido interpretada en clave de alegoría. La alegoría, del griego *allegorein* «hablar figuradamente», es una *figura literaria* que pretende representar una idea abstracta valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos.

¿Quién es Odiseo? En la *Ilíada*, Odiseo es el rey de Ítaca y como rey, tiene poder. Nos lo describen como un hombre de recursos: ingenioso con sus manos y hábil con la palabra. Representa el espíritu griego del que quiero destacar varios rasgos: el poder del rey ha venido a sustituir al poder de la divinidad; la renuncia al deseo de volver a la

patria está justificada por el deseo de enriquecerse, utilizando para ello la retórica y la dialéctica para conseguir sus objetivos. El uso que hace de la retórica es para promover el cumplimiento del deber que consiste en ir a la guerra y apropiarse de todo lo que está disponible. Si algo del deseo subjetivo se expresa es para renunciar inmediatamente a él, en aras de un deber que no es más que goce.

La renuncia al deseo para someterse a la ley moral es un valor promovido por el cristianismo y por la moral kantiana. La religión promueve la renuncia para obtener una retribución en el más allá o en el progreso moral en el más acá. En la *Odisea*, el premio al sacrificio de la renuncia al deseo es el derecho al goce en sus distintas modalidades: derecho al enriquecimiento, sin importar los medios, el uso de la violencia, el saqueo de las ciudades, la violación y el rapto de las mujeres. De esa manera el hombre de la antigüedad griega castiga su cuerpo, lo expone a la muerte y al sacrificio, dando así un sentido a su existencia. Como dice S. Weill: “el esclavo no tiene derecho a expresar algo, salvo lo que puede complacer a su amo”³⁵. El amo al que complace es a sí mismo, por someterse a esos ideales que le han

³⁵ WEIL, S., “La Ilíada o el poema de la fuerza” en *La fuente griega*, traducción de M. Eugenia Valentié. Edit. Sudamericana, p. 19.

constituido, que van contra la vida. Como compensación a la renuncia goza con la acumulación de riqueza y el poder. En la *Odisea*, Odiseo, es un hombre enfrentado a las fuerzas de la naturaleza, de cuyos peligros se escapa, con el uso de la astucia y protegido por la diosa Atenea. ¿Cómo utiliza Odiseo la astucia para lograr resistir al hechizo de las Sirenas? ¿Cuál es el peligro a sortear?

Según el relato de Homero³⁶, Odiseo es advertido por la diosa Circe de su posterior encuentro con las Sirenas y del peligro al que está expuesto él y sus marineros. Le indica a Odiseo que cualquier nave que pase delante de ellas y oiga su canto está perdida, porque los marineros no se resisten al hechizo de su canto y su nave acaba entonces chocando con los escollos. Odiseo, en lugar de hacer uso de la buena razón y evitar el peligro, va a su encuentro a bordo de su nave y llega a la altura de la roca que alberga a las sirenas. ¿Qué hará el ingenioso Odiseo? Busca cera, y en el momento en que descubren el pequeño islote en el que están recostadas las Sirenas, que son unos pájaros-mujeres, cantantes de hermosa voz, taponan las orejas de todos los miembros de su tripulación con cera, para que no oigan nada, pero él no renuncia a hacerlo. No quiere pasar junto a las Sirenas sin haber

³⁶ VERNANT, J.P., *El universo, Los dioses, Los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona, Edit. Anagrama, 2000, p. 121.

escuchado su canto, sin saber lo que cantan y cómo lo cantan. Así pues, mantiene los oídos libres, pero se hace atar firmemente al mástil de manera que le impida moverse. La nave pasa y, en el momento en que se acerca a la isla de las Sirenas, se produce de repente una calma absoluta, el viento cesa, no se oye ni un ruido, el barco permanece casi inmóvil, y, de pronto, las Sirenas entonan su canto.

Le dicen: “¡Odiseo, Odiseo, el glorioso, Odiseo bien amado, ven, ven, escúchanos, te lo diremos todo, vamos a cantar las glorias de los héroes, cantar tu propia gloria!”. Al mismo tiempo que revelan la Verdad con mayúscula, y, por tanto, exactamente todo lo que ha ocurrido, el islote de las Sirenas está rodeado por una multitud de cadáveres cuyas carnes se descomponen al sol, sobre la playa. Son todos los que han cedido a esa llamada y han muerto. Las Sirenas son a la vez la llamada del deseo de saber, la atracción erótica -son la seducción por antonomasia- y la muerte. Lo que le cuentan a Odiseo es, en cierto modo, lo que se dirá de él cuando ya no esté, cuando haya franqueado la frontera entre el mundo de la luz y el de las tinieblas, cuando se haya convertido en el Odiseo del relato que los hombres harán sobre él. Las Sirenas le cuentan entonces que él sigue vivo como si ya estuviera muerto. Lo atraen hacia esa muerte que será para él la consagración de su gloria, esa muerte a la que Aquiles dice que renunciaría, aunque haya deseado su gloria

cuando estaba vivo porque sólo la muerte puede aportar a los humanos una fama imperecedera. La actitud de Odiseo es de aproximarse a una situación de peligro y a la vez evitarlo. Mientras la nave pasa lentamente y se debate tratando de liberarse para unirse a las Sirenas, sus marineros estrechan aún más sus ataduras. Finalmente, la nave se aleja de las Sirenas.

Para Adorno, Odiseo expresa no sólo, en general, el hombre moderno que aspira a una nueva y más alta forma de vida, sino también, en particular, al griego que debe resolver el dilema de su destino. La Odisea desde Troya a Ítaca nos muestra el itinerario del hombre - frágil en el cuerpo frente al poder de la naturaleza y sólo en estado de formación en cuanto autoconciencia- a través de los mitos. Su impotencia ante las fuerzas de la naturaleza tiende a la vez a derrocarlas. Sin embargo, el momento de simple falsedad en los mitos, el hecho de que el mar y la tierra no estén habitados realmente por esos seres míticos, este engaño mágico que difunde la religión popular, se convierte a los ojos del héroe adulto en "extravío" frente a la evidencia del fin de la propia autoconservación, del retorno a la patria y a la propiedad estable. Las aventuras que Odiseo supera son peligrosas tentaciones que tienden a desviarlo de su camino de vuelta a casa. Una y otra vez, Odiseo se abandona siempre de nuevo a ellas. Para escapar a los peligros que

le amenazan a él y a sus compañeros, se vale del *engaño, la astucia y la racionalidad*. En situaciones muy comprometidas, es ayudado por alguna divinidad que cumple la función de salvación de algún peligro, indicaciones respecto al próximo lugar al que debe ir, lo que debe hacer y cómo preservarse de determinados peligros. Sin embargo, a cada prueba tendrá que confrontarse solo y superar los peligros utilizando el engaño, la astucia y el cálculo racional. El resultado es que sólo él se salva y todos sus marineros son sacrificados.

6.4. *Intercambio: secularización del sacrificio*

El momento de engaño en el sacrificio es el modelo de la astucia de Odiseo, así como muchas de sus astucias están depositadas en un sacrificio a divinidades naturales. Las divinidades naturales son engañadas por los dioses lo mismo que por el héroe. Todas las acciones rituales de los hombres, ejecutadas según un plan, engañan al dios al que son destinadas: lo subordinan a la primacía de los fines humanos y de esta forma disuelven su poder; y el engaño cometido contra el dios se transforma en el engaño que los incrédulos sacerdotes cometen contra la comunidad creyente. La astucia tiene su origen en el culto. El mismo Odiseo actúa como víctima y como sacerdote a la vez. Mediante el cálculo

de la propia entrega consigue la negación del poder al que se hace esa entrega. De ese modo rescata su vida arruinada. Pero engaño, astucia y racionalidad de ningún modo están en oposición al carácter arcaico del sacrificio. Con Odiseo tan sólo se eleva a la autoconciencia el momento de engaño en el sacrificio, que es quizá la razón más íntima del carácter ilusorio del mito. La representación implícita en el sacrificio es inseparable de la divinización de la víctima, del engaño de la racionalización del asesinato por parte de los sacerdotes mediante la apoteosis del elegido. Algo de este engaño, que eleva precisamente a la persona frágil a portador de la sustancia divina, puede advertir desde siempre en el yo, que se debe al sacrificio del momento presente en aras del futuro.

6.5. Astucia, engaño, racionalización

Odiseo engaña a las divinidades naturales y en pocas ocasiones tiene una relación de intercambio verdadero con otros seres humanos. En relación a sus compañeros de aventuras, su posición es la de un amo que da órdenes y los utiliza para sus fines. Ahí tenemos un modelo de lo que Horkheimer denuncia como perversión de la Ilustración: la razón instrumental utilizada como dominio, apropiación de todo sin límites.

Si *el intercambio es la secularización del sacrificio*, este mismo, a su vez, aparece ya como el modelo mágico de intercambio racional, una representación de los hombres para dominar a los dioses, que son destronados justamente mediante el sistema del homenaje que se les tributa.

La *secularización* es el proceso que experimentan las sociedades a partir del momento en que la religión y sus instituciones pierden influencia sobre ellas, de modo que otras esferas del saber van ocupando su lugar. Con la secularización, lo sagrado cede el paso a lo profano y lo religioso se convierte en secular.

Respecto al intercambio, Adorno establece un paralelismo entre la actitud de Odiseo que engaña a las divinidades naturales, con el viajero civilizado que engaña a los hombres a quienes coloniza. El don homérico de la hospitalidad se halla situado en el medio entre el intercambio y el sacrificio. Tiene, por tanto, una doble función: Como una ofrenda sacrificial, desempeña la función de compensar la sangre perdida, ya sea la del extranjero, ya la del indígena vencido, y de instituir la tregua. Pero, a la vez, en el don de la hospitalidad se anuncia el principio de lo equivalente: el dueño recibe real o simbólicamente lo que corresponde a su prestación, y el invitado, unos medios que le permitan llegar hasta su hogar. Aun cuando el dueño no recibe por ello ninguna compensación

inmediata, puede contar sin embargo con que él mismo o sus parientes serán acogidos un día de la misma forma.

Si el principio del sacrificio se revela, por su irracionalidad, como perecedero, permanece al mismo tiempo gracias a su racionalidad. Ésta se ha transformado, pero no ha desaparecido. La transformación del sacrificio en subjetividad se produce mediante la astucia que ha formado parte del sacrificio. Odiseo no puede competir físicamente con las potencias míticas. Más bien debe reconocer como dados los ritos sacrificiales en los que cae una y otra vez: él no es capaz de romperlos. En lugar de hacer esto, los convierte formalmente en presupuesto de su propia decisión racional. Es justamente el espíritu dominador de la naturaleza el que reivindica la superioridad de la naturaleza en la competencia. Toda Ilustración burguesa está de acuerdo en la exigencia de sobriedad, sentido de los hechos, justa valoración de las relaciones de fuerzas. El deseo no debe guiar el pensamiento. Pero ello se debe, según Adorno, a que todo poder en la sociedad de clases está ligado a la conciencia de la propia impotencia frente a la naturaleza física y sus descendientes sociales: las masas. En la valoración de las relaciones de fuerza que hace depender la supervivencia del reconocimiento previo de la propia derrota, virtualmente de la muerte, radica ya en germen el principio del

escepticismo burgués, el esquema externo de la internalización del sacrificio: la *renuncia*.

El astuto sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores. Justamente él no puede tener jamás todo; debe saber esperar siempre, tener paciencia, renunciar; no debe comer lotos ni bueyes del sagrado Hiparión, y cuando navegue a través del estrecho debe tener en cuenta la pérdida de los compañeros que Escila le arranca de la nave. Él se desliza y abre paso, y así sobrevive.

La fórmula de la astucia de Odiseo consiste en que el espíritu separado, instrumental, en la medida en que dócilmente se pliega a la naturaleza, da a ésta lo que le pertenece y de este modo la engaña. Los monstruos míticos en cuya esfera de poder cae representan derechos de los tiempos prehistóricos. Así se presenta en la edad patriarcal avanzada la vieja religión popular en sus diversas formas: figuras del destino, de la necesidad ajena al sentido. Pero en la transposición mítica objetivante la relación natural entre fuerza e impotencia ha adquirido ya el carácter de una relación jurídica. Todas estas figuras míticas como Escila y Caribdis tienen derecho a lo que cae en sus garras, lo mismo que Circe tiene derecho a transformar al que no está inmunizado y Polifemo a devorar a sus huéspedes. Cada una de estas figuras míticas

debe hacer siempre lo mismo y son figuras de la coacción (p. 110). A ello se opone Odiseo. Él representa la racionalidad universal frente a lo inevitable del destino. Pero como encuentra lo universal y lo imposible de eludir del destino ya ligados entre sí, su racionalidad adquiere la forma restrictiva de la excepción. Odiseo debe sustraerse a las relaciones jurídicas que lo circundan y amenazan y que en cierto modo están inscritas en toda figura mítica. Es imposible oír a las Sirenas y no caer en su poder: no pueden ser desafiadas impunemente. Desafío y ceguera son la misma cosa, y quien los desafía se hace con ello víctima del mito al que se expone. Para librarse del peligro se disminuye en su valía y acepta la superioridad de la naturaleza. Reconoce la superioridad del canto en la medida en que, ilustrado técnicamente, se deja atar. Él no quiere renunciar al placer de oír el canto impidiéndose a la vez el encuentro con las Sirenas.

6.6. *Odiseo: sin nombre y sin rostro*

La disolución del contrato, mediante su cumplimiento literal, cambia la posición histórica del lenguaje: comienza a convertirse en designación. El destino mítico, el *fatum*, era una misma cosa con la palabra dicha. El ámbito de la concepción al que pertenecen los oráculos invariablemente cumplidos por las figuras míticas no conoce la distinción entre palabra y objeto. La palabra debe tener un

poder inmediato sobre la cosa; expresión e intención confluyen. Pero la astucia consiste en aprovechar la distinción en su beneficio (p. 111). Se aferra a la palabra a fin de transformar la cosa. De este modo surge la conciencia de la intención: en sus angustias. El nombre de Udeis puede cubrir tanto al héroe como a "nadie", dicho nombre es capaz de quebrar el encantamiento del nombre. Odiseo y Udeis suenan de modo parecido. Odiseo descubre en las palabras lo que en la sociedad burguesa desarrollada se llamará formalismo: su validez se paga al precio de distanciarse del contenido. La previsión de que después de la acción cometida Polifemo respondiese con "nadie" a la pregunta de su tribu por el nombre del culpable y ayudase así a ocultar lo sucedido y a sustraer al culpable a la persecución, tiene todo el aire de ser una frágil máscara racionalista. En realidad, el sujeto Odiseo niega la propia identidad que le constituye como sujeto y se mantiene en vida mediante su identificación a lo amorfo.

La astucia como medio de un intercambio donde todo ocurre como debe, donde se cumple el contrato y, no obstante, la contraparte resulta engañada, remite -según Adorno-, al tipo de economía que apareció en la antigüedad arcaica: el intercambio ocasional. La conducta del aventurero Odiseo hace recordar la del intercambiador ocasional. El aventurero solitario es ya el hombre individual que se separa de la colectividad y que hace de su

debilidad su fuerza social. Abandonado al destino, aislado sin posibilidad de ayuda, su mismo aislamiento le hace perseguir sin miramientos su propio interés aislado. Si el dinero hace al hombre, si el hombre es deseo insaciable de riquezas, es toda la imagen tradicional de la areté, de la excelencia humana, la que se encuentra puesta en duda. El aventurero encarna el principio de la economía capitalista incluso antes de servirse de los trabajadores. Odiseo encarna la figura del judío, hijo de los fariseos y el triunfo de las virtudes fariseas, universal. Sus rasgos se caracterizan por la hipocresía, la falsa devoción y el usurero que trata de obtener el máximo beneficio en cualquier negocio. La indefensión de Odiseo frente a la intemperie suena como legitimación del enriquecimiento del viajero a expensas del indígena. Esto lo ha retenido posteriormente la economía burguesa en el concepto de riesgo: la posibilidad de hundimiento debe fundamentar moralmente el beneficio. Existe la alternativa de engañar o perecer. Su propia acción la lleva a cabo a favor del dominio.

7. Conclusiones

La primera tesis: "El mito es ya Ilustración" remite, según Horkheimer a que la enfermedad de la Ilustración radica en su propio origen, en el afán del hombre de dominar la naturaleza. La Ilustración nace bajo el signo del dominio, su objetivo era liberar a los

hombres del miedo y constituirlos en señores, su programa el desencantamiento de la naturaleza para someterla a su dominio y explotación, reduciéndola a meras existencias. Lo que revela este sueño de poder y de aspiración al dominio es que el hombre se ubica en una posición de poder extraer, acumular y disponer todo aquello que existe, incluido el hombre mismo y eso es una provocación que entraña un peligro (Heidegger). Ahí donde existe el peligro está también la salvación.

¿Cuál es el peligro? La lógica del capitalismo tiene que ver con una moderna forma de lo económico para producir riqueza que fomenta la cosificación del hombre mediante: 1) el trabajo: sometimiento de la naturaleza instintiva del hombre al trabajo organizado en la fábrica y 2) La industria cultural: trataría de someter la naturaleza del hombre a estilos obligados de conducta. El problema que la industria cultural genera es el de promover hombres homogéneos.

Esta enfermedad o perversión de la Ilustración, que tiene como principio el dominio, es el producto de la razón ordenadora que está presente en la sociedad moderna. La crítica se dirige a un uso inadecuado de la razón, uso dominador de ella y no liberador que era el proyecto inicial de la Ilustración. *Dialéctica de la Ilustración* describe un panorama de la razón contemporánea destructora, explotadora de la naturaleza,

cosificadora de los hombres y esencialmente técnica. Esta tendencia al dominio ha atravesado toda la civilización europea porque el germen ya está presente en el mito, antes de que el pensamiento racional instituido por la filosofía surgiera. En el mito hay ya un momento de Ilustración porque en los mitos despunta ya la aspiración al dominio. Los mitos querían narrar, nombrar, contar el origen y, por tanto, explicar, es decir, en definitiva controlar y dominar la naturaleza, tal como se hace explícito con el paso del mito a las mitologías, de la narración a la doctrina, de la contemplación a la racionalización. Al final, “el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad” (p. 64).

Lo que en el ámbito teórico es la formación de la autoconciencia, es decir, la búsqueda del reconocimiento de otra conciencia a la cual se intenta dominar (Hegel) para así saberse consciente de sí mismo, se traslada al capitalismo, que en su afán por satisfacer sus necesidades y sus ambiciones hace imposible tal realización y conduce al exterminio de los hombres, hacia el sacrificio. La irracionalidad de la cual parte el sacrificio mítico no tiene lugar dentro de la sociedad burguesa, donde el sujeto se sacrifica a sí mismo al oponer su conciencia al contexto natural. De aquí la idea de que el sacrificio mítico más que partir de una irracionalidad, es en realidad el punto de partida para el

dominio que ejerce la sociedad burguesa. Esto es teorizado por Adorno con el mito de Odiseo, que es el prototipo del individuo burgués, al mostrar la dialéctica que encarna la *Odisea* entre mito y razón, donde el héroe busca su autoafirmación producto de la razón ordenadora a través del mito. Odiseo expresa no sólo, en general, el hombre moderno que aspira a una nueva y más alta forma de vida, sino también, en particular, al griego que debe resolver el dilema de su destino. La *Odisea*, desde Troya a Ítaca, nos muestra el itinerario del hombre - frágil en el cuerpo frente al poder de la naturaleza y sólo en estado de formación en cuanto autoconciencia- a través de los mitos. Su impotencia ante las fuerzas de la naturaleza tiende a la vez a dominarlas. Sin embargo, a cada prueba tendrá que confrontarse solo y superar los peligros utilizando el engaño, la astucia y el cálculo racional. El resultado es que sólo él se salva y todos sus marineros son sacrificados.

Ahora bien, nos podemos plantear la siguiente pregunta: ¿se puede extrapolar ese término de *dominio*, que desde la Ilustración estaba concebido como dominio técnico sobre la naturaleza, dominio de la razón instrumental, al mito? Es dudoso, pero así lo creen Adorno y Horkheimer. Acordamos con Horkheimer que la crítica acertada a la Ilustración no es a la Ilustración en sí, sino a su perversión en razón instrumental con su radical tendencia al dominio tanto de la naturaleza como de los

seres humanos. El derecho al goce es lo que debe ser cuestionado ya que es lo más lejano de anudar el deseo a la ley. Pero también consideramos que Adorno y Horkheimer hacen como el historiador que intenta relatar algo que ha sucedido e intenta reconstruir un sentido. Una forma de proceder consiste en buscar una causa, un origen para construirlo, para hacer una interpretación. Pero hay muchos tipos de orígenes y, por tanto, distintos tipos de historias posibles. Pero además, las diferentes formas de entender un origen ya marca distintas formas de escribir la historia. Los autores tratan de explicar la barbarie a la que ha conducido la Ilustración desde el deseo de dominio instrumental de la naturaleza implícito en el proyecto ilustrado y ya presente en el mito, pero ¿se podría hacer otra explicación del mito desde otra categoría que la del dominio?

Cuando leemos los mitos lo que aparece, en primer lugar, es un valor simbólico del lenguaje cuyo uso no se reduce a categorías designativas. Se trata de un discurso de ficción con el que los hombres trataban de simbolizar lo real y este recurso al sentido, les podía tranquilizar de su angustia por la indefensión ante la naturaleza, pero en la realidad efectiva no proporcionaba ningún dominio, hacía falta además, que el hombre tuviera una inteligencia práctica. En segundo lugar, nos podemos preguntar: ¿qué explica el mito? Siguiendo a Vernant, en la estructura

misma del mito, por ejemplo, en el mito de las razas de Hesíodo, lo que a él le interesa en el caso de los héroes no es su existencia terrenal, sino su destino póstumo. El mito respondería así a una doble preocupación: primeramente, explicar la creciente degradación moral de la humanidad; después, hacer conocer el destino, en el más allá de la muerte, de las generaciones sucesivas.

El mito, nos dice Lacan³⁷, “no opera ni por metáfora, ni por metonimia. No condensa, explica. No desplaza, habita”. El contexto en el que aparece esta cita en el texto de Lacan está referido a la importancia del significante y de la letra en el inconsciente para decir que el psicoanálisis no tendría nada que descifrar de los mitos de ninguna cultura. Sólo puede descifrar el saber inconsciente particular de un sujeto en análisis. “Del psicoanálisis no se obtendrá otro mito más que aquél que permanece en su discurso: el Edipo freudiano”³⁸.

Esta enfermedad o perversión de la Ilustración que tiene como principio el dominio, es el producto de la razón ordenadora que está presente en la sociedad moderna. Esta tendencia al dominio ha atravesado toda la

³⁷ LACAN, J., Radiofonía, traducción de Oscar Masotta y Orlando Gimeno-Grendi, Edit. Anagrama, Barcelona, 1977, p. 23

³⁸ Ibid, p. 22

civilización europea porque el germen ya está presente en el mito, antes de que el pensamiento racional instituido por la filosofía surgiera. En el mito hay ya un momento de Ilustración porque en los mitos despunta ya la aspiración al dominio. Los mitos querían narrar, nombrar, contar el origen y, por tanto, explicar, es decir, en definitiva controlar y dominar la naturaleza, tal como se hace explícito con el paso del mito a las mitologías, de la narración a la doctrina, de la contemplación a la racionalización. Al final, “el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad” (p. 64). El proceso de Ilustración es un proceso de desencantamiento del mundo. En cuanto tal, este proceso, que quiso ser un proceso liberador, estuvo viciado desde el principio y se ha desarrollado históricamente como un proceso de alienación, de cosificación por el predominio de la lógica discursiva y el cálculo.

Lo que en el ámbito teórico es la formación de la autoconciencia, es decir la búsqueda del reconocimiento de otra conciencia a la cual se intenta dominar (Hegel) para así saberse consciente de sí mismo, se traslada al capitalismo, que en su afán por satisfacer sus necesidades y sus ambiciones hace imposible tal realización y conduce al exterminio de los hombres, hacia el sacrificio. La irracionalidad de la cual parte el sacrificio mítico no tiene lugar dentro de la sociedad

burguesa, donde el sujeto se sacrifica a sí mismo al oponer su conciencia al contexto natural. De aquí la idea de que el sacrificio mítico, más que partir de una irracionalidad, es en realidad el punto de partida para el dominio que ejerce la sociedad burguesa. Esto es teorizado por Adorno con el mito de Odiseo, que es el prototipo del individuo burgués, al mostrar la dialéctica que encarna la Odisea entre mito y razón, donde el héroe busca su autoafirmación producto de la razón ordenadora a través del mito. El sacrificio de Odiseo no es más que el engaño al dios al que es destinado, donde el dios queda subordinado a la primacía de los fines humanos.

La obra de Homero es testimonio de *La relación entre mito e ilustración*. La *Odisea* es considerada por Adorno como el texto base de la civilización europea y considera a Odiseo como antiguo y moderno al mismo tiempo. El hecho de que la epopeya escrita por Homero haya atravesado la historia occidental es porque, tomado como signo, permite que cada época pueda hacer de él y sus aventuras una lectura epocal. En nuestra época nos permite ver las convergencias y divergencias del espíritu antiguo con el espíritu moderno y esto remite a la subjetividad. Para Adorno, Odiseo expresa no sólo, en general, el hombre moderno que aspira a una nueva y más alta forma de vida, sino también, en particular, al griego que debe resolver el dilema de su destino. La *Odisea* desde Troya a Ítaca nos

muestra el itinerario del hombre - frágil en el cuerpo frente al poder de la naturaleza y sólo en estado de formación en cuanto autoconciencia- a través de los mitos. Su impotencia ante las fuerzas de la naturaleza tiende a la vez a dominarlas. Para escapar a los peligros que le amenazan a él y a sus compañeros, se vale del *engaño*, *la astucia* y *la racionalidad*. En situaciones muy comprometidas, es ayudado por alguna divinidad que cumple la función de salvación de algún peligro. Sin embargo, a cada prueba tendrá que confrontarse solo y superar los peligros utilizando el engaño, la astucia y el cálculo racional. El resultado es que sólo él se salva y todos sus marineros son sacrificados.

Ahora bien, nos podemos plantear la siguiente pregunta: ¿se puede extrapolar ese término de *dominio*, que desde nuestra actualidad lo entendemos como dominio técnico sobre la naturaleza, dominio de la razón instrumental, al mito? Es dudoso, pero así lo creen Adorno y Horkheimer. Cuando leemos los mitos lo que aparece es un discurso de ficción con el que los hombres trataban de simbolizar lo real y este recurso al sentido, les podía tranquilizar de su angustia por la indefensión ante la naturaleza, pero en el registro de lo real no proporcionaba ningún dominio, hacía falta además, que el hombre tuviera una inteligencia práctica. Sin embargo, acordamos con Horkheimer que la crítica acertada a la Ilustración no es a la Ilustración en sí sino

a su perversión en razón instrumental con su radical tendencia al dominio tanto de la naturaleza como de los seres humanos. El derecho al goce es lo que debe ser cuestionado ya que es lo más lejano de anudar el deseo a la ley.

¿Qué lugar hay para el sujeto en la modernidad? ¿Ha cambiado el goce particular con la época? Siguiendo a Lacan, si por entrar en el lenguaje hay goce y este goce es estructural, podemos pensar que con el cambio de época también hay un cambio de discurso y otras modalidades de goce. Como hablar de sujeto es hablar de uno por uno, con una historia particular, la respuesta también es particular. La crítica que podemos hacer a Adorno y Horkheimer del discurso crítico que nos proponen de la Ilustración es que no contemplan la posición subjetiva, de la cual cada sujeto es responsable. Atribuir la barbarie únicamente al Otro es excluir la responsabilidad del sujeto y seguir con la creencia de que el Otro existe. Si todo dependiera de los determinismos, no habría manera de cambiar nada por parte del sujeto, pero esto no es así. Nada impide que se puedan dejar posiciones subjetivas de goce que no sirven para vivir. También es cierto que el presente no está separado, escindido, liberado de un pretérito que quedó sepultado con los muertos. Su discurso está vivo en nosotros y no todas las marcas simbólicas a las que nos identificamos sirven para estar en el mundo en

una posición deseante y ética. Sus ideales pueden seguir habitando en nosotros, aunque nuestros antepasados hayan muerto. De los ideales simbólicos a los que nos identificamos, algunos promueven la inserción en la cultura y la vida, otros no. Hay goces que hacen lazo social, otros no. Los que no sirven para hacer lazo social son aquellos que empujan al dominio del otro, al sacrificio, al sometimiento a la demanda del Otro y al masoquismo. Esos son los ideales y los valores que Nietzsche propone derribar. Son aquellos valores que no están del lado de la vida, del placer, del deseo, del entusiasmo, del encuentro con el Otro, de autorizarse a vivir la sexualidad, de la ética consigo mismo y con los demás. Cada sujeto tiene ante sí la tarea de manejarse con su goce sintomático e inventar hacer algo distinto que no sea sufrir sintomáticamente. Si ganamos la batalla a la repetición, a lo mejor podemos lograr dar un lugar al deseo y no al goce sufriente. Pero esta tarea es subjetiva y libre. Hay un acto de decisión libre del sujeto que sólo él puede hacer.

Por último, ¿desde qué lugar es posible para cada uno dirigir una mirada a cada sujeto como singular? ¿No es cierto que lo que llamamos "humano" pasa por el respeto, por la palabra, por el deseo y por reglas compartidas, y no por relaciones de dominio? ¿Cabría una esperanza para el sujeto, en lo individual y en lo social, si apoyamos sus potencialidades,

la escucha de sus deseos en lugar de homogeneizar, dominar y sancionar? ¿Sería posible, no sólo desear, sino hacer algo para conseguirlo, unas relaciones humanas que no pasen por la cosificación y sí por el respeto? ¿Qué apuesta por la vida queremos hacer cada uno? ¿Y los políticos?

Barcelona, 29 de Junio de 2009

Bibliografía

ADORNO Th., y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de La Ilustración*, traducción de J. J. Sánchez. Edit. Trotta, Valladolid, 1994.

BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de La vida moderna*, traducción de Alcira Saavedra. Colección de Arquitectura, nº 30, Murcia, 1995.

BENJAMIN, W., “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid 1973.

BENJAMIN, W., “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs, 1937” en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid , 1973.

BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973.

BENJAMIN, W. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid 1972.

BENJAMIN, W., “El narrador (1936)”, en *Para una crítica de La violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt. Ed. Taurus, 1998.

- BENJAMIN, W. "Lo moderno" en *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre. Taurus, 1998.
- COLLI, G., *Después de Nietzsche*, traducción de Carmen Artal. Edit. Anagrama, Barcelona, 1988
- COLLI, G., *El naixement de la filosofia*, traducción de A. Casassas. EDICA. De 1984, Barcelona, 2001
- CUARTANGO, R., *Auto determinar-se*, Edit. Montesinos, 2004.
- CUARTANGO, R., *Filosofía de La historia. Lo propio como tierra extraña*, Edit. Montesinos, 2007.
- FOUCAULT, M., *Nietzsche, La genealogía, La historia*. traducción de J. Vázquez, Pre-textos, 1988.
- FOUCAULT, M., "¿Qué es la ilustración?" En *Estética, ética y hermenéutica, obras esenciales, Volumen III*, traducción de A. Gabilondo. Edic. Paidós, Buenos Aires, 1999.
- HEIDEGGER, M., *El nihilismo europeo en Nietzsche*, segundo tomo, trad. de J. L. Vermaal. Edic. Destino, cuarta edición, Barcelona, 2001.
- HOMERO, *La Odisea*, trad. de L. Segalá. Edit. Bruguera, Barcelona, 1967.
- HOMERO, *Ilíada*, traducción de A. López Eire. Edit. Cátedra, Madrid, 2004.
- KANT, I., *¿Qué es La ilustración?*
- NIETZSCHE, F., "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida" [*II INTEMPESTIVA*], traduc. de Germán Cano. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- NIETZSCHE, F., *La genealogía de La moral*, trad. de A. Sánchez Pascual. Alianza Edit., Madrid, 1981.
- NIETZSCHE, F., *Aurora*, trad. de E. Knörr. Edit. EDAF, S. A., 1996.
- NIETZSCHE, F., *El ocaso de Los ídolos*, traduc. de R. Echavarren. Tusquets Edit., 2003.
- NIETZSCHE, F., *Fragmentos póstumos, Vol. IV (1885-1889)*, trad. de J. L. Vermaal y J. B. Llenares. Ed. Tecnos, 2006
- VERNANT, J. P., *Mito y pensamiento en La Grecia antigua*, trad. de J. D. López Bonillo. Edit. Ariel, Barcelona, 2001.
-

VEYNE, P., *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, traducción de Joaquín Aguilar. Alianza Edit., Madrid, 1984.

[ÍNDICE](#)