

# Hans Blumenberg

Preguntas contra el miedo

Edición de Josefa Ros Velasco, Oscar Alberto Quintero Ocampo y Enver Joel Torregroza Lara

fi



Nexofia

# HANS BLUMENBERG

## PREGUNTAS CONTRA EL MIEDO

Edición de

Josefa Ros Velasco

Oscar Alberto Quintero Ocampo

Enver Joel Torregroza Lara



la torre del Virrey

---

instituto de estudios culturales avanzados

NEXOFÍA  
Libros Electrónicos de la Torre del Virrey,  
colección dirigida por  
Adolfo Llopis Ibáñez

Revisión editorial:  
Esmeralda Balaguer García  
Sofía Guédez  
Iván Fénech

Maquetación editorial  
Aitana Tarrazona Quiles

Diseño de cubiertas  
Carles Ibáñez Golfe

Actas del II Congreso Internacional  
de la Sociedad Hispanoamericana Blumenberg, 2023

L'Eliana, 2025  
ISBN 13: 978-84-09-75609-4

La torre del Virrey  
Instituto de Estudios Culturales Avanzados

Apartado de Correos 255  
46183 l'Eliana (Valencia), España  
<<http://www.latorredelvirrey.es>>



**HANS BLUMENBERG**  
**PREGUNTAS CONTRA EL MIEDO**

## Índice

Introducción	4
OSCAR ALBERTO QUINTERO OCAMPO, JOSEFA ROS VELASCO, ENVER JOEL TORREGROZA LARA	
1. Modos retóricos de configurar la antropogénesis en la obra de H. Blumenberg	13
FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ	
2. La tematización antropológica del consuelo en Hans Blumenberg	40
ADÁN NÚÑEZ LUNA	
3. Entre el terror y la poesía: Hans Blumenberg y la antropología literaria	64
DANIEL RUDY HILLER	
4. Hans Blumenberg y el mito como elaboración del terror. El caso de las gorgonas en la Antigua Grecia	88
OSCAR ALBERTO QUINTERO OCAMPO	
5. El rodeo del lenguaje al nombrar lo innombrable: la metaforología blumenberguiana en las praxis escénicas de Buenos Aires	108
CARLA PESSOLANO	
6. El gusto estético de la época. Moda y modales en Hans Blumenberg	131
ÁNGEL OCTAVIO ÁLVAREZ SOLÍS	
7. La metaforología de Hans Blumenberg y su aplicabilidad en la filosofía feminista del lenguaje	153
INGRID JULIA PLACEREANO	

8. Blumenberg y el nihilismo como crisis del concepto de realidad moderno	174
LUIS DURÁN GUERRA	
9. Lo fáustico en Blumenberg: reflexiones en torno a la obra de Franz Kafka	196
FABIO BARTOLI	
10. Filosofía y antropología del aburrimiento en Hans Blumenberg	215
JOSEFA ROS VELASCO	

## INTRODUCCIÓN

*Oscar Alberto Quintero Ocampo, Josefa Ros Velasco, Enver  
Joel Torregroza Lara*

La fecundidad de la obra de un autor se expresa en su capacidad para desplegar múltiples horizontes de sentido, sobrevolando los límites de lo pensable y posibilitando nuevos caminos para la reflexión. Su riqueza no se haya sólo en las respuestas que ofrece, sino en las preguntas que suscita, en los escenarios intelectuales que inaugura y en la forma en que interpela, transforma y expande los marcos de comprensión de su tiempo.

A poco más de 30 años de la aparición del primer libro de Hans Blumenberg traducido a la lengua castellana, *La inquietud que atraviesa el río: Un ensayo sobre la metáfora*, publicado en 1992 por la editorial Península, la recepción de la obra del filósofo hanseático en Hispanoamérica ha crecido y se ha consolidado de manera significativa; asunto que se refleja tanto en las más de 20 obras traducidas como en la producción de artículos académicos, tesis doctorales, libros y eventos académicos en los cuales se reinterpreta la filosofía blumenberguiana a la luz de cuestiones propias de su filosofía con arreglo a temáticas contemporáneas que conversan con su pensamiento. Cabe destacar que en 2021 se fundó la Sociedad

Hispanoamericana Blumenberg (SHB), cuyo propósito es articular los esfuerzos de interpretación de la obra del pensador alemán. Para ello, la SHB promueve la organización de congresos internacionales, la difusión y el estudio de obras relacionadas con el pensamiento de Blumenberg, así como la producción de textos académicos, incluyendo monográficos en revistas especializadas y la edición de libros, entre los cuales se encuentra el que ahora se presenta ante ustedes.

El interés que suscita la obra de Blumenberg es evidencia de la vitalidad y la actualidad de sus planteamientos. Dicho interés se expande más allá del ámbito estrictamente filosófico para permear disciplinas como la historia de las ideas, la literatura, la teoría política o los estudios en epistemología y filosofía de la ciencia. De este modo, la reinterpretación que desde diferentes escuelas, centros de estudio y Facultades se hace de su legado permite profundizar en sus conceptos fundamentales, facilitando así nuevas articulaciones teóricas.

Ante la vastedad de temas y problemas filosóficos trabajados por Blumenberg a lo largo de su trayectoria académica, resulta necesario despotenciar su pensamiento en fragmentos que posibiliten un abordaje sesudo y riguroso; más aún cuando, como lo plantea el maestro Jorge Pérez de Tudela Velasco en su introducción a *Paradigmas para una metaforología* (2018), la obra blumenberguiana carece de un orden sistemático que permita seguir la transformación de sus ideas. Frente a esta aparente dificultad no tenemos más remedio que ir desgranando, poco a poco, la enorme riqueza de sus planteamientos, abriendo nuevas vías para su estudio.

Es célebre la anécdota compartida por Odo Marquard en su discurso *In memoriam*, pronunciado en un acto organizado por la ciudad de Lübeck en honor al legado de Blumenberg, en la cual Marquard, con su estilo característico, evoca uno de los muchos encuentros que mantuvo con el filósofo. En esa conversación, Marquard le comenta a Blumenberg que, en su consideración, el planteamiento de que “los seres humanos no soportan el absoluto” es la idea fundamental de su filosofía; a lo que Blumenberg respondió, con tono desencantado, que le provocaba insatisfacción percatarse de que fuese tan notorio

que “todo va a parar a esa idea”.<sup>1</sup> Sin duda, la idea del absoluto y las diversas formas mediante las cuales el ser humano intenta liberarse de su peso fundamenta la tesis central que articula su pensamiento. Sin embargo, la asombrosa capacidad de síntesis de Marquard no pretende, en modo alguno, minimizar los esfuerzos filosóficos desplegados por Blumenberg a lo largo de su obra. Más bien, se trata de mostrar la complejidad del proyecto filosófico blumenberguiano en torno a un problema antropológico de fondo: ¿cómo el ser humano, pese a la constatada ausencia de los recursos mínimos para la existencia, es capaz de sobrevivir? O, en otras palabras, ¿cómo se enfrenta el ser humano a su pobreza ontológica constitutiva? Esta cuestión nos remite a uno de los problemas filosóficos fundamentales que atraviesa buena parte de los desarrollos teóricos de la filosofía occidental: la pregunta *¿qué es el hombre?* Blumenberg introduce una variación en la formulación de la pregunta: sustituye el *qué* por el *cómo*, lo que le permite tomar distancia de posiciones esencialistas y trascendentales para pensar al ser humano como el resultado de lo azaroso y lo contingente, condiciones que modelan desde un punto de vista antropológico la existencia humana. En efecto, la pregunta por cómo es posible el ser humano, es lo que subyace a la enorme producción académica e intelectual del pensador de Lübeck.<sup>2</sup>

La filosofía blumenberguiana, tejida con la precisión de una fenomenología atenta a los detalles, se despliega, como bien indicó Marquard, como un esfuerzo por explorar los modos en que el ser humano ha elaborado respuestas frente al absolutismo de la realidad. En esa medida, su propuesta no se limita a la indagación conceptual, sino que implica una reconstrucción antropológica de las estrategias culturales con las que lo humano dota de sentido lo incognoscible. Desde esta perspectiva, Blumenberg no solo revisita la tradición filosófica occidental, sino que la somete a una lectura innovadora en la que conceptos como el mito, la metáfora o la retórica son considerados como estructuras fundamentales de una determinada

---

1 O. MARQUARD, *Filosofía de la compensación*, trad. de Marta Tafalla González, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 113.

2 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, trad. de Griselda Mársico, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2011.

racionalidad o forma particular del *lógos*. Este enfoque sitúa al filósofo hanseático en una intersección compleja entre la fenomenología, la historia de las ideas y la antropología filosófica, en la que la cultura se entiende como una operación de mediación con lo que excede las posibilidades epistémicas del ser humano. Para Blumenberg, el ser humano se da a la tarea de construir herramientas (simbólicas) que permiten amortiguar la condición indiferente y amenazante de la realidad, elaborando espacios de significación en los cuales lo inasible se hace familiar. Con todo, puede aseverarse que su pensamiento se posiciona como una respuesta contundente a la crisis del racionalismo moderno derivada del intento de reducir la experiencia humana a los límites impuestos por el lenguaje del *lógos*.

Con el propósito de continuar con el trabajo de comprensión del legado filosófico de Blumenberg, el presente libro reúne un conjunto de estudios que ponen de relieve su pensamiento desde diversas perspectivas analíticas. Pese a la pluralidad de enfoques y marcos teóricos, las contribuciones convergen en una intuición compartida que da forma y sentido al título de esta obra: *Hans Blumenberg: Preguntas contra el miedo*. Dicho título no remite únicamente a una expresión poética o provocadora, sino que sintetiza uno de los ejes más profundos del pensamiento blumenberguiano: la condición humana como ser arrojado a un mundo que no ha elegido, confrontado con la finitud, la contingencia y el desconocimiento de su fundamento último. Desde esta perspectiva, el miedo no es simplemente una emoción, sino una categoría antropológica constitutiva, una reacción elemental frente a la radical indeterminación del mundo y la vulnerabilidad inherente a la existencia. En este contexto, la pregunta filosófica —lejos de ser un mero ejercicio intelectual— se convierte en un dispositivo cultural de primer orden, una forma de mediación simbólica que permite al ser humano elaborar cognitivamente su desamparo construyendo marcos de sentido donde antes había caos o amenaza.

Blumenberg nos invita a pensar la filosofía no como una vía de acceso a verdades absolutas, sino como una práctica de supervivencia, una forma de distanciamiento reflexivo que transforma el miedo primigenio en objeto de pensamiento. La pregunta —en su insistencia, en su apertura, en su resistencia a ser clausurada por respuestas definitivas— se convierte así en el gesto inaugural de la cultura, en una herramienta para habitar el mundo sin sucumbir a la angustia originaria. Por ello, este libro no busca tanto ofrecer un recorrido sistemático por la totalidad de su obra, como abrir un espacio de resonancia crítica donde el lector pueda experimentar la potencia de un pensamiento que, sin renunciar a la lucidez, propone un horizonte donde la filosofía opera como un arte para soportar lo insoportable.

El presente libro se articula en torno a tres ejes temáticos, los cuales permiten abordar de manera sistemática algunos de los puntos más destacados de su obra, explorando tanto sus implicaciones teóricas como su impacto en distintos campos del conocimiento: 1) la elaboración del terror y el mito; 2) la metaforología y sus expresiones en la cultura; y 3) la mediación del lenguaje frente a lo inefable. A través de estos enfoques, se examinan aspectos clave de su obra, resaltando la coherencia de su proyecto filosófico y su relevancia para el análisis de problemas antropológicos contemporáneos.

En el primer capítulo, “Modos retóricos de configurar la antropogénesis en la obra de H. Blumenberg”, Francisco José Martínez (Profesor Emérito de Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, España) examina la concepción blumenberguiana sobre la constitución del ser humano a través del lenguaje y los dispositivos retóricos. A partir del análisis de diversas estrategias discursivas, el autor sostiene que la antropogénesis no puede reducirse a un mero proceso biológico, sino que se encuentra indisolublemente vinculada a la producción simbólica. Narraciones, mitos y metáforas no sólo estructuran la comprensión del origen, sino que constituyen el horizonte mismo desde el cual la existencia adquiere inteligibilidad. De este modo, Martínez subraya el papel fundamental del lenguaje en la configuración

de la experiencia humana, resaltando su función no solo como medio de expresión, sino como instancia fundante de la realidad antropológica.

Esta reflexión sobre el papel estructurante del lenguaje en la antropogénesis da paso al segundo capítulo, "La tematización antropológica del consuelo en Hans Blumenberg", en el que Adán Núñez Luna (Universidad Nacional Autónoma de México) explora la noción de consuelo como una estrategia fundamental en la configuración de la experiencia humana frente a la incertidumbre y la finitud. A partir de un análisis preciso de la obra de Blumenberg, el autor argumenta que el consuelo no debe entenderse como un mero paliativo emocional, sino como un mecanismo antropológico esencial que estructura las construcciones narrativas y posibilita la generación de sentido ante la angustia originaria de la existencia. Núñez Luna destaca cómo Blumenberg reinterpreta esta noción en clave filosófica, mostrando que los relatos y mitos no sólo cumplen una función apaciguadora, sino que constituyen dispositivos cognitivos mediante los cuales el ser humano configura su relación con la contingencia y el enigma de su propio devenir.

A partir de esta exploración del consuelo como mecanismo simbólico, el capítulo siguiente, "Entre el terror y la poesía: Hans Blumenberg y la antropología literaria", de Daniel Rudy Hiller (Profesor de Literatura Comparada en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México), amplía la discusión al ámbito de la literatura y la filosofía. El autor indaga en el lugar del ser humano dentro de los estudios filosóficos y literarios, tomando como referencia el pensamiento de Blumenberg, quien cuestiona la exclusión de la antropología de la reflexión filosófica influenciada por la fenomenología y el estructuralismo. En este sentido, Blumenberg critica la prohibición antropológica en la filosofía de Husserl y Heidegger, argumentando que la reflexión sobre el ser humano no debe subordinarse exclusivamente al estudio de la conciencia o del ser. Aunque

reconoce las críticas a la antropología filosófica, plantea que su recuperación no busca un esencialismo, sino ofrecer un consuelo frente a la deshumanización del conocimiento moderno.

Desde esta perspectiva, Oscar Alberto Quintero (Profesor en el Tecnológico de Antioquia, Colombia), en "Hans Blumenberg y el mito como elaboración del terror. El caso de las Gorgonas en la Antigua Grecia", se adentra en el mito como una estrategia de mediación frente al absolutismo de la realidad. A través de una interpretación innovadora de la figura de las Gorgonas en la mitología griega, el autor explora cómo el mito opera como un mecanismo simbólico que permite al ser humano enfrentar y transformar el terror en un objeto de inteligibilidad. Mediante una revalorización de los relatos míticos y su función antropológica, Quintero argumenta que la narración y la simbolización no sólo conjuran el miedo, sino que también configuran un horizonte de sentido donde lo ominoso se torna representable, permitiendo a la humanidad procesar y dotar de significado aquello que, de otro modo, resultaría paralizante.

El siguiente capítulo, "El rodeo del lenguaje al nombrar lo innombrable: La metaforología blumenberguiana en las praxis escénicas de Buenos Aires", de Carla Pessolano (CONICET / Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires), traslada el análisis de la metaforología blumenberguiana al ámbito de las artes escénicas. A través del estudio de discursos y prácticas teatrales contemporáneas en Buenos Aires, la autora muestra cómo el lenguaje metafórico en el teatro constituye una forma de mediación simbólica con lo incomprensible, estableciendo un diálogo disruptivo entre la fenomenología blumenberguiana y las prácticas teatrales. De este modo, el capítulo resalta el papel de la metáfora en la construcción de mundos simbólicos dentro de la escena teatral.

Desde una óptica distinta, Ángel Octavio Álvarez Solís (Profesor Titular en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile), en "El gusto estético de la época. Moda y modales en Hans Blumenberg", aborda el papel del

gusto y las normas de comportamiento como elementos configuradores de la experiencia cultural. Reflexionando sobre el concepto de moda, el autor destaca cómo los criterios estéticos y los códigos sociales se transforman a lo largo del tiempo, dando lugar a marcos simbólicos que orientan la percepción del mundo y la construcción de identidad.

En una línea similar de análisis del lenguaje, el capítulo "La metaforología de Hans Blumenberg y su aplicabilidad en la filosofía feminista del lenguaje", de Ingrid Julia Placereano (profesora adjunta en el Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina), ahonda en la intersección entre la metaforología blumenberguiana y las teorías feministas del lenguaje. A partir de una revisión de las nociones de Blumenberg sobre la metáfora como estructura fundamental del pensamiento, la autora reflexiona sobre cómo ciertos conceptos filosóficos feministas han encontrado en la metaforología una herramienta clave para interpelar y resignificar categorías establecidas en el discurso filosófico y social. Se destaca, además, la manera en que el lenguaje, entendido como un espacio de mediación simbólica, ha sido un campo de disputa en el feminismo y cómo las metáforas desempeñan un papel central en la construcción de significados y en la transformación de las estructuras de poder.

Por su parte, Luís Durán Guerra (Universidad de Sevilla), en "Blumenberg y el nihilismo como crisis del concepto de realidad moderno", apunta al modo en que el filósofo alemán entiende el nihilismo como una consecuencia inevitable del desarrollo del pensamiento occidental. El capítulo plantea que la crisis del concepto de realidad en la modernidad no sólo es un problema epistemológico, sino también una cuestión existencial que afecta la manera en que los individuos se relacionan con el mundo y la construcción del sentido.

En el ámbito de la interpretación literaria, Fabio Bartoli (Universidad Nacional de Colombia), en "Lo fáustico en Blumenberg: Reflexiones en torno a la obra de Franz Kafka", analiza la influencia del mito fáustico en el pensamiento de Blumenberg y su relación con la literatura de Franz Kafka. A

través de una lectura comparativa, el autor muestra cómo la figura de Fausto permite interpretar la modernidad y sus dilemas existenciales, estableciendo un diálogo entre la crisis del sujeto moderno y la representación de la alienación en la narrativa kafkiana.

Finalmente, Josefa Ros Velasco (Profesora Permanente Laboral en ESIC University), en "Filosofía y antropología del aburrimiento en Hans Blumenberg", se centra en la experiencia del aburrimiento como un fenómeno que trasciende lo meramente subjetivo para convertirse en una clave de interpretación antropológica. A partir del estudio de la obra de Blumenberg, la autora argumenta que el aburrimiento no es sólo una reacción ante la falta de estímulos, sino que representa un punto de inflexión en la conciencia humana a partir del que emergen nuevas formas de autocomprensión.

La realización de este libro no habría sido posible sin el compromiso y la labor de la Sociedad Hispanoamericana Blumenberg (SHB), bajo la dirección de su presidente, el Dr. Enver Joel Torregroza Lara, y de la secretaria general, la Dra. Josefa Ros Velasco. Expresamos asimismo nuestro más profundo agradecimiento al Instituto de Estudios Culturales Avanzados *La Torre del Virrey* y a su director, el Dr. Antonio Lastra, por su valiosa colaboración y permanente disposición, que hicieron posible la materialización de este proyecto editorial. Del mismo modo, extendemos nuestro reconocimiento a la Dra. Esmeralda Balaguer García, Directora de *Nexofía, Libros electrónicos de La Torre del Virrey*, cuya solicitud y apoyo han permitido que este esfuerzo vea finalmente la luz.

MODOS RETÓRICOS DE CONFIGURAR LA  
ANTROPOGÉNESIS EN LA OBRA DE  
H. BLUMENBERG

*Francisco José Martínez*

La obra de H. Blumenberg en sus últimos años se presenta como una especie de antropología fenomenológica enfrentada al rechazo que tanto Husserl como Heidegger tuvieron siempre hacia la antropología, centrado uno en la epistemología y otro en la ontología. Blumenberg presenta al ser humano como un ser desvalido en el nivel biológico que pretende compensar estas deficiencias con la construcción de la cultura como una segunda naturaleza, una cultura simbólica y retórica. Nuestro autor despliega esta antropología también de manera retórica y metafórica en una escritura cuya nervadura lógica queda oculta por el envoltorio retórico de anécdotas, alusiones, citas, etc.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Véase F. J. WETZ, *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, Edicions Alfons il Magnanim, Valencia, 1996, esp. p. 8.

Para A. Ghelen, que retoma la idea de Herder, a quien sigue bastante nuestro autor, el hombre es un ser carencial (*Mängelwesen*) inacabado, un animal todavía no afirmado, en palabras de Nietzsche.<sup>4</sup> Un ser cuyos instintos no están desarrollados, no son automáticos, lo que supone un distanciamiento, una mediación (cultural) entre los estímulos y las respuestas. La falta de automatismo instintivo convierte al ser humano en un ente dubitativo; el hombre es el animal que duda, que vacila (*Cunctator*), y, al vacilar, retrasa su respuesta. Esa carencia definitoria supone también la apertura del ser humano al mundo en su conjunto definido como horizonte, como un conjunto abierto de posibilidades y no a ambientes determinados como le sucede al resto de los animales, como decía Scheler. Mientras que un ambiente es “una suma de significatividades”, en palabras de Rothacker, un ámbito en el que el animal puede comportarse sin tener que mirar a su alrededor, el mundo humano es “aquella realidad en la que uno mira su alrededor antes de comportarse”.<sup>5</sup> La apertura e inconcreción del horizonte hace que la experiencia del ser humano sea siempre indeterminada. El horizonte es un límite para cada individuo que sólo puede superar su propio horizonte mediante la delegación que supone la intersubjetividad, la suposición de que hay otros individuos que pueden ver más allá de mi horizonte propio.<sup>6</sup> Esta apertura constitutiva del hombre le convierte en “un animal de posibilidades”, un animal abierto a la posibilidad.<sup>7</sup> En su paso de ser un animal de huida a ser un animal de lucha, que aprovecha la liberación de las manos producida por la posición erguida para emplear instrumentos, el cuerpo se desactiva y se atrofia en beneficio de dichos instrumentos que actúan como prótesis externas que sustituyen y amplían a los órganos naturales. Para Gehlen, el hombre es también un “ser indirecto” cuya forma de actuar es

---

4 A. GEHLEN, *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, Sígueme, Salamanca, 1980.

5 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, pp. 74, 76.

6 Véase H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011, esp. pp. 421, 503.

7 H. BLUMENBERG, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Suhrkamp, Fráncfort, 2011, p. 212.

el rodeo; un “ser dubitativo” que se toma su tiempo para actuar, que no responde de forma automática a los estímulos exteriores.<sup>8</sup> El hombre, dice Plessner a su vez en ‘El hombre como ser expuesto’, es un ser excéntrico, capaz de relacionarse al mismo tiempo con el interior y el exterior; un ser en una continua procesualidad, como un campo continuo de transformaciones cuya identidad se ve continuamente transformada por la adquisición de nuevas propiedades.<sup>9</sup> El hombre es un ser utópico en el sentido de que no está confinado en ningún lugar determinado. Esta indeterminación humana se ve también en el subjuntivo como modo indirecto, irreal, hipotético, modo de los deseos más que de las realidades. Frente a la seriedad del indicativo, el subjuntivo abre el campo del libre juego de la fantasía. Blumenberg comparte con Plessner la preferencia por el subjuntivo como apertura a la posibilidad y no limitación a la mera realidad.<sup>10</sup> Un paleoantropólogo como J. J. Hublin ha definido recientemente al hombre como una especie huérfana e invasiva; huérfana porque todos los simios semejantes al hombre han desaparecido, e invasiva porque gracias a la técnica nuestra especie ha colonizado todos los hábitats terrestres posibles, ha construido su mundo en todos los ambientes naturales posibles.<sup>11</sup>

También B. Stiegler ha destacado que la técnica es un elemento constituyente del hombre, apareciendo como un elemento inhumano que se añade a lo humano animal. El ser humano no tiene esencia en el sentido de que de manera meramente natural se muestra como incompleto. El filósofo francés retoma la figura de Epimeteo que junto con Prometeo escenifican en el *Protágoras* platónico (320d-322a) el reparto de las características a todos los animales, de manera que cuando llegaron al hombre ya habían repartido todas las

---

8 *Ibid.*, p. 487.

9 E. MAZZI, ‘I pensieri astronomici come laboratorio per una antropologia sperimentale: la riflessione di H. Blumenberg sull’impresa spaziale’, *Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi d’analisi*, Aracne, Roma, 2010, esp. p. 272.

10 Véase B. ACCARINO, ‘Nomadi e no. Antropogenesi e potenzialismo in Hans Blumenberg’, *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, il Mulino, Bologna, 1999, esp. pp. 294-296.

11 J. J. HUBLIN, ‘No existe una barrera clara entre lo humano y lo no humano’, *El País Semanal* (12 de noviembre de 2023), esp. p. 52.

características naturales y el hombre se quedó desnudo. Prometeo palió el error de su hermano concediendo a los hombres las técnicas de Atenea y el fuego de Hefaiostos. Estos auxilios técnicos se vieron reforzados posteriormente por el propio Zeus, que les otorgó el pudor, es decir, la moral, y la justicia, es decir, la política, y así el ser menos provisto por la naturaleza se vio completado con elementos no naturales que suplían estas carencias originarias. El carácter menesteroso del hombre como ser natural lo destacan también en el Renacimiento Pico della Mirandola y Fernán Pérez de Oliva.<sup>12</sup> Mientras que los

---

12 Es interesante cotejar las posiciones de Blumenberg con las de Cacciari sobre la noción de hombre. Para el autor italiano el humanismo, por un lado, ha tratado de dilucidar qué es el hombre y, por otro, ha exaltado la excelencia y el primado del hombre sobre el resto de las criaturas. El hombre es un prodigio dotado de propiedades extraordinarias, la principal de las cuales es el *logos*, el lenguaje-pensamiento. Pero este prodigio es un ser paradójico de naturaleza incierta, de forma indeterminada, lo que le permite adoptar diversas formas que pueden ser incluso contradictorias entre sí. El hombre es persona, es decir, porta máscaras: cambia continuamente su rostro. Ya Pico definía al hombre como *opus incerto* y el humanismo clásico lo definía como un camaleón en continua transformación. Pero precisamente su carácter indefinido, indeterminado, le permite configurarse como abierto a la posibilidad, a lo nuevo, a la creación, al ensayo. Este ser extraño tiene una relación conflictiva con el resto de la naturaleza, una relación no natural. Como decía L. B. Alberti, el hombre desnaturaliza la materia, la explota, la transforma. El racionalismo y el idealismo definen al hombre por el *cogito*; al hacer del *ego cogito* el fundamento de todo conocimiento y al reducir el ego a la razón y a la conciencia no tienen en cuenta lo no consciente o lo rechazan como pasión o sentimiento. Frente a esto, Blumenberg toma de Feuerbach la centralidad del cuerpo en la definición del hombre, ya que es el cuerpo lo que dota al hombre de visibilidad, que es el punto definitorio del ser humano para nuestro autor. Además, no relaciona la razón con una lengua determinada, sino que la considera puramente abstracta, lo que valdría sólo para algunas partes de la lógica y la matemática. Conviene tener en cuenta que la razón es la traducción del *logos* griego, y el *logos* es indisolublemente pensamiento, lenguaje e impulso a la acción; es el resultado de colectar, de ligar, de coleccionar en el alma, no en los sentidos, bajo principios lógicos. El *logos* es el conjunto de todas las funciones del pensamiento. Pero no es hasta la crisis del pensamiento mecanicista y determinista que tuvo lugar a partir de Nietzsche y que se despliega a través de las distintas hermenéuticas en las que se inserta Blumenberg, cuando el lenguaje deviene dominante en la definición del ser humano. Esta perspectiva hermenéutica corrige el escoramiento del *ego cogito* racionalista hacia el proyecto de la ciencia moderna y se centra en aquellas características humanas que Blumenberg recoge bajo la idea de una retórica basada en el principio de razón insuficiente y en la teoría de la inconceptuabilidad y rechaza, de esta

animales desde su nacimiento saben desenvolverse en el mundo, el hombre ha de buscar ‘la doctrina de su vida’ con el entendimiento; entendimiento siempre errante e incierto que le sitúa en la tierra como peregrino desterrado. El hombre no es un animal especializado, sino universal, y así participa de todas las cosas, como un microcosmos. Precisamente su libertad le permite elegir a qué quiere parecerse, ya que de por sí no es nada concreto. El carácter erguido del ser humano, que también Blumenberg pone de relieve, le sirve, según Pérez de Oliva, para elevar su mirada al cielo apartándola de la tierra. Pero el carácter erguido del humano le hace también muy visible en campo abierto y por ello trata de esconderse en la caverna. De igual manera, su indefensión natural hace que el hombre se cobije en la cultura, que le sirve como una caverna protectora. Estos autores renacentistas destacan que la carencia de rasgos específicos es el sustrato de la universalidad del ser humano, y la mano y la razón, bases de la técnica, son los medios que le permiten superar sus carencias naturales específicas, actuando como mecanismos de compensación.

El hombre como animal presenta una pobreza instintiva, una reducción de instintos, lo que le convierte en un *ser de carencias*, en un ser que no pertenece al cosmos natural dado y, por ello, ha de construirse un cosmos artificial a su medida mediante la cultura y la técnica. La cultura en general y el proceso de tecnificación que se ha desplegado en la modernidad en especial son mecanismos para descargar al ser humano de trabajos mediante una automatización creciente que permiten

---

manera, el ideal racionalista de someter todos los ámbitos de la vida humana a la égida de la razón científica. Pero incluso el padre del racionalismo moderno, Descartes, tiene que admitir una moral provisional para poder manejarse en la vida cotidiana, ya que la premura de la misma no permite esperar que la ciencia nos dé soluciones racionales para todo. Es esta escisión radical entre la ciencia moderna y las exigencias de la vida corriente lo que Blumenberg tematiza bajo la escisión entre el tiempo del mundo, base de la ciencia, y el tiempo de la vida, bajo la figura de las dos hojas de la tijera temporal que se separan más o menos según las épocas, pero que nunca coinciden del todo. Véanse las conferencias de M Cacciari ‘Humanesimo inquieto,’ pronunciada en Udine bajo los auspicios de la Società Filosofica Italiana el 26 de mayo de 2023, ‘Chi es, homo?,’ en Carpi, en el *Festival de Filosofia* del 14 de septiembre de 2019 y ‘Ego cogito: dire io,’ en el *Festival Filosofi lungo l’oglio* de 2022, todas disponibles en YouTube.

que el esfuerzo se realice una sola vez. En otro sentido, Blumenberg sitúa en el “incremento de velocidad”, es decir, en la aceleración, “la raíz unitaria de todos los impulsos técnicos del ser humano”.<sup>13</sup> Precisamente el proceso de tecnificación acelerada que caracteriza la época moderna pretende, frente a la caída del orden medieval, un nuevo tipo de orden, no tanto asumido como construido. Un orden que no se limita a distanciar la realidad del ser humano, sino que se propone transformar dicha realidad en algo donde el individuo pueda estar más cómodo. La pobreza instintiva del hombre hace que entre el estímulo y la respuesta haya una distancia que elimina el automatismo en la conducta humana y que exige una mediación a través de la cultura. Mientras que los animales sólo son sensibles a los estímulos que pueden afectar a su supervivencia, el hombre tiene una recepción mucho mayor y, por ello, ha de reducir este aluvión de estímulos que sus sentidos no pueden filtrar. Al carecer de los instintos específicos que en los animales proceden a dicho filtrado de estímulos exteriores, el hombre ha de reducir la complejidad de su entorno mediante la cultura. Al estar falto de instintos propiamente dichos, en el hombre los estímulos no actúan como desencadenantes automáticos de la acción, sino que se produce una distancia, una ruptura, un retraso entre los estímulos recibidos y la respuesta conductual. Al no tener el filtro que suponen los instintos codificados y automatizados, el hombre se encuentra en una permanente tensión al verse sometido a un exceso de estímulos ambientales a los que no sabe cómo responder. La cultura sustituye lo dado en la naturaleza por una diversidad de formas nuevas artificiales, lo que supone una digresión en el proceso natural, un despliegue no lineal de idas y vueltas que amplían lo dado naturalmente.

---

13 H. BLUMENBERG, *Historia del espíritu de la técnica*, Pre-Textos, Valencia, 2013, pp. 51, 88. Es interesante resaltar que en estos textos nuestro autor pretende hacer no una historia de la técnica, sino una historia del espíritu de la técnica, lo que convendría comparar con las afirmaciones de Heidegger acerca de que la esencia de la técnica no es algo técnico.

La postura erguida que facilita el desarrollo de la mano de cinco dedos, así como la visión frontal, permiten al hombre desplegar su carácter personal al permitirle mostrar a los demás un rostro. De igual manera que la mano es una pata desterritorializada que permite la polivalencia, el rostro es una cabeza desterritorializada capaz de tener una expresión. La postura erguida supone también que el hombre tiene mucha espalda que proteger, lo que le exige una prevención constante y le produce una cierta inseguridad y temor constitutivos. Al carecer de la necesidad y automatismo de las respuestas instintivas, el hombre está sometido a la posibilidad y a la contingencia, está abierto a la pregunta. Ya San Agustín decía que el hombre se define por sus preguntas. La indeterminación instintiva del ser humano le convierte en un *ser de posibilidades*, en un ser necesariamente libre, como destacaron los pensadores renacentistas antes citados. Esta apertura a la contingencia y a la posibilidad hace que el hombre sea un ser imaginativo que fantasea más que percibe, que proyecta sobre la realidad sus anhelos y fantasías.<sup>14</sup>

La corporalidad y especialmente la visibilidad son los elementos centrales de la antropología fenomenológica del filósofo de Lübeck, antropología que se despliega frente a las tesis explícitas de Husserl contra la antropología, pero, a su vez, devela la antropología necesaria pero ignorada que subyace en la propia fenomenología.<sup>15</sup> El ser humano es lo primero que se pone entre paréntesis en la reducción, pero también es algo imprescindible para la descripción y la reflexión, operaciones fenomenológicas esenciales. El problema de la fenomenología husserliana es que no se refiere a la conciencia humana, sino a la conciencia pura, a la conciencia en general, y eso minusvalora el tratamiento fenomenológico del fenómeno humano.<sup>16</sup> Quizás fuera la percepción del otro, basada en la

---

14 Véase O. FERON, 'La antropología hasta el límite o la contingencia como condición de imposibilidad', *Blumenberg: La apuesta por una ilustración tardía*, *Anthopos*, 239 (2013), esp. pp. 178-179.

15 Véase M. SOMMER, 'Postfacio del editor', *Descripción del ser humano*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011, esp. pp. 671-675.

16 La relación de la metaforología de Blumenberg con la fenomenología husserliana y la analítica existencial de Heidegger se analiza en la espléndida tesis doctoral de César González Cantón, *La metaforología en Blumenberg*

empatía y la apercepción, la base de una posible antropología fenomenológica, así como la consideración del sujeto trascendental como un *yo corporalizado*, objetivado en el mundo a través de su cuerpo. El sujeto extramundano y extrahistórico al que nos conduce la reflexión sólo se puede percibir a sí mismo como un sujeto mundano e histórico, como corpóreo, y es así como también percibe a los otros.<sup>17</sup> Por otra parte, los esfuerzos antropológicos de nuestro autor se enfrentan de forma explícita a lo que considera una *defección de la fenomenología*, es decir, a la analítica heideggeriana del *Dasein*. Esta antropología fenomenológica que desarrolla Blumenberg se basa en la idea central, aludida ya, de visibilidad: visibilidad activa que le permite ver a distancia y visibilidad pasiva que le expone a la visión del otro, pero que también permite la auto-exhibición como autopresentación frente a los otros. La visibilidad es la concreción del hecho de experiencia de que somos objeto de la experiencia de otro, *tenemos la conciencia de estar en la conciencia* de otro. La postura erguida del ser humano, concomitante a su cambio de hábitat vital de la selva a la sabana, de ser un animal de huida a ser un animal de lucha que emplea instrumentos, amplía su capacidad de percepción, tanto sensorial como conceptual, pero a cambio aumenta también su capacidad de ser visto. La óptica activa, el poder ver mejor, tiene como contrapartida la óptica pasiva: aumenta la posibilidad de ser visto. Esta capacidad de ver a distancia permite prever los posibles peligros y actuar en consecuencia de tal forma que esta capacidad humana está en la base de la razón definitoria de ser humano, pero también esta visibilidad supone que el otro al que veo también me ve y me puede identificar por mi apariencia, ya que para el otro yo muestro un aspecto definido. La visibilidad es una propiedad del cuerpo que hace que no solo podamos actuar como sujetos respecto de los objetos, sino que también convierte a dicho sujeto en objeto para los demás, asegurando su identidad y, por tanto,

---

como destino de la analítica existencial (Universidad Complutense de Madrid, 2004).

17 Véase H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., esp. pp.71, 81, 99, 318.

su responsabilidad.<sup>18</sup> El cuerpo es la base de la responsabilidad porque al ser el autor de nuestras acciones externas genera una huella rastreable, huella que puede ser borrada a través de la máscara o del disfraz. La visibilidad permite la interpretabilidad y con ello la responsabilidad, como muestra la historia del Paraíso con Dios llamando a Adán y Eva que se habían escondido avergonzados por su culpa.

Dentro del cuerpo es en el rostro donde se conjugan la visibilidad y la opacidad, la sinceridad y la hipocresía.<sup>19</sup> El rostro es la sede máxima de la individualidad, de la identidad del individuo, el punto álgido de la subjetivación. El rostro nos expresa, nos expone ante los otros al revelar nuestra interioridad. Precisamente los tratados barrocos sobre la disimulación insisten en la necesidad de ser un lince para adivinar al otro y un calamar para protegerse con nubes de tinta de la escrutación del otro. Los cortesanos, y especialmente el rey, tienen que ser maestros en estas artes complementarias de la ocultación de sí y del desvelamiento del otro. La importancia del secreto en la actividad política y social es clave para el individuo barroco, y quizás para el individuo moderno en su conjunto, y de ahí el papel esencial de la máscara, el disfraz, el maquillaje y el ornamento en general para compensar la visibilidad y la transparencia excesiva de la desnudez del rostro.

La razón supone la demora, el retraso en la respuesta a los estímulos, al contrario de la inmediatez de la respuesta instintiva de los animales. La constitución retórica del ser humano se basa en esta *desactivación del cuerpo* que supone el lenguaje que introduce distancia entre el ser humano y la realidad.<sup>20</sup> La retórica permite acelerar la acción que no se puede demorar aunque no tengamos un fundamento suficiente para dicha

---

18 Véase H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., esp. p. 590.

19 *Ibid.*, esp. pp.643-648.

20 Blumenberg resume en la idea de retórica el conjunto de medios simbólicos que definen al hombre. Véase *ibid.*, esp. pp. 458-459, 488-489 y V. PAVESICH, 'Hans Blumenberg's Philosophical Anthropology: After Heidegger and Cassirer', *Journal of the History of Philosophy*, 46 (2008/3), esp. p. 430.

acción;<sup>21</sup> también nos permite demorar y hacer retroceder situaciones peligrosas mediante la dilación y el rodeo (*Umweg*), y a la vez sustituir la realidad por su representación simbólica, por su simulación, despotenciando su carácter de amenaza y produciendo efectos sin tener que ejecutar realmente las acciones.<sup>22</sup> Una de las capacidades del hombre al actuar a distancia es la delegación, mecanismo esencial en el que un individuo sustituye a otro en sus actuaciones ampliando su radio de acción en el tiempo y en el espacio. La capacidad de delegación está en la base de la política y del Estado, donde unos representantes en los que se delega actúan por el conjunto de la ciudadanía.

En la estela de los pensadores citados anteriormente, para Blumenberg, la relación del hombre con la realidad no es inmediata ni directa, sino que supone la “desactivación del cuerpo”, en palabras de Alsberg, lo que implica la pérdida de funciones del cuerpo orgánico en beneficio de la capa cultural que cubre al hombre.<sup>23</sup> Por lo tanto, la relación del hombre con la realidad está mediada por la cultura, que le sirve como protección frente al *absolutismo de la realidad*. La caverna es la metáfora que nuestro autor emplea para aludir a esa necesaria protección del ser humano incipiente frente a los rigores de la intemperie.<sup>24</sup> La antropología de Blumenberg se sitúa en la estela de los autores que han destacado la importancia de la técnica y la cultura como una segunda naturaleza añadida a la primera para remediar las carencias esenciales de esta, pero su novedad radica en destacar el carácter simbólico, retórico, metafórico de este cosmos cultural que define al

---

21 Véase A. RIVERA, ‘Visibilidad y razón práctica en H. Blumenberg’, *Blumenberg: La apuesta por una ilustración tardía*, Anthropos, Barcelona, 2013, esp. p. 148.

22 En mi libro sobre el barroco analicé el papel de los arcángeles arcabuceros en América como una forma de extender la presencia de la corona de una manera simbólica en zonas alejadas donde era difícil mantener una presencia militar real. Véase F. J. MARTÍNEZ, *Próspero en su laberinto*, Dykinson, Madrid, 2014, esp. pp. 232-240.

23 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 583.

24 Véase V. BERMÚDEZ, ‘Sobre el concepto de metáfora y de metaforología en Hans Blumenberg’, *Paradoxa*, 17 (2015), esp. p. 83.

hombre, que lo protege y le ayuda a paliar la desproporción fundamental entre el tiempo del mundo y el tiempo de la vida humana. Una oposición entre ambos tiempos resuena en la distinción estética entre lo bello y lo sublime: lo primero expresa una vida armoniosa consigo mismo y con la realidad, y lo segundo muestra la inconmensurabilidad entre la finitud del ser humano y el gigantismo y terribilidad de la naturaleza, expresión del absolutismo de la realidad. El ser humano es, en la estela de Cassirer, un ser simbólico que en lugar de enfrentarse directamente a la realidad interpone frente a ella una red de símbolos, mitos, magias, ciencias que la representan y la hacen más manejable. El símbolo sustituye la realidad y permite su control, reduciendo su absolutismo todopoderoso. El lenguaje no solo representa la realidad, sino que la crea al convertir las impresiones venidas de un exterior incomprensible ajeno e inaccesible en expresiones *que los sentidos pueden asir*. Para Cassirer y Blumenberg, que en esto siguen a Kant, se trata de “transformar el entendimiento de la ‘impresión’ externa en ‘expresión’ de la interioridad”.<sup>25</sup>

Desde el punto de vista ontológico, Blumenberg insiste en la radical contingencia del ser humano, la conciencia de la cual produce inseguridad y angustia debido a la carencia de un sentido de la vida dado de antemano.<sup>26</sup> El ser humano no controla las condiciones de su existencia, está a merced de una realidad experimentada como absoluta y todopoderosa. El absolutismo de la realidad produce una desproporción, un desacople entre el tiempo del mundo y el tiempo del hombre, disonancia que resalta siempre nuestro autor y que es la base de su concepción de la historicidad. El mundo es indiferente respecto al ser humano y, frente a la finitud del tiempo humano, se muestra como indefinido: yo me iré y el mundo seguirá ahí. En contraposición con Heidegger, nuestro autor pone el acento más en la existencia (desvalida) que en el Ser, lo que conduce a que su ontología desemboque en una antropología, una antropología

---

25 H. BLUMENBERG, ‘Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica’, *Las realidades en que vivimos*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 124.

26 Véase F. J. MARTÍNEZ, ‘Contingencia y visibilidad: rasgos del ser humano según Hans Blumenberg’, *Hans Blumenberg: Historia conceptual, antropología y modernidad*, Pre-Textos, Valencia, 2015.

histórica y fenomenológica a la vez. La centralidad de la existencia, su inmanencia, rechaza referir dicha existencia a un ámbito externo a ella que le sirva de fundamento.

Blumenberg es gnóstico en tanto que afirma la contingencia de la existencia, pero no lo es al rechazar cualquier idea de salvación a partir de un ámbito externo a la propia existencia humana. La idea de autoafirmación es constante en nuestro autor y conlleva el intento de *descargarse de absolutos* y de tomar distancia respecto al *absolutismo de la realidad*. La apuesta de nuestro autor por la inmanencia hace que en lugar de la *comprensión del ser* (*Seinsverständnis*) heideggeriana, hable de *concepción de la realidad* (*Wirklichkeitsbegriff*) o *imagen del mundo* (*Weltbild*). No nos enfrentamos con el ser en abstracto, sino con el mundo concreto que en cada momento hemos construido. De ahí el carácter histórico de la noción de mundo que emplea nuestro autor. El mundo es algo construido, humano, que se opone-superpone a la realidad absoluta, relativizándola a los momentos concretos de la historia. Frente a la centralidad heideggeriana del Ser, Blumenberg erige como polo dominante la existencia humana, el *Dasein* que en cada momento está obligado a construir estructuras de sentido para afirmarse y hacer habitable la realidad. El ser humano no está adaptado por naturaleza a la realidad, la cultura no es algo natural, y en los mitos suele aparecer como el resultado de una falta, de un pecado que hace que el hombre tenga que trabajar cuando ha sido expulsado del Paraíso por desobedecer la prohibición divina de comer del árbol de la ciencia. Lo artificial como segunda naturaleza se superpone a lo natural primigenio.

En la modernidad, con el surgimiento de la ciencia moderna, se produce una escisión entre lo que se podría denominar un *modelo del mundo* (*Weltmodell*) consistente en la refiguración científica de la realidad basada en relaciones causales, y la *imagen del mundo* (*Weltbild*) la representación humanizada y teleológica de la realidad. Si el primero se relaciona con la verdad, la segunda lo hace con el sentido. Las imágenes del mundo intentan responder las preguntas más fundamentales: las relacionadas con la totalidad, el origen y el fin del universo,

preguntas pre-sistémicas o a-sistémicas, ya que los sistemas científicos generan modelos siempre parciales y acotados de parcelas limitadas de la realidad y además referidos a tiempos finitos, porque las ecuaciones suelen divergir en el infinito. Hay cosas que necesitamos saber para poder vivir, aunque no las podamos conocer de forma científica. La inconmensurabilidad kantiana entre entendimiento y razón, así como la de la razón teórica y la razón práctica, resuenan en esta oposición de Blumenberg entre saber y conocer, entre mundo de la vida y sistema científico, entre imagen del mundo y modelo del mundo.<sup>27</sup> Esta disociación entre imagen del mundo y modelos del mundo es paralela a la escisión que comienza con Copérnico entre el horizonte de visibilidad y el horizonte de realidad. El mundo creado por la teoría que describiría la verdadera realidad de las cosas se va separando paulatinamente del mundo visible que es el mundo en el que se desarrolla la vida humana, hasta el punto de que nuestro autor dice de forma rotunda que “el hombre no es el destinatario del gran montaje cósmico”, ya que su posición ontológica es irrelevante en el nivel cosmológico.<sup>28</sup> En la antigüedad había una armonía entre el equipamiento orgánico del hombre y los componentes de la realidad, entre la visibilidad y la realidad; esta armonía se resquebraja con la modernidad copernicana que rompe la simetría del cosmos y rechaza la centralidad del hombre en el orden cósmico.<sup>29</sup> Precisamente en el marco de configurar imágenes del mundo es donde alcanza gran importancia la retórica y especialmente las metáforas, las cuales tienen más una importancia pragmática de ayudar al ser humano a orientarse en la realidad que un contenido teórico que explique dicha realidad.<sup>30</sup>

---

27 Véase A. BORSARI, ‘L’antinomia’ antropológica. Realtá, modo e cultura in Hans Blumenberg’, *Hans Blumenberg. Mito, metáfora, modernità*, il Mulino, Bolonia, 1999, esp. pp. 365-369.

28 H. BLUMENBERG, *The Genesis of the Copernican World*, MIT Press, Cambridge, 2000, p. 57.

29 Véase *ibíd.*, esp. p. 629 y F. J. WETZ, *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, *op. cit.*, esp. p. 71.

30 Véase L. DURÁN GUERRA, ‘Metáfora y mundo de la vida en Hans Blumenberg’, *Revista de Filosofía*, 35 (2010/2), pp.105-127. En el carácter pragmático de las metáforas y en su potencia para hacer un mundo

La modernidad tiene el proyecto racionalizador de que las imágenes del mundo sean compatibles con los modelos de mundo vigente en cada época. Ese es el proyecto de la Ilustración, de Las Luces: adecuar la realidad humana a la realidad natural mediante su racionalización. El cientificismo sería sustituir completamente las imágenes del mundo por una única imagen que se fundiera con el modelo del mundo. Precisamente, nuestra época postmoderna rechaza esta anulación de las imágenes del mundo plurales frente a un único modelo científico del mundo, pero tampoco se puede echar en saco roto la exigencia ilustrada de ir depurando las imágenes del mundo vigentes para adecuarlas al modelo de mundo que nos ofrecen las ciencias. En esa tensión nos tenemos que mover. Reconocer el papel del mito en la actividad humana no exige rechazar las aportaciones científicas. La vida cotidiana y sus valores y creencias rectoras no tienen por qué cerrarse a ser depuradas y corregidas por las aportaciones de lo que el último Lukács y la Escuela de Budapest denominaban las objetivaciones: las ciencias, la filosofía, el arte, etc. En este sentido, la oposición radical que establece Heidegger entre vida auténtica y vida inauténtica es una resonancia católica que distingue entre el cristiano y el mundo, ya que el protestantismo, desde su origen, pretende superar la escisión entre el santo y el hombre común santificando la vida cotidiana y especialmente el trabajo, como tan sagazmente vio Weber.

La modernidad rehabilita la curiosidad en tanto que preocupación por el saber mundano que había sido condenada por San Agustín en tanto que distracción del objetivo último de la salvación. La modernidad piensa que el conocimiento del mundo puede ayudarnos no sólo a controlar dicho mundo sino también a depurar nuestros valores y convicciones en dirección a conseguir la felicidad. La modernidad supone el paso de la noción de cosmos ordenado y teleológico a la de sistema causal basado en la objetividad científica y, de igual manera, el paso de las verdades eternas a un saber conjetural, hipotético,

---

mostrándose como la sustitución de objetos no presentes o imposibles ha insistido también P. VUISO, 'Metaforología y hermenéutica', *Hans Blumenberg, pensador político. Lecturas a cien años de su nacimiento*, CLACSO, Buenos Aires, 2021, esp. p. 141.

que es sólo probable y además continuamente revisable. A cambio se produce la unificación del cielo y la tierra en una única realidad, lo que se expresa como el principio de homogeneidad que afirma que las mismas leyes rigen arriba y abajo, en el cielo y la tierra, con lo que se da un paso más en el proceso de imanentización de la realidad. El conocimiento moderno se concibe como un proceso infinito que no alcanza la exactitud completa, pero que tiene la capacidad de autocorregirse y de afinarse a lo largo del tiempo. Esa es la ventaja del conocimiento científico: que contiene métodos no sólo de verificación experimental, sino también de autocorrección, cosa que los otros tipos de saberes no tienen. Precisamente, la concepción del conocimiento científico como un proceso infinito vuelve a poner de relieve la disparidad entre el tiempo de la vida y el tiempo del mundo. Sólo una sucesión de vidas humanas podrá ir desarrollando el conocimiento de la realidad que nunca será definitivo. El conocimiento científico moderno es cosa de muchos organizados en sociedades científicas y redes de correspondencia y no la tarea del sabio solitario en su despacho. La ciencia moderna supone de igual manera el paso de la contemplación a la experimentación, lo que entraña que la simple visión de la realidad natural se ve sustituida por el laboratorio en el que se transforma la realidad inicial dando lugar a una realidad construida, a un mundo como *factum*. Esto supone que el libro de la naturaleza se amplía con las realizaciones humanas y se convierte en el libro de la historia, y, por lo tanto, de cerrado y concluso, como era el libro de la Revelación, se convierte en un libro abierto e inacabado. Por ello, la realidad moderna es una realidad abierta a la posibilidad, una realidad *in fieri*, y no dada de una vez para siempre. Es una realidad abierta a la novedad ya que considera el mundo como una *Terra incógnita* e incompleta cuyo conocimiento supone una aventura; no en vano, el surgimiento de la modernidad es contemporáneo de los grandes descubrimientos geográficos de los españoles y los portugueses. El hombre moderno aparece como cocreador del mundo que desarrolla la creación divina originaria desplegando las semillas ínsitas en la misma, como decía el Cusano.

El ser humano, especialmente en la modernidad, experimenta un conflicto entre el saber objetivo (saber) que se relaciona con el tiempo del mundo y la experiencia subjetiva (pensar) que se despliega en el tiempo de la vida. Esta contraposición en Blumenberg entre saber y pensar tiene resonancias kantianas y reflejaría la distinción entre el entendimiento y la razón, entre los conceptos y las categorías del entendimiento y las ideas de la razón.

La indeterminación biológica del hombre le lleva a que se adapte a la realidad mediante la acción, una acción que transforma la realidad dada y que por eso se puede entender como un proceso de des-realización que anula la realidad dada como tal para humanizarla. La cultura descarga al hombre de la presión de la realidad y le hace tener una relación indirecta, mediada, con la misma. Esta noción del hombre como un *ser indirecto* le permite decir a Blumenberg que el hombre se relaciona con el mundo a través del símbolo, es decir, a través de medios lingüísticos, retóricos, interpretativos de la realidad. Dada la distancia constitutiva entre el hombre y la realidad, lo característico del ser humano es dudar y dar rodeos para no abordar de frente la realidad. La distancia entre el hombre y la realidad es espacial y temporal, lo que hace que la relación con la misma sea mediada y retardada. La verdad no está dada de antemano y por eso hay que construirla, y en esta construcción de la realidad humana tiene un papel central la retórica y, más concretamente, las metáforas. El lenguaje, órgano esencial de la retórica, es un medio para simbolizar la realidad y desrealizarla al sustituirla por sus representantes simbólicos, por apariencias. El símbolo es lo que está por la cosa, lo que la representa, lo que ocupa su lugar en el discurso, aquello en lo que se delega. En lugar de la cosa, el hombre pone la palabra. La utilización de los símbolos permite superar las barreras espaciales y temporales multiplicando las posibilidades de acción y, sobre todo, ahorrar tiempo para adaptar lo más posible el tiempo del mundo al tiempo de la vida. Blumenberg afirma que el ahorro de tiempo (necesario para la producción y la reproducción humanas) nos sirve para pasar mejor el tiempo (tiempo vital, el tiempo libre como ocio). *Ganar tiempo para*

*pasar el tiempo (Zeitgewinn für Zeitvertreib)*. El lenguaje tiene una función teórica, buscar y transmitir la verdad, y una función pragmática, que para Blumenberg es la más importante, dirigida a buscar consenso y comprensión. El lenguaje sirve a la verdad (objetiva) y a la comprensión (intersubjetiva) retórica.

El carácter retórico del hombre supone que la búsqueda del sentido es una tarea intersubjetiva que busca persuadir al otro. La vida humana presenta una estructura narrativa que pretende tener sentido. La búsqueda de la verdad (científica) también es una tarea intersubjetiva, pero, en este caso, mediada por instrumentos y por procedimientos de verificación y de autocorrección de los datos experimentales, que utilizan otros mecanismos de persuasión.

El mundo de la vida es el ámbito en el que todavía no hacemos preguntas porque todo está claro y sobrentendido y el mundo de la ciencia es el ámbito en el que ya no hacemos preguntas porque están ya respondidas. Las preguntas, pues, surgen en el intervalo entre el mundo de la vida y el mundo de la ciencia y la técnica. La diferencia entre el mundo de la vida y el mundo de la técnica es que este último es muy limitado; ofrece la verdad, pero sobre cuestiones muy determinadas y parciales: no hay ciencia de la totalidad. El mundo de la vida tampoco invita a preguntar porque es el mundo de lo supuesto, de lo admitido y sobrentendido. Es la filosofía, ese ámbito intermedio en el que se puede desplegar la pregunta sobre la totalidad, el origen y el final, cuestiones que no tienen sentido ni en la vida cotidiana ni en el quehacer científico. Para nuestro autor, el mundo de la vida lo toma Husserl de *la visión natural del mundo* de los positivistas Mach y Avenarius, una posición anterior a la actitud teórica que desemboca en la ciencia moderna, por un lado, y en la fenomenología, por otro, y se presenta como *una esfera donde está ausente el desconcierto*, donde no hay contingencia. El mundo de la vida no coincide con nuestro mundo fáctico cotidiano porque le falta la apertura a la posibilidad, ya que en su seno no se puede uno imaginar que las cosas pudieran ser de otra manera. Precisamente, la apertura del mundo a la contingencia es la señal de que se está

abandonado el mundo de la vida, al abandonar el ámbito de lo sobreentendido y de lo obvio inobjetable. El mundo de la vida, pues, es más bien un concepto límite, un sustrato precientífico inaccesible a la teoría que funciona como la idea del estado de naturaleza en la explicación del surgimiento del Estado moderno por parte de Hobbes y Rousseau. Igual que el estado de naturaleza, el mundo de la vida funciona a la vez como una prehistoria imaginada de la actualidad y como un fondo básico de dicha actualidad, como un protomundo y como un submundo del mundo actual. En ese sentido, el mundo de la vida sería principio y origen, ya que estaría antes de lo actual como un protomundo y se mantendría como un submundo simultáneo de nuestro mundo, como su base ineliminable y autoafirmada. Es un mundo ahistórico, prehistórico, que sirve de base a la historia como su fondo no histórico, y es el estrato básico siempre copresente de toda teoría en tanto que su zócalo no teórico, previo a toda teoría, es una base que no se elige, sino que se acepta sin preguntas. El mundo de la vida se basa en los prejuicios, no siente la necesidad de ser fundamentado. De igual manera, es lo no meditado, y en su seno no tiene lugar la pregunta por su sentido, dada su obviedad, su carácter de sobreentendido y la seguridad de su funcionamiento. El conocimiento propio del mundo de la vida es un conocimiento práctico, aplicado, que no siente la necesidad de ser explicado de manera teórica ya que parte de la convicción de que el mundo es lo que percibimos y cómo lo percibimos, lo que produce una certeza indudable en este ámbito. El mundo de la vida supone el dominio (pragmático) de las cosas más que el entendimiento (teórico) de dichas cosas. En el mundo de la vida la magia y el mito son medios retóricos, metafóricos, para enfrentarse a la angustia indefinida que provoca la indeterminación, la inescrutabilidad y la omnipotencia de la realidad, que conectan lo conocido en el mundo de la vida con lo desconocido de dicha realidad para despotenciarlo y hacerlo asimilable. El mundo de la vida contribuye a la autoconservación, y en ese sentido es útil para la vida, tiene una

función pragmática esencial.<sup>31</sup> El mundo de la vida retoma la idea de *lo intocado*, de H. Dingler, en el sentido de ser la experiencia previa a toda teoría y a la ciencia en su totalidad. Este mundo de la vida se despliega como pre-histórico, sub-histórico y post-histórico, como un ámbito en el que concuerdan las expectativas y las experiencias, el tiempo de la vida y el tiempo del mundo, el mundo del individuo y el mundo de la especie, donde las historias y sus moralejas son todavía accesibles, sus estructuras de sentido se ven como obvias y donde se piensa que la sabiduría es alcanzable en el marco de la vida de un individuo, en lugar de pensar que el saber es una empresa colectiva que exige el esfuerzo de muchas generaciones sucesivas y que la verdad es hija del tiempo, que no se da de golpe, que el despliegue de la razón exige un desarrollo histórico. Ese saber exacto, que para Descartes iba a permitir la felicidad humana de manera inmediata, empieza a verse como un largo proceso temporal cuyos frutos prácticos no son inmediatos. El tiempo que cuesta conocer y transformar el mundo no coincide con el breve tiempo de la existencia de un individuo humano. Precisamente esa divergencia entre tiempo del mundo y tiempo de la vida impulsa al ser humano a emplear los signos en lugar de las cosas representadas. La constitución retórica del ser humano es, pues, una exigencia de la divergencia entre tiempo cósmico del mundo y tiempo de la vida individual.<sup>32</sup>

La capacidad retórica del ser humano tiene como axioma esencial el *principio de razón insuficiente* que es el principio que rige nuestra vida cotidiana, nuestro saber práctico en tanto que opuesto al saber teórico de la ciencia, que se basaría en el principio leibniziano de razón suficiente. Con esta noción, Blumenberg quiere subrayar que la acción humana siempre supone un salto y no se deduce de forma lógica de sus antecedentes; de ella no se puede dar una razón suficiente como en la ciencia. Este principio, que busca *ahorrar tiempo* y que a la vez se basa en una *ignorancia activa*, que no busca la certeza

---

31 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, véase esp. pp. 17, 25-26, 32, 39, 46, 109, 148, 179, 205, 215.

32 Véase H. BLUMENBERG, *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2007, esp. pp. 45, 57-58, 231.

en los principios científicos verdaderos, sino que se contenta con lo verosímil y lo probable, que no se adapta a la teoría cuando esta no es inmediatamente aplicable a la praxis, se separa conscientemente de la empresa husserliana.<sup>33</sup> El principio de razón insuficiente es el correlato de “un ser que carece de ser”, al que falta el ser.<sup>34</sup> Ya Aristóteles con su noción de silogismo práctico destacaba este carácter de salto inherente a la acción humana, que a partir de creencias y deseos pasa a la acción. Y la noción de libertad humana de la escolástica medieval, retomada por la segunda escolástica, supone también que la acción humana no es reductible a sus premisas lógicas, sino que siempre es el producto de un salto en el que la voluntad supera los datos del entendimiento. En la acción humana predominan elementos cognoscitivos que no siempre se basan en una razón suficiente, sino que presentan defectos en su fundamentación, lo que no obsta para que tengan efectos prácticos aceptables. La premura de la vida nos lleva muchas veces a actuar sin poder fundamentar adecuadamente las razones de nuestra acción, lo que supone el reconocimiento de la distancia entre la razón teórica y la razón práctica. En la vida cotidiana nos movemos por la búsqueda del sentido existencial más que por la búsqueda de la verdad objetiva (científica). El tiempo del sentido vital no es el tiempo de la verdad científica y tampoco lo es el ámbito de su aplicabilidad técnica; la ciencia puede esperar, pero la vida no, como nos indica Descartes con su idea de una *moral provisional*. Mientras nos embarcamos en la empresa metódica de búsqueda de la verdad que es la ciencia tenemos que vivir, y hasta que la ciencia nos pueda proporcionar una base sólida y segura para nuestra actuación necesitamos una moral provisional que nos valga en el mientras tanto. No se trata, pues, de meras opiniones sin fundamento, sino de justificar la propia actitud, aunque sea de forma difusa y no regulada de manera metódica. Frente al carácter reposado y precavido de la ciencia, la vida entraña una

---

33 Véase C. GONZÁLEZ CANTÓN, ‘Absolutisme: Blumenberg’s Rhetoric as Ontological Concepts’, *Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi d’analisi*, Aracne, Roma, 2010, esp. p. 138.

34 O. FERON, ‘Anthropologie et contingence dans la phexcenenomenologie de H. Blumenberg’, *Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi d’analisi, op. cit.* p. 232.

compulsión a la acción para la justificación de la cual nos vale con los procedimientos retóricos que ofrecen una explicación y una justificación plausible, creíble, verosímil, lo que no significa verdadera, ni tan siquiera probable desde el punto de vista del método científico. La metáfora de Hércules en la encrucijada, analizada por Panofski, alude a la perentoriedad de la elección humana que continuamente tiene que elegir y casi nunca tiene sólidos fundamentos para esa decisión. Se ha podido decir que Blumenberg defiende de forma enfática “el primado epistemológico de los rodeos” y que la base retórica de sus argumentaciones es un medio para poder desplegar “un trato adecuado con las preguntas de la curiosidad teórica a falta de un conocimiento seguro”.<sup>35</sup> Es decir, la perentoriedad de las preguntas sobre el sentido nos impele a pergeñar respuestas plausibles, aunque dichas respuestas no tengan el rigor científico requerido. Muchas veces las respuestas a las preguntas esenciales toman la forma de metáforas absolutas, en el sentido de que no se pueden traducir sin residuo en conceptos exactos. Las metáforas, como ejemplos privilegiados de figura retórica, son una contribución decisiva a la autoconservación y a la autocomprensión del ser humano, en tanto que el conocimiento de la inserción del hombre en el cosmos es un elemento esencial para su autoconservación.<sup>36</sup> En ese sentido, las metáforas son esenciales en la antropología blumenberguiana, ya que el modelo de hombre que tiene cada época histórica va más allá de los resultados de la ciencia en esa época y, por ello tiene un carácter inevitablemente retórico y metafórico.

Por otra parte, la acción humana concreta tiene un ámbito de aplicación limitada, determinada, puntual, mientras que la verdad científica es en principio universal e intemporal. La verdad científica se opone, para Blumenberg, a la significatividad. Mientras que la verdad pretende tener una validez

---

35 C. BORCK, ‘La historia como distanciamiento. Blumenberg entre la antropología y la epistemología histórica’, *Hans Blumenberg: Historia Conceptual, Antropología y Modernidad*, op. cit., p. 36.

36 J. ROS VELASCO, ‘Metaforología y antropología en Hans Blumenberg’, *Azafea. Revista de Filosofía*, 14 (2012), pp. 207-231.

universal, la significatividad se refiere solo a lo que es importante en unas circunstancias determinadas, a lo que tiene sentido en una situación precisa, situada espacial, temporal y culturalmente. El sentido y la significatividad de la vida humana podrían considerarse como *irracionales* en el sentido de *inconceptualizables* (*Unbegreiflichkeit*) desde el punto de vista de la verdad teórica de las ciencias basada en conceptos y categorías. La significatividad y el sentido de la existencia individual tienen una utilidad práctica referida a la acción que siempre es inminente frente al tiempo largo, tiempo infinito, del pensamiento científico. Pero que la acción humana sea inconceptualizable no significa que sea completamente irracional, sino solo que no se ajusta a los cánones de la razón científica, objetiva. La acción humana tiene un principio racional, aunque sea insuficiente; se tiene que justificar, aunque no se pueda justificar a partir de los conceptos científicos, sino sólo mediante procedimientos retóricos, especialmente metafóricos. Es anexacta, como nos recuerda Deleuze, es decir, tiene un modo de rigor específico que no es el rigor exacto de las ciencias, pero tampoco la arbitrariedad de las meras opiniones. Desde el punto de vista práctico, lo que tiene valor es lo que tiene relación con la supervivencia. Blumenberg distingue, en ese sentido, entre el *tiempo del deber* (*Musszeit*), relacionado con la supervivencia del individuo, y el *tiempo del poder* (*Kannzeit*), relacionado con el deseo de un conocimiento infinito. El primero es el tiempo de la vida humana, un tiempo finito y acuciante que se ajusta al *Kairós* griego, mientras que el segundo es el tiempo largo del mundo. La premura que suele acompañar a la vida humana impide generalmente fundamentar y justificar de forma objetiva y científica las decisiones tomadas, lo que no obsta para que nos esforcemos en justificar lo más posible nuestras decisiones y opiniones y que no todas las justificaciones sean igual de racionales. En *Trabajo sobre el mito* nuestro autor sentencia de forma paradójica que “puede ser razonable no ser razonable hasta lo último”,<sup>37</sup> lo que significa que, dada la premura a que se suele ver sometida la acción humana, a veces puede ser razonable contentarse

---

37 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 180.

con cierta razonabilidad limitada y contextual antes que esforzarse por ser razonable hasta lo último, es decir, hasta encontrar una justificación completa de nuestra acción, basada, por ejemplo, en la ciencia. En el mundo y el tiempo de la vida a veces hay que conformarse con una razón insuficiente por falta de poder apoyarnos en el principio de razón suficiente propio del racionalismo leibniziano. Lo que no obsta para esforzarse en que dicha razón, aunque insuficiente, sea lo más fundamentada y contrastada que pueda ser en cada caso concreto.

El propio Blumenberg recalca esta exigencia de esforzarse por utilizar en cada caso lo máximo de racionalidad disponible al explicar el carácter absoluto de las metáforas fundamentales:

Que se dé a esas metáforas el nombre de absolutas solo significa que muestran su resistencia a la pretensión terminológica, que no se pueden resolver en conceptualidad, no que una metáfora no pueda ser sustituida o reemplazada por otra, o bien corregida por otra más precisa.<sup>38</sup>

La utilización de la retórica, de las metáforas y analogías, es un medio para no quedar al albur de la irracionalidad completa en aquellos casos en que no podamos acudir a la objetividad y precisión de los conceptos científicos. Mientras que la ciencia se refiere a hechos, la retórica se refiere más a expectativas.<sup>39</sup> La retórica se sitúa como una racionalidad intermedia entre el mero decisionismo irracional y la racionalidad autocontrolada de las ciencias. Acudir a la retórica es esencial cuando por la necesidad de actuar rápidamente o porque los temas pertinentes no tienen todavía un tratamiento científico adecuado pretendemos dar razones plausibles y creíbles de nuestras creencias o de nuestras acciones, aunque las mismas no dispongan de una fundamentación adecuada de manera científica. La retórica es la manera de organizarse en lo provisional a la espera de algún día llegar a lo definitivo, como muy bien vio Descartes con su *morale par provision*. La retórica es el

---

38 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003, p. 47.

39 H. BLUMENBERG, 'Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica', esp. p. 136.

resultado de la compulsión a la acción junto con la conciencia de carencia de reglas fundamentadas científicamente para dicha acción. La retórica es el pensamiento del mientras tanto, pero el hombre siempre vive en el mientras tanto. La retórica, pues, es “una forma de racionalidad, una forma de arreglárselas racionalmente con la provisionalidad de la razón”.<sup>40</sup> La retórica muestra un pensamiento narrativo, expresado en *historias*; en concreto, la metáfora, en tanto que paradigma de la retórica, se muestra más como una narración de una historia que como la descripción de un hecho.

El mito es un intento de explicar la realidad con el objeto de reducir su omnipotencia, su absolutismo; intento basado en la antropomorfización de la realidad para hacerla más familiar y no en la humanización de la realidad a través de la técnica. Mito y ciencia son dos formas de lidiar con el absolutismo de la realidad, uno meramente simbólico y otro que incide directamente en la realidad transformándola a través de la técnica. Mito y ciencia son dos maneras de convertir el caos en un orden, en un cosmos, pero mientras que el mito solo produce significatividad, la ciencia, a través de la técnica, interviene directamente sobre la realidad misma y no solo sobre su representación. Pero la ciencia es siempre una actividad muy limitada que afecta a sectores muy concretos de la realidad, mientras que el mito se puede aplicar a la totalidad de la realidad, así como a su origen y a su posible sentido último. En ese sentido, el mito cumple funciones más amplias que la ciencia, genera sentido, significatividad y no mero conocimiento indiferente. Mito y ciencia producen estructuras que ordenan la realidad y despotencian su absolutismo: el uno mediante historias y relatos que la antropomorfizan y la dotan de sentido y la otra a través de modelos conceptuales y leyes que permiten explicarla y manipularla a través de la técnica.<sup>41</sup>

Se trata de que nuestras opiniones y acciones sean, si no racionales en el sentido científico, al menos creíbles o verosímiles. En la vida humana concreta, la exigencia de la *verdad desnuda* es muy difícil de cumplir, dado que el hombre es un

---

40 *Ibid.*, p. 137.

41 Véase F. J. WETZ, *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, op. cit., pp. 87, 89.

ser que se oculta, se esconde en la cueva para protegerse de la intemperie y esconde su desnudez mediante el vestido. El ideal de transparencia total se compagina mal con el animal enfermo y huidizo que es el hombre. El lenguaje cotidiano no es copernicano, nos dice Blumenberg. El sentido y la significatividad que dirigen la acción humana se basa más en expectativas y en deseos que en los puros hechos que son, en cambio, la base de la ciencia que busca establecer legalidades, relaciones causales, entre dichos hechos.

En nuestra época estamos pasando del sujeto neoliberal a lo que se podría denominar el sujeto neomítico. Un sujeto en el que predominan rasgos irracionales y en el que la razón queda reducida a su carácter meramente instrumental en los ámbitos económicos y tecnológicos. Tanto la pandemia como la guerra subsiguiente han ensanchado enormemente la necesidad de seguridad en detrimento de la libertad debido a la creciente conciencia de vulnerabilidad de los individuos. Frente a este sentimiento de creciente vulnerabilidad se busca más la inmunidad que la comunidad. En este escenario se combina de forma mortífera la servidumbre voluntaria que intercambia libertad por seguridad, la personalidad autoritaria que busca reforzarse ante lo que se ven como amenazas exteriores incontrolables: la enfermedad, la guerra, la incertidumbre económica, etc. y el miedo a la libertad con los riesgos que la misma conlleva. En esta coyuntura se cae en nuevas mitologías, pero no en mitologías de la razón como pedían los filósofos de Tubinga Hölderlin, Hegel y Schelling, en el *Primer programa sistemático del idealismo alemán* de finales del siglo XVIII, sino en una mitología irracional y antirracional. Ante las inseguridades de la vida se busca una zona de confort en la vuelta a los atavismos: religiosos, nacionalistas, culturales; una zona de seguridad tras las rejas. Estas mitologías se despliegan como neoarcaísmos antimodernos. Esta necesidad de mitologías protectoras hace palpable que en el hombre suele ser más fuerte el deseo de seguridad y de amparo que el realismo que le lleva a buscar la verdad. El hombre prefiere la oscuridad protectora de la caverna que la radiante y enceguecedora luz de la verdad. Esto explica la labilidad de la

Ilustración incluso en las sociedades más evolucionadas y racionalizadas en sentido weberiano. El problema es que solo en las cavernas no se puede vivir: la curiosidad y la necesidad nos impulsa fuera de los refugios seguros y por ello es preciso conseguir cierto equilibrio entre la asunción de la realidad exterior, lo que exige arriesgarse, y la necesidad de un espacio seguro donde descansar. Vivir a plena luz, en la pura razón, es costoso e inhóspito, pero recluirse en la caverna mitológica y reconfortadora tiene también costes. Si el hombre se define por su capacidad de hacerse preguntas, como ya decía San Agustín, no podemos satisfacernos con las respuestas manidas de la tradición. Si la raíz indoeuropea del hombre coincide con la idea de la sed, si el hombre es el que tiene sed, la caverna generalmente no satisface esa exigencia. La protección física que al principio otorgaban al hombre las cavernas se vio sustituida paulatinamente por la protección simbólica que le proporcionaba la cultura en forma de instituciones basadas en historias, mitos y rituales.

Una de las características de este regreso mitologizante e irracionalista es la puesta en cuestión del valor de la verdad, resultado al que han contribuido aquellos que han hecho una lectura literal y reduccionista de la afirmación de Nietzsche de que no hay hechos, solo interpretaciones. Dicha afirmación, tomada literalmente, es absurda, ya que la realidad existe y además está estructurada, no es totalmente caótica, sino que es más bien un Caosmos, es decir un cosmos ordenado en el que quedan, sin embargo, islotes de desorden nunca eliminables por completo. En ese sentido, no cualquier tipo de abordaje de dicha realidad es válido. Hay algunos que tienen más valor de verdad que otros porque refiguran de manera más adecuada la estructura de la realidad. De igual manera, no todas las actuaciones sobre dicha realidad tienen la misma eficacia y, en ese sentido, las tecnologías basadas en la ciencia moderna se han revelado muy eficaces en la utilización y transformación de la realidad. Todo lo anterior supone que no todas las afirmaciones sobre la realidad tienen el mismo valor. No todas tienen el mismo valor de verdad y hay algunas manifiestamente falsas. Cada afirmación tiene que poder apoyarse

en algo si no quiere limitarse a ser una mera opinión sin ninguna justificación más que los deseos o los prejuicios del que la emite. En conclusión, podemos decir *retórica, ma non troppo*.

## LA TEMATIZACIÓN ANTROPOLÓGICA DEL CONSUELO EN HANS BLUMENBERG

*Adán Núñez Luna*

INTRODUCCIÓN: LA PREGUNTA EN TORNO AL SER HUMANO. Las ideas y definiciones que acerca del ser humano se han dado hasta el día de hoy se extienden indefinidamente. De aquellas que han hecho historia, podemos mencionar la de Aristóteles, que decía de él que “es el único de entre los animales que posee habla” [“λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων”,]<sup>42</sup> una concepción que todavía está presupuesta en la célebre etiqueta de *Homo sapiens*. El ojo atento podrá notar fácilmente que en esas expresiones hay ya un indicio de narcisismo. Un narcisismo que se ve todavía más claro en la idea judeocristiana que presenta al hombre como *imago Dei*. Venturosamente, no han faltado los espíritus críticos que han rebajado esa megalomanía. Algunas de las ocurrencias más brillantes las hallamos en la ficción. En *Zadig*, por ejemplo, Voltaire no presenta a los hombres como seres precisamente racionales, sino más bien

---

42 ARISTÓTELES, *Política*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, p. 4 (1253a 10).

como “unos insectos que se devoran mutuamente sobre un minúsculo átomo de cieno” [“des insects se dévorent les unes les autres sur un petit atome de boue”.]<sup>43</sup> Y cómo no traer a la memoria esa sentencia punzocortante de Baroja, según la cual “el hombre es, en general, lo mismo que la mujer. Del orden de los primates; es decir, un milímetro por encima del mono, cuando no está un centímetro por debajo del cerdo”.<sup>44</sup>

El propio Hans Blumenberg, cuyos planteamientos son el motivo del presente escrito, evoca una cantidad considerable de definiciones en ese libro suyo que se sumerge de lleno en las problemáticas planteadas dentro de la antropología filosófica: *Descripción del ser humano*. La siguiente enumeración es una muestra solo parcial de algunas de las definiciones que el autor recuerda:

“El ser humano es un animal que hace trampas, y salvo el ser humano no hay animales que hagan trampas” (Edgar Allan Poe)

“El ser humano es un *zoon astronomikon*” (Otto Liebmann)

“El ser humano es un envidioso” (Helmut Schoeck)

“El ser humano es el aparato físico más grande y común” (Goethe)

“El ser humano es un ser que busca consuelo” (Simmel)

[El ser humano es un] “aglomerado de sistemas” (N. Luhmann)

[El humano es,] “por decirlo así, una especie de dios con prótesis” (Freud)

“El ser humano es un ser que se acostumbra a todo, creo que es la mejor definición para él” (Dostoievski)

“El ser humano es el ser con temor al contacto” (Canetti)

“El ser humano es un salvaje después de haber dejado de ser mono” (Marx)

“*A tool making animal*” (Benjamin Franklin)

“El animal que puede perfeccionarse” (Kant)

“El animal que tiene permitido prometer” (Nietzsche)

“El animal que puede decir no” (Scheler).<sup>45</sup>

---

43 VOLTAIRE, *Micromégas. Zadig. Candide*, Flammarion, París, 2006, p. 96.

44 P. BAROJA, *El gran torbellino del mundo*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 35.

45 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011, pp. 382-384.

Cada uno de esos ensayos de definición nos enseña que la pregunta en torno al ser humano es como el paisaje de Arizona: sin caminos fijos, susceptible de ser recorrido por mil rutas diferentes. Uno de esos caminos posibles, por ejemplo, el elegido por Poe, nos conduciría así al tolmo simbolizado por la idea de *hacer trampas*. Imagínese el lector, aunque sea por un momento, las amplias sinapsis que a partir de allí se tejerían: la trampa se vincula con el tema del hombre-cazador, con las figuras folklóricas del *trickster*, con aquella *astucia* particular que entre los griegos se conocía con el nombre de *μήτις*, etcétera. Otra senda, esta vez aquella preferida por Max Scheler, nos encaminaría a una morada diferente, acaso de mayor vuelo metafísico, dado que la idea que él sostiene acerca del hombre como *el animal que puede decir no* nos invita a pensar en la capacidad para introducir lo *negativo* en el mundo. Los demás animales están forzados a decirle *sí* a sus instintos, pero el hombre puede decirle *no*, por ejemplo, al poderoso llamado del impulso sexual, tal como lo hacen los sacerdotes que asumen el celibato. Y lo que es todavía más interesante: mientras que los demás seres luchan por perseverar en su existencia, el hombre ha dado muestras ocasionales de poder rasgar el ideal schopenhaueriano de *la negación de la voluntad de vivir*, que no es sino el *no* absoluto y culminante. En fin, el tercer camino, el cuarto, el quinto, y así sucesivamente con todos los demás que pueden recorrerse en esta inagotable altiplanicie de la pregunta por el hombre, tienen también sus destinos propios, así como sus callejones sin salida.

Las referencias a las que he aludido aquí únicamente quieren indicar que la vastedad de teorías que intentan dar cuenta de qué es el hombre, o de cuáles son los atributos que mejor lo califican, es amplísima e inabarcable. De allí mi decisión de compararlas con las mesetas de Arizona. Una geografía como esa es aleccionadora en dos sentidos: primero, porque nos da una idea acerca de la vastedad del tema y, segundo, porque nos advierte de que cualquier intento de atajo o de reducción ha de considerarse casi como una geminación de la mentira.

En lo que sigue, indagaré en una de las perspectivas que Blumenberg ha intentado pensar con la creatividad que lo caracteriza. Me refiero a la idea según la cual el hombre es un *ser que busca consuelo* y que ya he anunciado en el listado ofrecido arriba, en el que se suscribe esa definición junto al nombre de Simmel. Centraré mi atención, primero, en destacar la situación del consuelo dentro del panorama de la antropología filosófica para después exponer algunas de las apreciaciones realizadas por Blumenberg en torno a elementos decisivos del fenómeno de la consolación, a fin de mostrar el amplio abanico de problemáticas que se tejen en dicho asunto y que son capaces de mostrarnos su innegable importancia.

EL CONSUELO COMO HORIZONTE TEMÁTICO DENTRO DE LA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA. En el Capítulo 9 de *Descripción del ser humano*, que Blumenberg dedica *ex profeso* al análisis del consuelo, se lee la siguiente apreciación:

El consuelo es una categoría cuyas particularidades están estrechamente relacionadas con los rasgos de la especie humana. La problemática de la posibilidad y el funcionamiento del consuelo parecen adentrarse profundamente en el complejo de atributos que tendría que tematizar una antropología filosófica.<sup>46</sup>

Para las personas más o menos aleccionadas en filosofía, una aseveración así no puede dejar de causar desconcierto. Esto se debe a que, si bien resulta convincente creer que el consuelo es un asunto que *tendría que tematizar una antropología filosófica*, lo que nos encontramos en la historia de la filosofía es más bien con la sorprendente situación de que raramente se ha considerado dicho fenómeno como un objeto digno de un análisis profundo. El consuelo es, efectivamente, un tema *periférico* en el escenario de la antropología filosófica. Periférico no quiere decir lo mismo que olvidado o desconocido. Simplemente quiere decir que no ha sido *central*. Se lo puede hallar en más de una obra vinculada con la ética, pero de manera difusa y fantasmal. Más de un filósofo ha pasado

---

46 *Ibid.*, p. 465.

junto a él, lo ha palpado, acariciado, pero poco después decide darle la espalda y retirarse hacia otros territorios en lugar de cogerlo y probar en él sus fuerzas inquisitivas. ¿O qué filósofo puede traerse a la memoria entre cuyas obras podamos dar fe de una teorización clara en torno al consuelo? ¿Acaso alguno perteneciente a las escuelas helenísticas? Ciertamente, los filósofos epicúreos, estoicos y cínicos estuvieron interesados en los problemas esenciales a los que se enfrenta la consolación, a saber, la perturbación del ánimo, el olvido continuo que el hombre tiene respecto del lugar que ocupa en el mundo, la promoción de virtudes edificantes, etcétera, pero no reflexionaron pormenorizadamente en torno a la consolación, por más que gran parte de sus filosofías encuentren allí su fundamento.

¿Y qué decir, por ejemplo, de la celeberrima *Consolatio philosophiae* de Boecio? ¿No se deja ver ya, desde el título mismo, que se trata de una obra *centrada* en la consolación? Ciertamente, esa es una obra singularísima y sin equivalente exacto dentro de la tradición grecolatina. Tan singular resulta que los estudiosos de la misma discuten si realmente se trata, como lo sugiere su nombre, de una consolación, o más bien pertenece a otro género literario.<sup>47</sup> Lo que parece indubitable es que ella no es *stricto sensu* una teoría sobre el consuelo, sino, en todo caso, su aplicación. Lo mismo podría decirse de libros similares al del filósofo romano: el *Fedón* de Platón, las *Confesiones* de San Agustín o inclusive las tres diferentes *consolationes* de Séneca. Todas y cada una de esas obras contienen material atañadero al tema del consuelo y ponen en práctica algunos de los tópicos que en la Antigüedad grecolatina formaron parte del género literario conocido como *consolatio* o *παραμυθητικὸς λόγος*, pero, a pesar de todo ello, no son propiamente una meditación filosófica sobre el consuelo, por lo menos no en los términos que hoy esperaríamos encontrar en un análisis comprensivo de dicho asunto.

---

47 Véase A. DONATO, 'Boethius's *Consolation of Philosophy* and The Greco-Roman Consolatory Tradition', *Traditio*, 67 (2012), pp. 1-10.

Y, sin embargo, quizás sí se pueda, después de todo, nombrar a un autor que haya considerado con mayor centralidad la tarea de pensar *teóricamente* el consuelo: Marco Tulio Cicerón. Como se ha hecho notar,<sup>48</sup> el Arpinate es una fuente inestimable para reflexionar este tema, ya que a través de sus obras podemos estudiar tres de las distintas facetas del acto de consolar: (i) la referente al del *hombre que sufre*, (ii) la del *hombre que consuela* y (iii) la del *hombre que teoriza* sobre la consolación. Esta última dimensión la encontramos especialmente en los Libros 3 y 4 de las *Disputationes tusculanae*, donde Cicerón realiza un esfuerzo ingente por señalar los distintos géneros de la consolación, los preceptos que utiliza, los males contra los que se enfrenta, etcétera.<sup>49</sup>

Ahora bien, sin ánimo de demeritar la aportación ciceroniana al tratamiento del consuelo, debe declararse que sus juicios se limitan a la costumbre el pensamiento clásico que, a este respecto, piensa en una unidad a veces difusa los aspectos filosóficos, literarios y retóricos de la consolación. Si uno busca análisis mucho más introspectivos de ese fenómeno, como los que posibilita la fenomenología, el psicoanálisis o la hermenéutica contemporánea, no los hallará por supuesto en los textos de Grecia y Roma. Con ello únicamente quiero señalar que si bien las consideraciones de un pensador como Cicerón sirven como una perspectiva teórica invaluable, al mismo tiempo es susceptible de poder enriquecerse todavía más con orientaciones que dan cuenta de nuestras formas más actuales de entender las cosas.

A propósito de ello, y considerando el carácter periférico que ha tenido durante siglos el tema del consuelo, resulta muy interesante darse cuenta de que en las últimas décadas algunos filósofos han sabido enfocar mejor sus reflexiones, pudiéndose decir incluso que a partir del siglo XX han ido apareciendo cada vez más testimonios que corroboran el dictamen de Blumenberg acerca de que la consolación es algo que *tendría que*

---

48 Véase S. LUCIANI, 'Levitatio aegritudinum. Consolation et verité chez Cicéron', *Vérité et apparence. Mélanges en l'honneur de Carlos Lévy, offerts par ses amis et ses disciples*, Turnhout, Brespel, 2016, pp. 269-286.

49 Véase CICERÓN, *Disputas tusculanas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

tematizar una antropología filosófica. Obras que ratifican ese interés son, por citar solo algunas, *La mauvaise conscience* (1967) y *L'irréversible et la nostalgie* (1974) de Vladimir Jankélévitch, *La consolazione* (1995) de Manlio Sgalambro, *Les temps de la consolation* (2015) de Michaël Foessel, *Consolation philosophique* (2020) de Vincent Delecroix y *Histoires et avenir de la consolation* (2024) de Jacques Attali.<sup>50</sup>

La mención de todas las obras citadas hasta el momento tiene como propósito principal reconocer la observación de Blumenberg que he venido subrayando. El consuelo debería ser un tema abordado autónomamente por la antropología filosófica; en primer lugar porque es una idea que parece parasitar dentro de muchos otros conceptos con los que está relacionado y con los que a veces se le confunde (ayuda, terapia, cuidado, pésame, curación, etcétera), de modo que, a medida que se avance en la tematización del consuelo como entidad independiente y específica, se le podrá justipreciar mejor y se le sabrá distinguir de otros procesos afines a él. En segundo lugar, es importante que la antropología lo revalore porque desde la Antigüedad parece haber ejercido una función esencial dentro del desarrollo de las sociedades humanas. No es, por tanto, una materia menor ni que pueda despacharse fácilmente, dada la complejidad de asuntos que parecen estar involucrados en ella (cuestiones afectivas, históricas, lingüísticas, etcétera), así como por su dilatada historia.

Habiendo dicho esto, es oportuno decir ahora que las propias ideas de Blumenberg acerca del consuelo no hacen sino destacar algunos, y solo algunos, de sus aspectos. Por otra parte, es interesante notar que, a diferencia de lo que sucede con los pensadores de más reciente data de los que se ha hecho mención (Jankélévitch, Sgalambro, Foessel), las ideas blumenbergianas abordan el espectro del consuelo relacionándolo con

---

50 Véase V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, París, 2011, esp. pp. 192, 221; M. SGALAMBRO, *La consolazione*, Adelphi, Milán, 1995; M. FESSEL, *Les temps de la consolation*, Seuil, París, 2017; V. DELECROIX, *Consolation philosophique*, Payot & Rivages, París, 2020 y J. ATTALI, *Histoires et avenir de la consolation*, Flammarion, París, 2024.

el proceso de la *antropogénesis*, con lo cual nos invitan a pensarlo de acuerdo con la importancia que él tiene dentro del decurso evolutivo de la especie humana, con toda la serie de implicaciones culturales que ello conlleva.

Las reflexiones que se analizarán en lo que sigue aparecen fundamentalmente en el Capítulo 9 de *Descripción del ser humano*, el cual lleva por subtítulo *la necesidad e imposibilidad de consuelo del ser humano*. Se debe tener en cuenta que el título anuncia dos cosas diferentes y paradójicas: por una parte, se habla de la *necesidad de consuelo*. Con esa expresión se nos conduce directamente a la consideración de una *dependencia* ontológica: el hombre necesita del consuelo porque depende de él para *ser*, siempre y cuando se interprete este verbo en el sentido no biológico, sino existencial del término, sin que por ello se deban preterir todas las puntualizaciones que Blumenberg señala acerca del proceso de la antropogénesis. Esto sugiere, por supuesto, que el consuelo, en tanto que necesidad del hombre, le otorga a este *algo* sin lo cual su estancia en el mundo estaría amenazada.

Por otra parte, el subtítulo también habla de la *imposibilidad de consuelo*, y es aquí cuando entramos de lleno en la paradoja. Efectivamente, si la noción de necesidad nos animaba a ver en el consuelo una cierta entidad que parecía proponerse como algo indefectible que caracteriza a la existencia humana, ahora se nos dice que ese algo de lo cual depende el hombre no es asequible. Una criatura que depende del consuelo, pero que entre sus posibilidades no cuenta con la ocasión para obtenerlo, es una triste realidad. Intentaré mostrar cómo puede ser entendido este nudo gordiano.

Así pues, en el párrafo siguiente exploraré algunos de los pensamientos referentes a la primera parte del título, es decir, a la necesidad del consuelo. Con ello se iniciará ya la revisión de las aportaciones de Blumenberg a la discusión sobre la consolación.

**SOBRE LA NECESIDAD DE CONSUELO.** Para iluminar la primera idea que expresa el subtítulo del Capítulo 9, es decir, la necesidad de consuelo, es menester resaltar las condiciones que la

posibilitan. Esas condiciones, ¿dónde deben de buscarse? Evidentemente, en la existencia del ser humano. Pero no en cualquier faceta suya, sino en aquella que nos lo muestra como un ser cuya condición es el peligro y la fragilidad. Así, al inicio del capítulo, Blumenberg, recordando el tiempo de la Antigüedad tardía, en donde apareció la obra de Boecio, dice que “era obvio que en el mundo y con el mundo no podía hallarse consuelo. El orden del mundo parecía no prometer ya nada bueno”.<sup>51</sup> ¿En qué sentido afirma esto nuestro autor? ¿Acaso está pensando que el siglo VI –centuria en la que fue escrita la *Consolatio philosophiae*– es un periodo de crisis e incertidumbre debido a la irrupción de los bárbaros y al resquebrajamiento de la unidad imperial? Tal vez piensa tangencialmente en todo ello. Pero parece querer decir también algo más profundo y universal; algo que no sólo resultaría aplicable al contexto del fin de la Antigüedad grecolatina, sino extensible a cualquier otro periodo, incluyendo el nuestro. Más que a una instancia localizable históricamente, Blumenberg parece estar refiriéndose a una signatura que viene acompañando al hombre desde su despertar en los tiempos del Pleistoceno. La clave para entender eso se halla en la expresión “*en el mundo y con el mundo no podía hallarse consuelo*”.<sup>52</sup>

Para sondear ese planteamiento debe considerarse, por lo menos de manera panorámica, el recorrido anterior que el filósofo realiza en los capítulos que preceden al dedicado deliberadamente al tema del consuelo. Entre los postulados que allí son esbozados y que mejor nos permiten vislumbrar el hecho de por qué *en el mundo y con el mundo* el hombre no puede hallar consuelo, destaca el del así llamado *riesgo existencial*. Con esa expresión se alude a la condición de vulnerabilidad que constantemente asedió al hombre desde la noche de los tiempos. Ilustrada a la luz de las explicaciones evolutivas, Blumenberg señala que el hecho mismo de que la especie humana sea el resultado sobreviviente de una serie de ensayos estocásticos surgidos en el seno de la naturaleza, la cual produjo otras varias especiaciones que terminaron por extinguirse, mostrando

---

51 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 465.

52 *Ibíd.*, cursiva añadida.

con ello que toda entidad biológica tiene como posibilidad más íntima la de “malograrse”, es ya la muestra evidente de que el hombre es una “improbabilidad” viviente que sólo por milagro parece seguir caminando sobre la Tierra:

El ser humano es un ser que puede malograrse a sí mismo. La expresión gráfica de sus estadios evolutivos y sus protoformas muestran intentos fallidos que terminaron por extinguirse. Por ejemplo, en los grupos de los Australopitecos y el Neandertal. El humano es la improbabilidad en carne y hueso. Es el animal que a pesar de todo vive.<sup>53</sup>

Nótese, pues, que se hace hincapié en ciertos rasgos de la finitud humana, pues es justamente la *precariedad* el horizonte de comprensión que permite entender su relación adversa con el mundo circundante que lo rodea. Relacionada con esta esfera, hallamos otra noción importante de este pensador en su libro titulado *Trabajo sobre el mito*. Allí se nos invita a pensar el efecto que ejerció sobre los primeros *pre-hombres* la experiencia del *absolutismo de la realidad*. Con esta locución se quiere arrojar luz sobre un aspecto ciertamente oscuro del proceso de hominización, a saber: aquellas repercusiones que sobrevinieron dentro del hombre una vez que se operó el *salto de situación*, consistente en el tránsito de una vida arborícola y selvática hacia otra determinada por los territorios de la sabana. Por supuesto, a Blumenberg no le interesa tematizar ese tránsito desde un punto de vista meramente evolutivo, si por ello entendemos una posición que se contenta con especular en torno a ciertos rasgos referentes a la morfología animal o a la paleogeografía. Le preocupan también los acontecimientos que a nivel antropológico o, si se prefiere, *ontológico*, se suscitaron en virtud de ese cambio. Se trata de aspectos que tienen que ver con las nuevas formas de estar-en-el-mundo que a partir de entonces comenzaron a esculpir la imagen propiamente humana del existir. Así, por ejemplo, él medita en torno a las consecuencias que tuvo la *pérdida de la antigua protección de la selva* así como aquellas otras que desencadenó la

---

53 *Ibíd.* p. 411.

incursión humana en la sabana, entendida como algo que obligó a los *pre-hombres* a asumir un nuevo sentido del horizonte, dado que ahora tenían que hacer un uso diferente de la *prevención* para poder intuir lo que se manifestaba como *ausente* en el panorama insólito que exploraban. Así pues, Blumenberg explica lo siguiente: “Lo que aquí llamamos absolutismo de la realidad es una compensación de las correspondencias originadas con ese salto en la situación, no concebible sin un sobreesfuerzo que es consecuencia de una abrupta inadaptación”.<sup>54</sup>

Imaginándose aquel escenario de los primeros ejemplares de nuestra especie, el autor declara que en el momento de ese *salto de situación* que supuso el abandono de la selva y la consecuente adopción de una postura vertical a fin de introducirse en el territorio incógnito de la sabana, “el ser humano no tenía en su mano, ni mucho menos las condiciones determinantes de su existencia —y lo que es más importante, no creía tenerlas en su mano”.<sup>55</sup> Al carecer de dichas condiciones, aquellas criaturas se encontraban en una situación donde el horizonte devino en “una totalidad de direcciones desde las cuales “aquello puede acercarse”.<sup>56</sup> ¿Qué es *aquello*? Cualquier cosa. Y es justamente eso, la indeterminación sumada al presentimiento que lo anuncia, lo que hace que *aquello* se vuelva *peligroso, angustiante*. A este respecto valdría recordar la afirmación de Canetti que se ahorma muy bien a lo que se ha venido sugiriendo aquí: “Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido”.<sup>57</sup>

La noción decisiva de *absolutismo de la realidad* nos permite, entonces, concebir la magnitud y la orientación con la que nuestro autor piensa el tema de la finitud humana, remontando su análisis hasta los escenarios de la antropogénesis. Asimismo, es un concepto que, al subrayar el riesgo inherente al existir, expone al mismo tiempo el aspecto amenazador que detenta el mundo. Plantear que el *mundo es amenazante* es, en efecto, la condición de posibilidad que permite dictaminar

---

54 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 12.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 E. CANETTI, *Masa y poder*, Alianza, Madrid, 2020, p. 13.

que *en el mundo y con el mundo* el hombre no puede hallar consuelo. Efectivamente, ¿cómo podría hallarse consuelo en un mundo que, lejos de presentársenos siempre bajo la imagen de una morada aplaciente, también se deja sentir como un espacio inhospitalario y adverso, cual si se tratase de uno de los cuadros fantasmales de Yves Tanguy, los cuales quizás sean capaces de hacernos volver a sentir lo que sintieron los *prehombres* al postrarse frente al horizonte abierto de la sabana, dado que en ellos se muestran también paisajes planos y extensos, aunque habitados por algo inquietante, doblemente inquietante porque el espectador no sabe precisamente de qué se trata y que quizás no sea sino eso a lo que Blumenberg da el nombre de *aquello que puede acercarse*?

Ahora bien, si atendemos nuevamente a lo que se decía arriba acerca de que la especie humana es una “improbabilidad” viviente, se advertirá que el autor busca subrayar el hecho de la *contingencia*, que no deja de ser uno de los rasgos característicos de la finitud. Pero esa primera aproximación se inscribe todavía dentro del marco de la *struggle for existence* en la que se halla envuelto el hombre. Es posible avanzar todavía más. Y así lo hace, de hecho, Blumenberg. Atendiendo a una dimensión de la contingencia en donde esta no solamente aparece como un hecho que hace de la vida humana algo azaroso, sino también como una intuición que puede ser susceptible de adoptar expresiones metafóricas, él señala que podría sugerirse el siguiente pensamiento: “¿Por qué necesitamos consuelo? Porque no tenemos razón de existir”.<sup>58</sup> Sin duda, esa es otra forma de darle nombre a la contingencia de la existencia humana, pero haciendo ahora hincapié en una suerte de ingrediente metafísico, el mismo que encontramos frecuentemente en mucha de la literatura existencialista de los años de postguerra, como aquella frase de *La nausée* en la que Roquentin explana que “todo existente nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad [“tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre”].<sup>59</sup> Es evidente que el reconocimiento de esa *absurdidad*

---

58 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 474.

59 J.-P. SARTRE, *La nausée*, Gallimard, París, 2019, p. 190.

de la existencia es ella misma un agravante extra contra el cual el hombre tiene que buscar las formas de consolarse. En ese sentido, la realidad humana no solamente es presa de la contingencia que gobierna a toda la *naturaleza*, sino también del *pensamiento* que le hace ver su propia contingencia. Como señala el pensador alemán, dicha situación es capaz de estimular en el hombre el deseo de querer ser *más naturaleza* de lo que es, así como también ocasiona que nazcan en él interrogaciones de gravedad metafísica:

El humano sufre por no ser tan naturaleza como otras naturalezas, por no poder existir de un modo tan inmediato y no fundamentado como otras cosas. Éste es el hecho de su *contingencia*. Como concepto puede que sea exagerado, pero se limita a resumir hechos que tienen sus propias formas en la realidad cotidiana de la conciencia. Por ejemplo, la de las preguntas relativas a todo lo que le pasa y le toca al individuo, que es lo que le hace posible la distancia con respecto al hecho de su propia existencia: ¿por qué justo a mí? ¿por qué no a mi también? ¿por qué yo? Es fácil ver que en estas preguntas hay un núcleo duro que se remonta al centro de todas las preguntas metafísicas posibles: ¿por qué hay algo y no más bien la nada?<sup>60</sup>

Es interesante poner atención en las preguntas que Blumenberg pone a disposición del lector: *¿por qué a mí? ¿por qué yo?* No se trata de cuestiones cualesquiera. En primer lugar, tienen como referente a un *yo*; son, por tanto, interrogaciones *personalísimas*. En segundo lugar, lo que las caracteriza es, si se puede decir así, un *matiz afectivo* muy distintivo. Gracias a este, ellas terminan por diferenciarse del mero cuestionamiento glacial y se aproximen más bien al reino de la *queja*, en donde las preguntas que se gestan están casi como cargadas de azufre y llamas debido a la indignación y patetismo que las alimenta. Como han señalado filósofos insignes, Ricœur o Baggini como ejemplos próximos, la queja es un modo expresivo que está relacionado con la experiencia y el sobrecogimiento que provoca sobre alguien el fenómeno del mal o de aquello que es valorado como algo tan ofensivo que

---

60 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 473.

no debería de ser.<sup>61</sup> Regresando, pues, a estas preguntas del *por qué a mí* o del *por qué yo*, podemos ahora comprender la razón de que Blumenberg declare que “precisamente en este hecho de tener que tolerar lo intolerable de las grandes preguntas es que tiene sus raíces la necesidad constitutiva de consuelo del ser humano”.<sup>62</sup>

Hasta ahora he recordado algunas de las ideas fundamentales mediante las cuales el autor de *Descripción del ser humano* mapea las razones que explican la necesidad de consuelo que tiene el hombre. En síntesis, puede decirse que esa dependencia del hombre frente al consuelo radica en las múltiples perspectivas de la finitud que caracterizan a la especie humana desde el inicio de la antropogénesis hasta el día de hoy. Ahora es oportuno que se revisen algunas de las explicaciones acerca de cómo los individuos comunican su necesidad de ser consolados y, asimismo, aquellas observaciones mediante las cuales se indican las formas para *evadir* la carga del sufrimiento.

EL CONSUELO COMO DELEGACIÓN. Otro de los conceptos que Blumenberg utiliza en varias ocasiones a lo largo de su obra es el de *delegación*, que llega a definir como “el temor de hacer uno mismo lo arriesgado”.<sup>63</sup> Sin embargo, ese atributo es una sola cara del fenómeno, pues es indudable que la delegación posee otros sentidos que van más allá del mero “temor”. Una más justa apreciación de dicho concepto podría obtenerse si lo explicamos como un proceso mediante el cual una persona transfiere sobre otra ciertas cargas que estaban inicialmente dirigidas hacia ella. De este modo, Blumenberg declara que *delegar* es “dejar que otros hagan lo que uno tendría que hacer y también quisiera hacer en persona, pero no hace porque tiene que hacer algo más urgente o prefiere hacer otra cosa”.<sup>64</sup>

---

61 Véase J. BAGGINI, *Complaint: From Minor Moans to Principled Protests*, Profile Books, Londres, 2008, esp. pp. 7-20; P. RICCEUR, ‘Le mal: un défi à la philosophie et à la théologie’, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Seuil, París, 2006, esp. pp. 211-234.

62 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 477.

63 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 169.

64 *Ibid.*, p. 169.

*Que lo hagan otros:* he aquí, pues, expresado casi en forma de una divisa, lo que en esencia quiere transmitir la idea de la delegación.

Más que un simple proceso de irresponsabilidad en virtud de la cual alguien buscaría por pigracia dejar de hacer lo que debe, lo que la delegación intenta mostrar es una dinámica por medio de la cual se *economizan* ciertas actividades de la vida humana a fin de hacerla más despreocupada o respirable. Pues, en efecto, si se piensa por menudo en la serie de obligaciones que caen sobre un existente, se advertirá que la suma de ellas es desproporcional, no solo en comparación con la capacidad de realización que posee el hombre, sino incluso en comparación con el tiempo con el que cuenta para poder llevar a cabo sus tareas. En otros términos: el ser humano, siendo un animal que no puede hacer todo por sí solo, debe delegar a otros las faenas que él no puede cumplir —ya sea por falta de habilidad, ya sea por falta de tiempo— y sin las cuales su existencia se vería menguada o incluso anquilosada.

Se advertirá que la idea de la delegación subraya, antes que nada, el carácter social del hombre, dado que al referirse al mutuo comercio de cargas y responsabilidades que se gesta entre *individuos semejantes* —semejantes desde el momento mismo en que la delegación implica la exigencia de que lo delegado sea transferido a otra persona entre cuyas posibilidades esté la de asumir la carga a la que otro renuncia—, acentúa el hecho de la *interacción humana*.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver el concepto de delegación con el fenómeno del consuelo? Para responder a esa pregunta primero debemos de reconocer que el acto de consolar es un

ejercicio que no puede hacerse en solitario.<sup>65</sup> Implica, por tanto, una serie de conexiones interpersonales entre el hombre que sufre y el hombre que busca asistirlo. Esas conexiones no se dan en un mismo nivel ni mediante canales idénticos. Al contrario, involucran una cohorte de numerosas interacciones en las que participan los actos de la percepción, del habla, de la empatía, de la ayuda, etcétera. Así pues, entre el sufriente y el consolador se va gestando una especie de *política*, entendiendo dicho término en su sentido más originario, es decir, como una situación de convivencia que une a ambas partes y les asigna una función particular.

Tenemos, pues, que el consuelo es un ejercicio interpersonal. Siguiendo esa idea, y vinculándola ahora con la noción de delegación que se ha señalado ya, se colige de ello que también es posible delegar ciertas responsabilidades o quehaceres en dicho proceso. Llegados a este punto quizás a alguien pueda caberle la duda de si es posible delegar funciones pertenecientes a situaciones tan íntimas y personales como son aquellas que están involucradas en la consolación. Ante esa pregunta, Blumenberg responde afirmativamente declarando que “las funciones en general, también las más íntimas, pueden delegarse”.<sup>66</sup>

¿Cómo entender la dinámica de la delegación dentro del acto del consolar? Fijando la atención en la situación de la persona sufridora. Esta se caracteriza justamente por llevar el *peso del sufrir*. De hecho, más que un simple sentido metafórico, esta expresión recupera el sentido etimológico del verbo latino del cual proviene la palabra sufrir, es decir, *subferre*.

---

65 Inclusive, si se piensa con detenimiento en aquellos casos en los que se habla, por ejemplo, de *autoconsolación*, se observará que opera una *duplicidad* en el individuo que se autoconsuela, convirtiéndose así él mismo en dos *personas* diferentes. Efectivamente, si bien una misma persona puede llegar a ser al mismo tiempo el *hombre que sufre* y el *hombre que se consuela*, no puede ser ambos en el mismo instante; al contrario, debe operarse una fluctuación de estados anímicos que le permitan transitar, por más fugaz que sea ese tránsito, de la situación del hombre que sufre y que, por lo mismo, está completamente dominado por su pasión, al estado del hombre que consuela, quien ha de caracterizarse por tomar una cierta distancia con respecto a la pasión a fin de intentar encararla con las herramientas consolatorias.

66 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 467.

Como ha explicado Fingarette, la palabra sufrimiento se compone del prefijo *sub*, que significa *bajo* o *debajo de*, y el verbo *ferre*, que tiene el sentido de *llevar* o *padecer*, dando como resultado un verbo que significa algo aproximado a *llevar sobre* o *aguantar*.<sup>67</sup> Con arreglo a este sentido del sufrir que nos lo presenta como un *peso cargoso* que alguien *lleva sobre* sí, podemos preguntarnos ahora si no es comprensible que la persona que sufre quiera delegar esa carga del sufrimiento que soporta. Parece más que verosímil dicha pretensión. Además, y aquí nos encontramos con la parte decisiva de la delegación que tiene que ver con el proceso del consuelo, al delegar su dolor sobre otro, el hombre que sufre puede encontrar cierto alivio al no tener que ser él solo quien se enfrenta con la calamitosa tarea de tener que llevar a costas el mal que lo atormenta. Así lo piensa Blumenberg cuando escribe que:

El que sufre comparte su dolor, delega la función que como portador del dolor tiene que ejercer en principio él mismo y sólo él. El consuelo se basa en la capacidad general del humano de delegar, de no tener que hacer y estar a cargo él mismo y él sólo de todo lo que le incumbe y le toca.<sup>68</sup>

He escrito ya cuál sería la función de la delegación en el acto del consolar, pero para completar la idea se necesita indicar ahora un paso previo e indispensable que acaece incluso antes del momento en que la persona sufriente delega su dolor a su compañero. De hecho, se trata de una etapa, no sólo previa, sino indefectible, pues sin ella no podría sobrevenir la consola- ción. El evento al que me refiero es el de la *comunicación del dolor*. Efectivamente, para que aquel que busca ser consolado pueda delegar en otro el sufrimiento que lo carcome, es una condición necesaria el tener que comunicar primero su aflic- ción. De allí que Blumenberg señale que “el que siente dolor se dirige a determinados destinatarios”.<sup>69</sup>

---

67 H. FINGARETTE, ‘El sufrimiento’, *Religión y sufrimiento*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966, esp. pp. 11-13.

68 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 467.

69 *Ibid.*, p. 466.

Es interesante notar que la comunicación del dolor no necesariamente precisa de un vehículo lingüístico. Si bien el lenguaje verbal es el medio expresivo por excelencia, una vivencia tan originaria como el dolor, que antecede a la aparición del lenguaje y que, además, es común a muchas especies biológicas más allá del hombre, ha sabido encontrar en ese otro tipo de lenguaje que son las *gestualidades* un idioma alternativo para hacerse notar. Darwin, en su célebre estudio de 1872 titulado *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, se había interesado ya por este fenómeno, trayendo a la memoria muchos casos en los que diferentes animales adoptan gestos o amaneramientos corporales específicos para transmitir sus vivencias emocionales.<sup>70</sup> Es entonces comprensible que un filósofo como Blumenberg, que ha sido uno de los pocos que ha tomado en serio el desafío de pensar los problemas antropológicos a la luz del conocimiento proporcionado por la biología, declare que

la deformación del rostro por el dolor, las acciones que cualquiera entiende desde afuera con las que la propia persona que sufre parece distraerse de su dolor, no son solamente actos de evacuación de energía, sino también actos expresivos, que comunican el hecho del dolor a otros.<sup>71</sup>

Cabe la posibilidad de poder ir completando todavía más estas observaciones acerca del lenguaje no verbal del dolor, pues, además de las expresiones gestuales, existen fenómenos como el de las *lágrimas* o los *suspiros*, por ejemplo, que también pueden ser indicativos de estados de aflicción. Refiriéndose precisamente a las lágrimas, Föessel ha dicho que ellas “son un elemento central de todo proyecto consolador, porque ellas designan, mejor que cualquier otra cosa, aquello que del dolor se manifiesta” [“sont un élément central de tout projet consolateur parce qu’elles désignent mieux que toute autre chose ce qui, de la douleur, se montre”.]<sup>72</sup>

---

70 C. DARWIN, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Dover, Nueva York, 2018, esp. pp. 186-206.

71 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., pp. 465-466.

72 M. FÖESSEL, *Les temps de la consolation*, op. cit., p. 47.

Lo importante es notar que el ejercicio de la consolación, en tanto que es un proceso que implica la interacción de varios individuos, es una ocasión susceptible de permitir la aparición de fenómenos como la comunicación del dolor y la delegación del mismo, que son justamente algunas de las ideas que nuestro autor remarca.

Pasaré ahora a revisar un último aspecto que es importante considerar y con el que espero dar mayor relieve a lo dicho hasta aquí.

SOBRE LA IMPOSIBILIDAD DEL CONSUELO. Se había señalado al comienzo que el Capítulo 9 de *Descripción del ser humano* lleva por título 'Necesidad e imposibilidad de consuelo del ser humano.' Hasta ahora he explorado algunas ideas esenciales que atañen sobre todo a la *necesidad del consuelo* y a conceptos fundamentales del pensamiento blumenbergiano como lo son el absolutismo de la realidad y la delegación. Resta que esboce algunas observaciones sobre la otra noción complementaria: la *imposibilidad de consuelo*.

Quisiera comenzar explorando dicha idea evocando el nombre de Georg Simmel, un autor fundamental al que Blumenberg toma como interlocutor continuamente. Ya se ha dicho en la introducción que es justamente de aquel sociólogo alemán de quien nuestro autor recupera la definición del hombre como un "ser que busca consuelo". Pues bien, ahora suscribiré un pasaje donde se presenta esa misma intuición, pero se señalan, además, un par de clarificaciones, no sólo pertinentes, sino extremadamente aleccionadoras, porque nos dan la posibilidad de entender cuál es el radio de acción en el que opera el ejercicio de la consolación, así como cuáles son sus límites infranqueables:

El concepto de consuelo tiene un significado mucho más amplio, más profundo que el que se le suele atribuir conscientemente. El humano es un ser que busca consuelo. Consuelo no es lo mismo que ayuda; ayuda busca también el animal, pero el consuelo es una vivencia curiosa, que si bien no hace cesar

el sufrimiento, elimina el sufrimiento ocasionado por el sufrimiento, no afecta al mal en sí, sino a su reflejo en la instancia más profunda del alma.<sup>73</sup>

En la cita anterior, Simmel distingue entre la simple “ayuda” y el “consuelo” propiamente dicho. Extiende la presencia de la primera a los dominios de los animales no humanos, pero al consuelo le atribuye una incidencia exclusiva en el universo del mundo humano. Lo más instructivo, empero, es que él diferencia entre dos tipos de *males* o *sufrimientos*, uno al que podemos llamar *originario* o “en sí” y otro que vendría a ser su “reflejo”. Un *exemplum* para ilustrar esto podemos tomarlo de la misma literatura consolatoria. Pensemos en la *Consolatio ad Marciam* de Séneca. Es un escrito que el filósofo romano dirige a una madre que sufre por la muerte prematura de su hijo. La desconsolada Marcia ha sucumbido a una pesadumbre que, a ojos del filósofo romano, se ha extendido ya más de lo debido y la ha convertido a ella en una especie de figura entristecida y fúnebre que tiene el inconveniente de caminar todavía entre los vivos. Distingamos entonces los dos males. El primero, el “mal en sí”, es justamente la muerte del ser querido, el hijo de Marcia. El mal segundo o reflejo es todo lo que viene después: el extrañar al ausente, el no poder aceptar la pérdida, la desesperación, la tristeza, etcétera. Es como si Marcia, en tanto que persona que ha sufrido por la pérdida, quisiera aumentar luego sus dolores recurriendo a continuos tormentos de conciencia que ella misma se autoimpone. Séneca expresa bellamente esa situación con las siguientes palabras: “¡Maldición!, ¿qué locura es esa de atormentarse uno mismo por su infelicidad y de aumentar sus males?” [“Quae enim, malum, amentia est poenas a se infelicitatis exigere et mala sua augere?”].<sup>74</sup>

A propósito de esto sería bueno llamar la atención sobre un aspecto vinculado con las cavilaciones de Blumenberg acerca de la antropogénesis. Nos referimos a la idea de la *incapacidad para huir*, la cual parece haber configurado hondamente algunas de las estructuras existenciales del hombre desde la

---

<sup>73</sup> H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 466.  
<sup>74</sup> Sen. *Cons. ad Marc.* 3, 4.

prehistoria. Aplicado al caso que aquí tratamos, se puede dic-  
taminar, según el filósofo, que el ser humano “*no puede huir a  
voluntad*, tampoco del dolor”.<sup>75</sup> Pero no sólo del dolor repre-  
sentado por lo que hemos denominado el “mal en sí”, sino  
también, y con mayor razón, del dolor “reflejo”. Volviendo al  
ejemplo de Marcia, diremos que a ella le fue imposible huir del  
dolor fatal que representó la muerte de su hijo, así como le fue  
imposible huir del dolor posterior de tener que *procesarlo*. Co-  
mo dice el autor: “tener que procesar algo significa no poder  
escaparle a voluntad”.<sup>76</sup> Una persona que sufre por la pérdida  
de algo querido tiene que *hacerle frente* a las pasiones aflicti-  
vas que no se aproximan hacia ella desde lugares remotos, sino  
que surgen desde el interior de sí misma. Es como si en dicha  
situación uno hiciera de su propia conciencia su más acérrima  
y deletérea enemiga. Justamente por eso “el consuelo consiste  
en evitar la conciencia”.<sup>77</sup>

Considérese, además, que el segundo mal, en tanto que es  
derivado del “mal en sí”, depende de este porque encuentra en  
él la posibilidad que lo inaugura, pero también es sufragáneo  
de la voluntad humana para poder prolongarse, dado que cual-  
quier persona podría –por lo menos en teoría– llegar a  
neutralizar las aflicciones que de él se desprenden. Tomando  
esto en cuenta, resulta claro que si el consuelo es capaz de ren-  
dir resultados, lo es únicamente porque puede hacerle frente a  
uno, y sólo uno, de esos males, es decir, al mal “reflejo” o, si se  
prefiere la expresión simmeliana, al *sufrimiento ocasionado  
por el sufrimiento*. El “mal en sí”, en cambio, es algo que está  
más allá de toda posibilidad consolatoria, en la medida en que  
señala un acontecimiento esencialmente *irremediable*.

Es evidente que en la situación del hombre desconsolado  
que se atormenta a sí mismo mediante los reconcomios con los  
que aumenta su dolor, funciones como el olvido y la imagina-  
ción desempeñan un papel importantísimo para obtener  
consuelo, pues permiten alcanzar *la evitación de la conciencia*

---

75 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 467.

76 *Ibid.*, p. 468.

77 *Ibid.*, p. 470.

y así poder huir de ella. De hecho, Blumenberg anota que existe una necesidad de consuelo hasta el momento en que aparece el “efecto benévolo del haber olvidado”:

Como no podemos ni debemos olvidar en seguida, hasta llegar al efecto benévolo del haber olvidado sucede lo que nos hace tener necesidad de consuelo. El consuelo se sitúa en la primera fase de procesamiento del padecimiento, de la pérdida.<sup>78</sup>

Ahora bien, por lo que he dicho hasta aquí parecería que en vez de hacer hincapié en la imposibilidad del consuelo, lo que Blumenberg aborda es su posibilidad. Y en cierto sentido sí le interesa explorar esta última dimensión, pero no debe perderse de vista que, como ya indicábamos más arriba con la cita de Simmel, el consuelo es incapaz de remediar el “mal en sí”. En esa sola idea se abre un horizonte comprensivo acerca de la imposibilidad del consuelo. Si a eso se añade la otra tesis que Blumenberg recupera del sociólogo alemán, a saber: “en términos generales, el ser humano, no tiene remedio”<sup>79</sup>, podremos redondear mejor el sentido de la imposibilidad del consuelo. Pues, en efecto, si se parte del postulado de que el *hombre no tiene remedio*, entonces parecerá que este no sólo es susceptible de ser infeliz, sino que casi está condenado a ello. Su infelicidad se alimentaría, por supuesto, de los múltiples aspectos de su contingencia.

Siguiendo desde otra línea esa misma idea, si se reconoce que “lo que nos agrada llamar la capacidad humana de ser feliz y la conciencia de la felicidad se basa en buena medida en las posibilidades de aislarse de la realidad”<sup>80</sup>, nos encontramos con la penosa situación de que el ser humano es una criatura que, en el fondo, quiere escapar continuamente del trato directo con lo real. Quien sea capaz de mirar sin florituras ni idealizaciones el mundo, sabrá reconocer que es un lugar bastante lóbrego. En él impera una lucha constante, azares que nos recuerdan continuamente que nuestra integridad no puede darse nunca por sentada, accidentes que nos obligan a tener

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 476.

que vivir miles de experiencias aflictivas, etcétera. Para decirlo con Freud, el *principio de realidad* al que nos enfrenta el mundo y frente al cual nuestras ilusiones se hacen añicos, es una revelación tan desconcertante que resulta natural y comprensible que el ser humano quiera evadirlo de muchas formas posibles. La consolación, por supuesto, es una opción que se suma a esas estrategias de huida mediante las cuales se ansía olvidar o aminorar la conciencia de lo real. No obstante, si se medita con paciencia, se advertirá que esos intentos tienen algo de ilusorio, de ficticio. No se puede huir de la realidad y es imposible cambiarla; por lo mismo, la consolación también se vuelve de alguna manera imposible. Por otro lado, la consolación no busca ser una curación, entendida esta como aquello que es capaz de remediar un mal. Es más bien como el sucedáneo de una curación: a pesar de que no tiene como posibilidad generar un remedio definitivo y pleno, despliega una serie de dispositivos que actúan como sustitutos de una curación, pero manteniéndose en un orden diferente al de esta, con lo cual nos muestra que ella posee su universo propio de legalidades y dinámicas.

CONCLUSIONES. Para ir concluyendo ya con el presente escrito, diré que lo que aquí procuré hacer es el seguimiento de algunas de las ideas de Blumenberg en torno al consuelo. No piense el lector que he agotado las observaciones que el filósofo alemán nos ofrece sobre dicha materia. Necesariamente he tenido que proceder siguiendo una selección de los conceptos que me han parecido más instructivos, sobre todo aquellos que permiten entender justamente lo que se anuncia en el título del Capítulo 9 de *Descripción del ser humano: la necesidad de consuelo y la imposibilidad del mismo*.

Ambas nociones han demostrado estar fuertemente ligadas a la esfera de la finitud humana. Y no podía ser de otra manera, pues hablar del consuelo es ya de por sí referirse a un ámbito que nos obliga a pensar los aspectos de la vida que más resaltan nuestra fragilidad constitutiva. Las incursiones progresivamente terebrantes que realiza Blumenberg a fin de arrojar luz sobre esa precariedad antropológica le permitieron,

como vimos, proponer un arsenal de ideas tales como aquella que busca señalar la posibilidad humana para “malograrse”, o la del hombre visto como un ser que “no tiene remedio” y que debe *vivir a pesar de*, o la del procedimiento por medio del cual se busca “evitar la conciencia” y “aislarse de la realidad”, etcétera.

Finalmente, si algo se puede dictaminar después del recorrido realizado, es que, en comparación con otros autores que han abordado el mismo asunto, una de las aportaciones más valiosas del enfoque blumenberguiano reside en su afán por pensar el fenómeno del consuelo a la luz de todas esas indagaciones que él llevó a cabo sobre la antropogénesis, las mismas que se esfuerza por relacionar con las formas de vida y con las instituciones culturales de la modernidad. Ese modo tan suyo de plantear la problemática nos pone ante un desafío enorme: intentar dimensionar qué papel ha cumplido el consuelo en la formación del hombre y qué clase de procesos ontológicos, psicológicos y culturales lo acompañan. El desafío no es sencillo y, sin lugar a dudas, todavía queda mucho por pensar.

## ENTRE EL TERROR Y LA POESÍA: HANS BLUMENBERG Y LA ANTROPOLOGÍA LITERARIA

*Daniel Rudy Hiller*

¿DE QUÉ DEBEN TRATAR LOS ESTUDIOS LITERARIOS? LA ANTROPOLOGÍA COMO CONSUELO. En las primeras líneas de su póstuma *Descripción del ser humano*, Hans Blumenberg se pregunta lo siguiente:

¿De qué se debe hablar en la filosofía? A diferencia de todas las demás ciencias, en las que primero se sabe *sobre qué* se debe hablar y luego se clarifica paulatinamente *cómo* debe hablarse, de qué instrumentos se hará uso y dentro de qué límites es posible obtener conocimientos, en el caso de la filosofía, *de qué* se debe hablar en ella se decide ya como un asunto filosófico.<sup>81</sup>

---

81 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011, p. 11, cursiva añadida.

Dado que la naturaleza de su objeto de estudio no está dada de antemano, la filosofía se revela ante todo como un proceso reflexivo, lo que significa que se estructura a sí misma determinando y delimitando *de qué* debe hablar. En este proceso de autoconstrucción —caracterizado idealmente por su racionalidad, pero cuyo desarrollo no excluye la polémica e incluso los golpes de autoridad— es inevitable que ciertos temas se vean excluidos del campo de la disciplina, las más de las veces en nombre de su rango secundario en relación con lo que en un contexto determinado se considera como la *verdadera* cuestión filosófica.

Blumenberg plantea estas preguntas en un contexto muy concreto: en la primera parte de *Descripción del ser humano*, su objetivo consiste en identificar, y eventualmente en impugnar, la *prohibición antropológica* (*Anthropologieverbot*) que, en su opinión, domina la fenomenología husserliana y la analítica existencial heideggeriana. Al hacer esto, su objetivo es reabrir un espacio para discutir la posibilidad y legitimidad de una antropología filosófica, y más concretamente de una antropología fenomenológica. No nos explayaremos aquí en todos los argumentos formulados por Blumenberg para mostrar tanto la presencia como el funcionamiento de estas prohibiciones en el pensamiento de Husserl y Heidegger. Baste decir que, si bien para ambos el estudio del ser humano no debe ser descartado del todo, debe al menos subordinarse a lo que cada uno estima como el verdadero tema filosófico: la conciencia y el ser, respectivamente.

Ahora bien, sería precipitado concluir a partir de los análisis precedentes que la intención de Blumenberg consiste en erigir la problemática antropológica en el cuestionamiento supremo de la filosofía. Y es que el filósofo alemán no considera la antropología como la disciplina reina de este campo de estudio, pues “en esta disciplina no parece que se sepa muy bien qué es lo que se debe preguntar, pero también qué se puede preguntar”.<sup>82</sup> ¿Se trata acaso de saber, partiendo de la cuarta pregunta del catálogo kantiano, qué es el ser humano? ¿Debe, por lo tanto, definir los atributos de este último como entidad

---

82 *Ibíd.*, p. 370.

metafísica o determinar su *differentia specifica* en cuanto ente biológico? Los intentos realizados en este sentido por la antropología tradicional, y en especial por la antropología filosófica de principios del siglo XX, fueron profundamente cuestionados por los críticos de la ideología. En los años sesenta, en Francia, Foucault vinculó, por ejemplo, el destino de la antropología al de un humanismo ingenuo por intemporal y a una filosofía del sujeto que convertía al ser humano a la vez en la condición trascendental y el objeto empírico del conocimiento que desarrollaba, por lo que vaticinó que la invención reciente del “Hombre” estaba destinada a desaparecer con el advenimiento de una nueva *episteme* que despertaría a la filosofía de su “sueño antropológico”, un sueño peligroso tanto desde el punto de vista epistemológico como político.<sup>83</sup> En el mismo momento, en Alemania, Adorno cuestionó la antropología por razones similares. En su opinión, la voluntad de establecer de una vez por todas la esencia del ser humano —incluso de forma negativa, como pretende hacerlo la antropología filosófica alemana al convertirlo en un ser biológicamente indeterminado en comparación con los animales— sólo puede tener como consecuencia su destitución como ser de posibilidades y, al mismo tiempo, la anulación de su historicidad: “Lo que es el hombre no se puede indicar [...] si la esencia del hombre se descifrara a partir de su constitución actual, eso sabotearía su posibilidad”.<sup>84</sup>

Blumenberg era muy consciente de este tipo de objeciones contra la antropología y, hasta cierto punto, las compartía. Lejos, con todo, de representar un obstáculo insalvable o un defecto fatal, las consideraba como el punto de partida mismo de una reflexión antropológica alejada de cualquier esencialismo. De ahí que en ningún momento pretenda formular una definición unívoca o sustancial de la *naturaleza humana*, y menos aún hacer de ella un sistema. No hay duda de que podría haber hecho suyas las siguientes palabras de Merleau-Ponty: “No puede tratarse, en realidad, de resolver el problema

---

83 M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966, pp. 15, 351-354.

84 T. ADORNO, *Dialéctica negativa*, Akal, Madrid, 2005, p. 123, citado también por Blumenberg en *Descripción del ser humano*, *op. cit.*, p. 364.

del ser humano. Sólo puede tratarse de describir al ser humano como problema”.<sup>85</sup> Para Blumenberg, describir al ser humano como problema supone describirlo a partir de su contingencia, lo cual implica que esta labor descriptiva sólo puede llevarse a cabo de forma indirecta y fragmentaria, es decir, a través de una serie de esbozos y rodeos históricos que, eventualmente, pueden conducir a la captación de ciertos radicales de la experiencia humana sedimentados en una serie de producciones culturales, incluido el mito.

Ahora bien, lo que importa subrayar en este contexto es que esta cautelosa recuperación del ser humano como tema explícito de la filosofía pretende ser ante todo un correctivo histórico, cuando no un consuelo. Blumenberg, en efecto, no considera la difuminación de lo humano que tiene lugar en la fenomenología como un hecho aislado, sino, de manera más general, como una de las consecuencias indirectas de la propia actitud teórica moderna. En la forma de la ciencia moderna,

la actitud teórica comienza como una función, un “órgano” del ser humano, de su interés por el mundo, de su curiosidad intelectual. Pero obligándolo a satisfacer ese impulso mediante la objetivación de su propio trabajo de conocimiento: mediante la exclusión de los componentes subjetivos, la neutralización de la perspectiva, la sustitución de las pautas orgánicas por pautas mecánico-cuantitativas. A medida que tiene éxito, la actitud teórica va convirtiendo a su vez al ser humano en funcionario de la meta que él se ha fijado. Esta funcionalización significa trabajo científico, significa investigación. En ella el sujeto desaparece como sujeto *individual* para reaparecer como sujeto *general*. Sólo el género puede y debe ser beneficiario de la verdad.<sup>86</sup>

Así, el desvanecimiento de la subjetividad que resulta de la objetivación del proceso científico y de la acumulación del conocimiento nos lleva a olvidar que “somos *nosotros* quienes planteamos las preguntas y encontramos las respuestas”.<sup>87</sup> Con sus propias particularidades, este *olvido de sí* recorre

---

85 M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Gallimard, París, 1960, pp. 254-255.

86 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., pp. 13-14, cursiva añadida.

87 *Ibid.*, p. 13.

también una parte de las ciencias humanas, y sobre todo un sector de la filosofía, como lo muestra el ejemplo de la fenomenología. Con todo, no debemos malinterpretar el objetivo de Blumenberg: al reintroducir el problema antropológico en el panorama intelectual, el filósofo no pretende poner en tela de juicio las formas modernas de desarrollo teórico, sino, como mucho, cuestionar su dominio sobre la filosofía. Dicha reintroducción no entraña, por lo tanto, una suerte de lamento romántico. Se trata más bien de un gesto teórico consolador dirigido al individuo que se ha convertido en un mero funcionario de la empresa del conocimiento. Bajo esta luz, la antropología aparece menos como una doctrina cerrada que como una respuesta a un malestar, menos como un deseo nostálgico de un humanismo pasado que como una reserva de sentido, menos como una respuesta positiva a un problema que como una perspectiva posible que nos recuerda que es el sujeto individual quien está siempre detrás del proceso teórico, que es él quien formula las preguntas y encuentra las respuestas.

Por otro lado, los estudios literarios no han sido completamente ajenos a esta forma de realización de la actitud científica moderna. Al igual que la filosofía, se han visto —y siguen viéndose— confrontados a la necesidad de saber cuál debe ser su objeto de estudio. Desde que la antigua respuesta normativa —según la cual los estudios literarios deben estudiar la *Literatura*, es decir, todos aquellos textos considerados canónicos— perdió su obviedad, este cuestionamiento ha dado lugar a una larga serie de crisis dentro de la disciplina. Ello no sólo ha suscitado un disenso particularmente marcado sobre lo que debería constituir el núcleo de esta rama de las humanidades, sino también la impresión de una dispersión epistémica general e incluso de una falta total de una “base compartida de conocimientos”.<sup>88</sup> No es de extrañar, pues, que el proyecto de fundar los estudios literarios como una *ciencia* haya aparecido

---

88 J.-M. SCHAEFFER, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes, 2011, p. 35.

a menudo como una solución para superar este estado de cosas, proyecto que, con todo, impuso también a su manera una suerte de prohibición antropológica en el seno de la disciplina.

Siguiendo una lógica similar a la de la crítica de Foucault a la antropología, los estructuralistas trataron de destronar al ser humano de su posición eminente como *sujeto constituyente* de los textos literarios. Se trataba, entre otras cosas, de desarrollar un nuevo enfoque científico capaz de desenmascarar una serie de *ilusiones* que impedían comprender el verdadero objeto de la disciplina. Así, el mismo año en que Foucault anunciaba la futura desaparición del “Hombre” en *Las palabras y las cosas*, Barthes esbozaba los contornos de una *ciencia de la literatura* en *Crítica y verdad*, su lección inaugural en el Collège de France. Dicha ciencia debía fundarse en el paradigma lingüístico, bajo cuyo prisma las obras aparecen

como inmensas “frases” derivadas del lenguaje general de los símbolos, derivadas de la lengua general de los símbolos, a través de cierto número de transformaciones reglamentadas, o, de una manera más general, a través de cierta lógica significativa que se trata de describir.<sup>89</sup>

Considerada como un lenguaje, la literatura se revela como un sistema arbitrario que obedece a su propia lógica, por lo que no necesita de ninguna causa externa para esclarecerse. De acuerdo con Barthes, adoptar esta posición inmanentista permitiría desenmascarar uno de los fetiches de la historia literaria: el autor. En efecto, hacer del lenguaje la matriz de las estructuras de sentido del texto equivalía a decir que el texto, como el *mito*, era en realidad anónimo, que no era la obra de nadie en particular.<sup>90</sup> Así, si bien puede hablarse de “una facultad humana de literatura”, esta no debe analizarse en términos antropológicos, sino más bien conforme a las reglas de la “gran

---

89 R. BARTHES, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, pp. 59-60.

90 Al equiparar la literatura con un lenguaje anónimo que, por decirlo así, habla a *espaldas* de quienes lo utilizan, Barthes pensaba sin duda en la concepción lévi-straussiana del mito. Véase, por ejemplo, C. LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu*, Plon, París, 1971, p. 572: “[El mito es] esa gran voz anónima que pronuncia un discurso proveniente del fondo de los tiempos, desde el fondo mismo del espíritu”.

lógica de los símbolos”.<sup>91</sup> En suma, puede que el ser humano sea el punto de partida de esta ciencia, pero lo cierto es que ella puede y debe hacer más: para alcanzar la objetividad, el investigador debe apuntar a las estructuras abstractas —“las grandes formas vacías”<sup>92</sup>—del discurso literario.

Asimismo, esta concepción *autotélica* de la literatura rechazaba lo que denominaba la *ilusión referencial* producida por los textos literarios. Junto con el autor, esta era uno de los blancos principales de los estructuralistas. Para ellos, cometer el error de atribuir un referente —ya sea visual, normativo o afectivo— al texto literario implicaba ignorar su estatus fundamentalmente lingüístico. Caer en una ilusión referencial era, pues, sinónimo de caer en una alucinación. Leer bien, en cambio, significaba ser consciente de la materialidad de la escritura, de la arbitrariedad del signo, de modo que el lector de literatura debía adoptar un imperativo de lucidez que le impidiera caer en las trampas de los *efectos de realidad* generados por el texto literario. Ahora bien, esta forma de leer los textos, como apunta Héléne Merlin-Kajman, exige una suerte de *conversio*: “uno tiene que apartarse brutalmente de lo que sentía, tiene incluso que repudiarlo en cierto modo. Hay que sacrificar no sólo el sentido común, sino incluso la experiencia de lo sensible”.<sup>93</sup> Desde este punto de vista, por lo tanto, enseñar literatura no puede sino consistir en “hacer comprender a los alumnos que están siendo manipulados por un artificio retórico y escritural que hace pasar un mundo ficticio por un mundo real”.<sup>94</sup>

Cabe decir que, con este retrato sumario de una determinada concepción científica de los estudios literarios, el objetivo no es rechazar la ambición de *hacer ciencia* en este campo, y menos aún el de impugnar la utilidad de algunos de los logros teóricos del estructuralismo. Más bien, se trata de mostrar cómo esta concepción de la literatura estableció una

---

91 R. BARTHES, *Crítica y verdad*, op. cit., pp. 60 y 53.

92 *Ibid.*

93 H. MERLIN-KAJMAN, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre*, Gallimard, París, 2016, p. 23.

94 *Ibid.*, p. 24.

especie de prohibición antropológica en el seno de la disciplina. De ahí que el desarrollo de una antropología literaria surja como una respuesta frente al malestar generado por la dirección específica que han tomado, desde los años sesenta, buena parte de los estudios literarios. De ahí también que la finalidad de dicha antropología consista en proponer un enfoque teórico capaz de hablar de la literatura como una producción cultural hecha por seres humanos para seres humanos. No existe, por lo demás, ninguna razón para identificar dicha antropología literaria con una ideología de corte humanista destinada a hacer del ser humano el *sujeto constituyente* del conocimiento o cuyo propósito sea elevarse a una figura universal de lo humano. La antropología literaria cuyos rasgos esbozaré a continuación en la estela de Blumenberg no es una doctrina, ni mucho menos una metodología destinada a reinar sobre los estudios literarios: es, ante todo, una perspectiva polifacética de lectura que, sin embargo, tiene un punto de partida fijo. Para Blumenberg, como quedó dicho antes, el reto de la antropología no radica en resolver el problema del ser humano, sino en describir al ser humano mismo como problema. Esto significa que ni el ser humano ni sus producciones culturales son necesarios, que no son evidentes por sí mismos: se trata de considerarlos a la luz de su contingencia.

Para entender a cabalidad esto último, conviene consignar aquí brevemente la influencia del pensamiento de Gehlen sobre Blumenberg. Y es que concebir al ser humano como un *Mängelwesen*, esto es, como un *ser pobre* debido a la precariedad de su constitución biológica, pone en tela de juicio la evidencia misma de su existencia.<sup>95</sup> Dejar de ver la existencia

---

95 H. BLUMENBERG, 'Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica', *Las realidades en que vivimos*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 115-142. En las primeras líneas de este texto, Blumenberg resume mediante dos metáforas los resultados a los que llegaron en el campo de la antropología dos de sus predecesores: el hombre sería o bien un ser rico, de acuerdo con Cassirer, o bien un ser pobre, de acuerdo con Gehlen. Ahora bien, pese a que Blumenberg considera la posición de Gehlen como un punto de partida más plausible y fructífero para el desarrollo de una antropología filosófica, sería engañoso pensar que el filósofo alemán descarta de su teoría el paradigma del hombre como ser rico. Blumenberg no concibe la *pobreza* y la *riqueza* del ser humano como dos categorías mutuamente excluyentes y estáticas, sino como

humana como una existencia fundada en unos cimientos biológicos seguros significa pensarla en términos de su contingencia, toda vez que de este modo se problematizan las capacidades humanas y las producciones culturales a las que dan lugar, pues ambas ya no pueden verse como algo de lo que el ser humano sería naturalmente capaz en virtud de su esencia o de una serie de ventajas adaptativas. Al contrario, se trata de examinarlas como el resultado de un *trabajo* de largo plazo situado bajo el signo de la artificialidad. La autoconservación biológica y existencial del ser humano depende de este arduo e intrincado trabajo, puesto que la autoconservación *animal*, aquella que se caracteriza por una adaptación inmediata e infalible a un medio específico, ya no es una opción para él. En *Descripción del ser humano*, Blumenberg sacó las consecuencias de esta primacía del paradigma del ser humano como *ser pobre* cuando escribe: “Gehlen modificó consecuentemente el tema de la antropología: lo único que se puede y hay que preguntar todavía es cómo es capaz de existir el ser humano”.<sup>96</sup>

Así pues, una antropología literaria se propone describir el *hecho literario* a partir de esta pregunta. Para Barthes, por ejemplo, la *facultad de literatura* del ser humano es evidente por sí misma, ya que forma parte de su *facultad de lenguaje*. La antropología literaria pretende mostrar que, lejos de ser una disposición original de la mente humana, la primera de estas facultades es, entre otras muchas cosas, el resultado de un trabajo o, más exactamente, de un *trabajo del mito* que hace la existencia humana posible y cuyo desarrollo oscila entre dos categorías antitéticas: el *terror* y la *poesía*.

ENTRE EL TERROR Y LA POESÍA. Al comentar el intento de teorizar el mito en la época moderna, Blumenberg señala lo siguiente:

---

categorias dinámicas y dialécticas. De ahí que, en el ensayo mencionado, Blumenberg trate en efecto de establecer un marco capaz de describir el arduo y prolongado trabajo mediante el cual la pobreza humana se ha transformado en riqueza cultural a lo largo de la historia. Para un análisis en detalle de esta dicotomía, véase D. RUDY HILLER, ‘Man: Poor or Rich? Blumenberg as a Thinker in the Tradition of Classical Liberalism’, *Blumenberg’s Rhetoric*, Walter de Gruyter, Berlín, 2023, pp. 119-136.

96 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 164.

Más importante que tratar de saber lo que nunca sabremos —cómo ha surgido el mito y qué vivencias hay en el fondo de sus contenidos— es la articulación y ordenación histórica de las representaciones que se han ido haciendo sobre su origen y carácter originario, pues tanto como el trabajo hecho con sus figuras y contenidos, también la mitología sobre su surgimiento es un reactivo de la forma de elaboración del mito mismo y de la persistencia con que le acompaña a lo largo de la historia.<sup>97</sup>

Al declarar su intención de reinterpretar la articulación histórica de las representaciones sobre el origen del mito, Blumenberg pretende evidenciar que este último no puede ser un objeto intemporal cuya verdadera esencia u origen pueda ser dilucidado por la teoría —y menos aún por una teoría tardía como la suya—, toda vez que las teorías que le conciernen están siempre ya inmersas en la historia de la elaboración del propio mito. Esto deja claro que las categorías descriptivas de la antropología del mito de Blumenberg son resultado de una reelaboración crítica, que forma parte a su vez del trabajo sobre el mito, de determinadas *mitogonías* históricas, en particular de las formuladas por los pensadores de la Ilustración y el Romanticismo.

Empecemos por los pensadores de la Ilustración. Su interés por el mito dependía únicamente del hecho de que él prefiguraba —sobre todo en su interpretación alegórica— una voluntad de conocimiento: el mito, para ellos, remitía a una ignorancia que debía superarse gracias a la adquisición de un auténtico saber científico. Sin embargo, en el transcurso de la historia humana este simulacro de racionalidad ha distado mucho de ser inofensivo, ya que se trata de un testimonio de un *terror original* que ha dado lugar a todo tipo de *engaños* cuya imposición han impedido el desarrollo de la libertad humana. Para ilustrar estos supuestos, veamos el ejemplo de un filósofo típico de la Ilustración: el barón d'Holbach. En *La Contagion sacrée ou Histoire naturelle de la superstition* (1768), el autor pretende demostrar que el terror que inspiran los fenómenos

---

97 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 69.

naturales ha estado siempre en el origen de supersticiones como los mitos y los cultos: “El hombre es supersticioso sólo porque es temeroso; teme sólo porque es ignorante. A falta de conocimiento de las fuerzas de la Naturaleza, la supone sometida a poderes invisibles de los que cree depender, y que imagina enfadados con él o favorables a los de su especie”.<sup>98</sup> Así, no es de extrañar que “divinidades nacidas en medio de alarmas y desgracias” hayan sumido a los hombres en espantosos delirios, porque

si el terror que presidía la formación de los dioses impedía a los hombres razonar, si la ignorancia de las fuerzas de la Naturaleza no les permitía reconocer sus efectos necesarios en las revoluciones y catástrofes que temían, era necesario que los medios que ideaban para conjurar estos males y aplacar las potencias a las que los atribuían, fueran tan espantosos e irrazonables como los dioses que habían formado [...] En consecuencia, la Naturaleza y el sentido común fueron ultrajados en casi todos los cultos tributados a los poderes invisibles a los que se creía subordinada la Naturaleza.<sup>99</sup>

Por lo demás, en la mitogonía desarrollada por d’Holbach, el terror no es sólo una experiencia arcaica, sino una forma de vida cuya institucionalización tiene un responsable real: los sacerdotes. En efecto,

en medio de naciones consternadas y desprovistas de experiencia, se encontraban personas ambiciosas, entusiastas o embusteras que, aprovechándose de la ignorancia de sus conciudadanos, convertían sus calamidades, sus miedos y su estupidez en provecho propio, se ganaban su confianza, lograban subyugarlos y les hacían adoptar sus dioses, sus opiniones y sus cultos. Los sacerdotes formaban una orden aparte, mejor educada que las demás, cuyo único propósito era engañarlos, mantenerlos en la ignorancia para someterlos y devorarlos con fábulas, misterios, prácticas y ceremonias.<sup>100</sup>

---

98 P. H. D’HOLBACH, *La Contagion sacrée ou Histoire naturelle de la superstition*, Coda, Tanger, 2006, p. 9.

99 *Ibid.*, p. 21.

100 *Ibid.*, p. 14.

Es claro que el significado peyorativo que reviste el mito —las *fábulas*— a ojos de los pensadores de la Ilustración proviene de la opacidad de las instituciones y de las coacciones impuestas por los sacerdotes, de modo que el terror asociado a ellas se revela como la “expresión desnuda de la pasividad frente al hechizo demoníaco”<sup>101</sup> del mito, esto es, como una expresión de la angustia e impotencia humanas frente aquello que es incapaz de controlar. Sólo la transición de una falsa racionalidad al verdadero conocimiento científico, del *mythos* al *logos*, podrá salvar a la humanidad de su pasividad.

En las mitogonías románticas, por el contrario, el mito aparece como la forma expresiva genuina de la humanidad arcaica. Para los románticos, en efecto, los mitos no son fallidas tentativas teóricas de explicación de la naturaleza ni alegorías religiosas, ya que el imaginario mítico sólo se afirma como tal distanciándose de la ciencia y la teología para afirmar su autonomía poética. Esta idea desempeñó un papel esencial en la mitogonía esbozada por Friedrich Schlegel en su *Diálogo sobre la poesía* (1800), en el que reclamaba la posibilidad de recrear una nueva mitología en el mundo moderno. Invirtiendo la visión ilustrada de la mitología como una recopilación de representaciones supersticiosas, el escritor romántico veía en la abundancia caótica de los primeros relatos míticos la manifestación ancestral de la inventiva humana:

la más elevada belleza, así como el orden supremo, son propiamente los del caos que sólo espera el contacto del amor para desplegarse en un mundo armónico, un caos como eran también la mitología y la poesía antiguas. Pues mitología y poesía son unidad indivisible.<sup>102</sup>

Al comentar este pasaje, Blumenberg observa acertadamente que, para Schlegel, “el caos no es la amenaza antiquísima que acecha detrás de la colorida fachada de las genealogías divinas; para él, el caos es más bien la oportunidad de la fantasía, de la

---

101 H. BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, Herder, Barcelona, 2004, p. 15.

102 F. SCHLEGEL, ‘Diálogo sobre la poesía’, *Filosofía y poesía*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 95-149, aquí p. 119.

poesía absoluta”.<sup>103</sup> Es así como, en las mitogonías de los escritores románticos, el terror de lo caótico ha desaparecido por completo de la escena, ocupando ahora la poesía el lugar central en cuanto “excesos imaginativos de una apropiación antropomorfa del mundo y una elevación teomórfica del hombre”.<sup>104</sup>

Ahora bien, dado que las categorías centrales de la mitogonía ilustrada y romántica forman una polaridad tan dicotómica, se plantea la pregunta de dónde pudo encontrar Blumenberg una cierta articulación entre las nociones de terror y poesía. Contrariamente a lo que podría pensarse, no la descubrió en un tratado filosófico o mitológico, sino en los escritos de un historiador de finales del siglo XIX: Jakob Burckhardt. En el segundo volumen de su *Historia de la civilización griega* (1898), Burckhardt cree poder distinguir “más o menos claramente” dos etapas en la relación de los griegos con sus dioses:

[en primer lugar, la de] la conciencia popular, [a la que] pertenecen las imágenes primitivas de los dioses, cuando los griegos se sentían rodeados y angustiados por lo sobrenatural, por poderosas fuerzas elementales que ya habían adquirido una personalidad específica, generalmente grotescas y espantosas, mezcladas con elementos humanos y animales, y cuyos mitos estaban llenos de imágenes lúgubres y terroríficas de todo tipo, de demonios y animales monstruosos [...] y [luego] la etapa posterior, cuando todo este conjunto dio lugar a un mundo personal, animado por un movimiento épico, y se modificó el sentido primitivo.<sup>105</sup>

Lejos de limitarse a identificar la existencia de estas dos etapas, Burckhardt intenta también explicar las razones que pudieron llevar a la civilización griega a operar la transición de una a otra. Así, el historiador afirma que “los griegos parecen haber estado impulsados durante mucho tiempo por el firme deseo de olvidar en la medida de lo posible el sentido original de sus mitos”.<sup>106</sup> Según Burckhardt, fueron los aedos, *los*

---

103 HANS BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, op. cit., p. 17.

104 *Ibid.*, p. 15.

105 J. BURCKHARDT, *Historia de la civilización griega*, vol. II, *Obras Maestras*, Iberia, Barcelona, 1974, p. 44.

106 *Ibid.*, 50.

*maestros de la imaginación popular*, quienes lograron satisfacer este deseo de *amnesia* a lo largo de un proceso que duró varios siglos. Gracias al amplio margen de maniobra del que gozaban por el hecho de no estar sometidos al control de una casta sacerdotal, los aedos consiguieron finalmente

transformar a los dioses en criaturas antropomórficas también totalmente maravillosas, despojándolos de su tenebrosa forma demoníaca pasada, al tiempo que liberaron a su público de la angustia que experimentaban, lo que les permitió alcanzar una belleza épica mucho mayor; Para los griegos, la aparición de los dioses, tanto en su vida personal como entre los hombres, se transformó en un mundo de imágenes asombrosas, y las leyendas que hasta entonces habían hablado de las batallas y migraciones de la nación entraron ellas mismas en este mundo y se transfiguraron para convertirse en el mito de los héroes.<sup>107</sup>

Así, el canto de los aedos no sólo sumió en el olvido la tradición popular anterior, creando así la unidad de los mitos épicos griegos, sino que estableció un consenso “en el sentido de la belleza”,<sup>108</sup> de modo que, a partir de Homero y Hesíodo, “la poesía domina todas las concepciones relativas a los dioses”.<sup>109</sup>

Lo anterior deja ver que el interés del planteamiento de Burckhardt radica en su pretensión de establecer una relación dinámica entre el terror y la poesía. La “belleza” del canto épico aparece para el historiador como el resultado del olvido de los temores ligados a un estrato arcaico de lo divino, que nada tiene que ver con una doctrina religiosa original. Es, pues, en Burckhardt en quien Blumenberg —que lo cita en numerosas ocasiones— pudo encontrar una forma de articular las dos categorías centrales de la mitogonía ilustrada y romántica: por un lado, el filósofo alemán retomó la imagen del *terror* sin equipararla a una fuente de superstición que, para ser erradicada, debe ser suplantada por el conocimiento científico; por otro, recuperó la metáfora romántica de la *poesía* sin concebirla en ningún momento como “la primera flor de la joven

---

107 *Ibid.*, p. 47.

108 *Ibid.*, p. 63.

109 *Ibid.*, p. 46.

fantasía”<sup>110</sup> ,por decirlo con la fórmula de Schlegel. Para Blumenberg, en otras palabras, la emergencia de la poesía a partir de un sustrato mítico de terror es siempre el resultado no de un olvido, sino de un trabajo cuyos componentes históricos, antropológicos y estéticos describiremos a continuación.

COMPONENTES HISTÓRICOS, ANTROPOLÓGICOS Y ESTÉTICOS DEL TRABAJO DEL MITO: EL *SPIELRAUM* DE LA IMAGINACIÓN. En el marco de una fenomenología de la recepción del mito, la reinterpretación de las categorías del terror y la poesía en términos antropológicos no concibe estas como constantes históricas. En efecto, Blumenberg es consciente de que su teoría forma parte de la historia del desarrollo del propio mito, de manera que la reapropiación de estas categorías las transforma más bien en *constantes descriptivas* cuya finalidad heurística estriba en poner de relieve el trabajo histórico del mito. Cabe señalar, en este sentido, que el valor antropológico de la descripción de este trabajo pasa por mostrar “cómo lo estético procede de un [...] sustrato mítico”.<sup>111</sup> Con todo, sería un error concluir a partir de esta cita que, para Blumenberg, la palabra *mito* se refiere únicamente a un fondo de terror, mientras que la poesía —lo *estético*— constituiría algo muy distinto que no tiene nada que ver con este término; para él, por el contrario, el *mito* oscila entre estos dos valores extremos, de forma que su objetivo reside precisamente en describir las modalidades de este trabajo que conducen de uno a otro en el transcurso de un proceso de recepción diacrónica.

Ahora bien, pese a lo que se sugiere al inicio de *Trabajo sobre el mito*, el sustrato mítico constituido por el terror, así como el mito poético que resulta de su *despotenciación* estética, no están necesariamente ligados a la crisis traumática de la antropogénesis ni al concepto de realidad arcaica. Y es que, en el curso de su historia, el ser humano se ha visto confrontado a otras crisis traumáticas que han puesto en riesgo las condiciones de posibilidad de su existencia —pensemos, por ejemplo,

---

110 F. SCHLEGEL, ‘Diálogo sobre la poesía’, *op. cit.*, p. 118.

111 H. BLUMENBERG, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Suhrkamp, Fráncfort, 2007, p. 28.

en la crisis de la que surgió la modernidad, es decir, en el colapso del concepto medieval de realidad provocado por el absolutismo teológico que genera como respuesta la autoafirmación humana para ser superado y cuya elaboración mítica encuentra su cristalización en el proceso de recepción del mito fáustico—. En otras palabras, las nociones de terror y poesía adquieren significados diferentes según el momento histórico, ya que siempre están imbricadas en el funcionamiento de un conjunto de instituciones —políticas, religiosas, teóricas, económicas, literarias— pertenecientes a una época determinada.

Así pues, si la función antropológica del mito es superar un *terminus a quo* considerado como terrorífico, este *terminus a quo* no tiene por qué encarnarse únicamente en el absolutismo de la realidad, toda vez que puede referirse también a todo aquello que, dentro de un determinado mundo de la vida, vale como realidad o, más específicamente, a las instancias dentro de dicha realidad que imponen un poder demasiado coercitivo a la libertad humana, ya sea el dogmatismo de las instituciones religiosas, la hegemonía de un sistema teórico o la violencia de un régimen político. Si es verdad que su falta de fundamento lleva a los seres humanos a dar sentido a su existencia, resulta que algunas de estas *razones para vivir* pueden acabar adquiriendo un aspecto demasiado opresivo, demasiado *serio*. La libertad conquistada a través del trabajo del mito provendría, en este sentido, de la “liberación (*Entlastung*) de esta seriedad absoluta”,<sup>112</sup> esto es, de la mitigación de cualquier tipo de “rigor, ya sea el rigor del temor o la fe, de la exactitud o la sistematización, de la fidelidad textual o de la mera exclusión de la sátira y la parodia”.<sup>113</sup> Así, lo que está en juego en el trabajo del mito es, en última instancia, la posibilidad de que la “libertad de la imaginación”<sup>114</sup> logre entablar una distancia respecto a todos aquellos aspectos coercitivos de una realidad dada que impiden su *reconfiguración*, por decirlo en términos ricœurianos.<sup>115</sup>

---

112 H. BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, op. cit., p. 33.

113 *Ibíd.*, p. 71.

114 *Ibíd.*, p. 33.

115 Véase el capítulo de I. PLACEREANO, ‘La metaforología de Hans Blumenberg y su aplicabilidad en la filosofía feminista del lenguaje,’ en este mismo volumen, en el que se aborda la cuestión del absolutismo de la realidad al interior de la vida

¿Cuáles son las modalidades estéticas de este trabajo? Para continuar con los análisis precedentes, centrémonos en el ejemplo de los *griegos*. Blumenberg piensa el mito griego en términos de tensión entre el concepto arcaico de la realidad y su trascendencia en una concepción cósmica del mundo. En este contexto, el terror se refiere a la angustia provocada por el absolutismo de la realidad, así como al miedo ante el antiguo fondo de historias sobre divinidades temibles y prepotentes que, en un pasado lejano, dieron forma a lo numinoso informe, y cuyo conjunto pudo constituir una doctrina mítica que imponía todo tipo de restricciones, por ejemplo, en el culto. La poesía, por su parte, se refiere a la elaboración estética llevada a cabo sobre estas divinidades con el fin de aprovechar su poder y hacerlas más familiares, y a veces incluso risibles: antes, pues, de designar un género en particular, la poesía se entiende aquí como un gesto antropológico vital de distanciamiento frente a aquello que se impone como una realidad asfixiante. Sobre la relación entre estas dos categorías, Blumenberg observa lo siguiente:

Opino que el alcance del uso de la palabra [mito] en toda su amplitud [entre los valores extremos del terror y la poesía], se interpretaría de forma pertinente siempre y cuando se tomase como proyección de un proceso que transcurre en el tiempo, que despotencia los terrores iniciales frente a lo omnipotente y que, al 'rebajar' las sanciones y coacciones, finalmente engendre lo poético mismo o, cuando menos, la disposición para ello. La épica y la tragedia ya presuponen el carácter 'distendido' de sus substratos mitológicos [...] La tranquilidad que adquieren así los hombres con respecto a los dioses entre a formar parte de la historia misma de los dioses: la elaboración poética del mito contiene la promesa de que esto ya ha concluido "desde hace ya mucho tiempo".<sup>116</sup>

---

social desde una perspectiva feminista. En mi capítulo abordo precisamente la manifestación del absolutismo de la realidad al interior de la vida social, pero desde la perspectiva del mito. Tenemos, pues, dos análisis desde enfoques distintos de un mismo fenómeno.

116 H. BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, op. cit., pp. 103-104.

Ahora bien, la relación *distendida* que la épica y la tragedia han conquistado respecto al poder desmesurado de su sustrato mítico terrorífico no es resultado de una *estética del olvido*, como sostiene Burckhardt. En efecto, la transformación poética del mito no deriva de un deseo de olvidar el significado arcaico de las historias y figuras que componen este sustrato. Al contrario, ya que, al cabo del proceso de transformación del terror en poesía, la épica y la tragedia consiguen despotenciar los contenidos terroríficos de su sustrato mítico sin dejar de presentar lo que esos contenidos habían llegado a ser gracias al trabajo realizado con el propio mito. En otras palabras —y aquí radica la diferencia con Burckhardt—, los *monstruos* y los miedos que ahora pertenecen al pasado deben permanecer de algún modo latentes y en un segundo plano para que la distancia y la libertad establecidas en relación con el *terminus a quo* se hagan tangibles, e incluso disfrutables, para los individuos que consumen el mito: “sin el recuerdo de los terrores y subyugaciones que llegó a superar, no se entendería la libertad del mito en su especificidad. Un puro olvidar aquello que se ocultaba detrás de estas figuras no crea [ninguna] distancia [respecto a ellas]”.<sup>117</sup>

En resumen, el trabajo del mito consiste en hacer explícitos tanto los terrores que abrumaron a los seres humanos en el pasado como los esfuerzos realizados a largo plazo para dejarlos atrás. Jean-Claude Monod ha señalado con razón lo mucho que Blumenberg debe a Freud esta concepción de la noción de *trabajo*:

la noción de “trabajo del mito” desplaza hacia el mito los temas freudianos del “trabajo del sueño” o del “trabajo del duelo”. El sueño condensa y desplaza significados a veces insoportables o perturbadores para la vida psíquica del sujeto, que se apropia de ellos confrontándolos con sus deseos inconscientes; el trabajo del duelo “elabora” el dolor, eliminando poco a poco su carácter aplastante. Del mismo modo, el trabajo del mito aleja el terror primario mediante imágenes que lo desplazan, pues es sometido a un “proceso secundario” que

---

117 *Ibíd.*, p. 54.

[transforma este terror primario en placer]. Desde un fondo de terror, el mito dibuja narraciones cautivadoras, [redefiniéndose] como objeto estético, lúdico, literario.<sup>118</sup>

Por lo demás, la tensión entre el terror y la poesía puede ponerse en paralelo con la antítesis a la que aludí antes entre el ser humano considerado como ser pobre y como ser rico. Al igual que el dinamismo que rige la interacción entre el primer par de categorías, la oposición del otro par también debe pensarse en términos dinámicos. En efecto, si el terror en este caso puede asimilarse a la pobreza biológico-existencial del ser humano y a las *primeras* figuras míticas que tratan de superarla, el paso a la poesía atestigua el modo en que es capaz de enriquecer indefinidamente su esfera cultural mediante la despotenciación estética de esas mismas figuras. Así, la fenomenología de la recepción del mito se rige por el postulado heurístico según el cual “la liberación del miedo [...] [es] una meta efectiva de la historia humana [...] [Es] una idea de la razón de procesos que [...] pueden ser de largo plazo y desplegarse a lo largo de la historia”.<sup>119</sup> Blumenberg describe del modo siguiente las implicaciones para una antropología del mito derivadas de dicho postulado heurístico:

---

118 J.-C. MONOD, *Hans Blumenberg*, Belin, París, 2011, p. 170. Cabe señalar, sin embargo, que Monod no llama la atención sobre el hecho de que, a pesar de esta recuperación de la noción de *trabajo*, que se mantiene en el plano conceptual, debemos guardarnos de establecer una identidad en el plano del contenido entre la teoría del mito de Freud y la de Blumenberg. Para el fundador del psicoanálisis, los mitos emanan de una compulsión neurótica de repetición derivada de lo que él considera una escena histórica original, de modo que, como muestra tan claramente en *El porvenir de una ilusión*, la principal tarea del trabajo terapéutico psicoanalítico —tanto a nivel individual como colectivo— consiste en desvelar esta herencia inconsciente con el fin de fundar la cultura sobre bases racionales. Para Blumenberg, por el contrario, el mito es en sí mismo una manifestación racional del trabajo cultural que permite a los seres humanos superar el terror. Para un análisis en detalle de la confrontación entre Freud y Blumenberg a propósito del mito, véase D. RUDY HILLER, ‘Freud, Ferenczi and Blumenberg on Myth and Trauma: *Wiederholungszwang* v.s. *Leistungsfähigkeit*’, *Leistungsbeschreibung. Literarische Strategien bei Hans Blumenberg*, Winter, Heidelberg, 2020.

119 H. BLUMENBERG, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, op. cit., p. 15.

por muy importante que sea la liberación del miedo como meta de la historia, el ser que se libera y se libera del miedo no se muestra satisfecho con el resultado, pues en el curso de las acciones neutralizadoras ha desarrollado una relación con aquello que puede disfrutar. El caso ejemplar, tal y como yo lo veo, es el del mito: en virtud de su función, originalmente pertenece por completo al contexto de la liberación del miedo; pero también acaba siendo un depósito inagotable que ofrece las figuras esenciales de lo que todavía se puede disfrutar gracias a [...] su atractivo estético en la poesía [...] [Se trata de un] proceso en el que un *tremendum* que se ha convertido en un objeto, en algo aterrador, regresa en forma de un objeto del que podemos obtener placer.<sup>120</sup>

La elucidación de este complejo pasaje puede enriquecerse gracias a las reflexiones que formula Giorgio Agamben en su 'Elogio de la profanación'. En este texto, el pensador italiano define la profanación como una operación de "neutralización" destinada a "desactivar los dispositivos del poder y a restituir al uso común los espacios que el poder había confiscado".<sup>121</sup> Ahora bien, la modalidad a través de la cual se produce esta neutralización profanadora es el juego. Este sustrae a los dispositivos de poder —que no conciernen sólo a la esfera religiosa, sino también a los que "pertenecen a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias"—<sup>122</sup> los medios de todo tipo con los que modelan la realidad, para reabrir los *espacios* de los que se habían apropiado. Al irrumpir en ellos, el juego redefine esos mismos *espacios*, al interior de los cuales los medios pertenecientes a los dispositivos de poder son primero neutralizados —esto es, despojados de su autoridad pragmática— y luego puestos a disposición de un nuevo uso menos coercitivo, un uso lúdico que constituye no sólo una fuente de placer, sino también una oportunidad de redefinir la realidad y, al hacerlo, de procurarse una "nueva felicidad".<sup>123</sup>

---

120 *Ibid.*, p. 26.

121 G. AGAMBEN, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 102.

122 *Ibid.*, p. 100.

123 *Ibid.*, p. 101.

Si bien es verdad que Blumenberg no habla en ningún momento de dispositivos de poder ni tampoco de profanación, lo cierto es que las nociones de neutralización y de espacio de juego (*Spielraum*) están presentes en su antropología del mito y ambas se relacionan efectivamente con el *poder* entendido en un sentido amplio, así como con las diversas formas de despotenciar su dimensión asfixiante. En la cita anterior, extraída de su *Theorie der Unbegrifflichkeit*, la neutralización se refiere a las acciones mediante las cuales el trabajo del mito intenta distanciarse del miedo frente a un “*tremendum* que se ha convertido en objeto”, es decir, en una instancia omnipotente —en el caso de la cita mencionada, todo aquello que constituye la capa arcaica de lo divino, pero que, como hemos dicho, también puede referirse a todo lo que dentro de un mundo de la vida ha llegado a encarnar un poder coercitivo e incluso absoluto—. La neutralización, con todo, sólo consigue su objetivo una vez que logra reconfigurar los objetos aterradores y las sanciones coercitivas de las que se apodera, de modo que ambos puedan *regresar* gradualmente para su consumo estético, pero no exactamente como eran antes, ya que, sobre un fondo latente de terror ahora reaparecen *profanados, desterribilizados, ludificados*. Ahora bien, también para Blumenberg el juego constituye el órgano de esta operación de neutralización y estetización:

sólo si se entiende del mito [poético] como distancia respecto de aquello que ya se ha dejado atrás —que puede ser llamado terror, dependencia absoluta, rigor del rito y del precepto social, o como se quiera — se percibirá el espacio de juego de la imaginación (*Spielraum der Imagination*) como principio de su lógica inmanente.<sup>124</sup>

En un artículo sobre el concepto de *espacio* en la fenomenología de la historia de Blumenberg, Lukas Held señala que el término *Spielraum* puede traducirse tanto por “margen de

---

124 H. BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, op. cit., p. 86.

maniobra” como por “espacio de juego”.<sup>125</sup> Y añade: “para captar todo su significado metodológico, debemos combinar estas dos posibles traducciones, haciendo hincapié tanto en el margen necesario para llevar a cabo una acción como en su dimensión lúdica”.<sup>126</sup> Entender el *Spielraum der Imagination* como principio de la lógica inmanente del trabajo del mito supone afirmar que el esfuerzo de la imaginación consiste en forjar un espacio de “contingentalización”<sup>127</sup> ahí donde un poder omnipotente, que se hacía pasar por necesario, ocupaba todo el espacio vital, para así poder cuestionar su realidad gracias a su refuncionalización lúdica. De ahí que Held escriba que la apertura de estos espacios constituye “un movimiento ontológico fundamental, un momento esencial de libertad en la historia humana que permite una variación de lo dado a través de lo posible”.<sup>128</sup> Así, el espacio de juego de la imaginación no es otra cosa que “la grieta en la estructura compacta de la realidad”<sup>129</sup> que hace la existencia humana posible. Se trata de algo parecido a un espacio transicional de creatividad y mediación en el que el despliegue de la imaginación y la ilusión estética permite a los seres humanos renegociar las relaciones problemáticas con aquello que consideran real en cada momento histórico.

En consecuencia, la fenomenología de la recepción del mito se revela, en última instancia, como una *fenomenología de los espacios históricos* cuya tarea consiste en describir los espacios confiscados por los mecanismos de poder —ya sean míticos, teológicos, políticos o incluso literarios— en una época

---

125 L. HELD, ‘Phénoménologie des espaces historiques’, *Revista de filosofía Aurora. Dossier Hans Blumenberg*, 41 (2015), pp. 429-449.

126 *Ibid.*, p. 443.

127 *Ibid.*, p. 445. Remito al capítulo de Francisco José Martínez, en este mismo volumen, titulado ‘Modos retóricos de configurar la antropogénesis en la obra de H. Blumenberg,’ en el que se habla del ser humano como ser de posibilidades, abierto a la contingencia. Mi capítulo muestra que los dispositivos de poder tienden a cerrar dicha indeterminación, de manera que el trabajo del mito consiste en volver a abrir el abanico de posibilidades que se abren al ser humano en un contexto determinado.

128 L. HELD, ‘Phénoménologie des espaces historiques’, *op. cit.*, p. 443.

129 *Ibid.*, p. 444.

determinada, así como el trabajo constantemente renovado de la imaginación para abrir otro espacio: el del juego de la imaginación.

CONCLUSIÓN: EL VALOR DE LA TRADICIÓN MÍTICA PARA UNA ANTROPOLOGÍA LITERARIA. El mito poético que resulta de la despotenciación de un sustrato mítico ligado al terror sólo puede verse como la realización de un largo proceso. No en vano Blumenberg recurre el término *trabajo* a este respecto: la estetización en cuestión es un ejemplo de que la *facultad de la literatura* del ser humano está lejos de ser obvia, toda vez que su aparición presupone un esfuerzo sostenido a lo largo del tiempo, un esfuerzo constantemente renovado mediante el cual los hombres intentan elaborar y superar una serie de angustias cuyo contenido depende del contexto histórico y de los contenidos culturales asociados con él. En otras palabras, la transformación del terror en poesía —el trabajo *del* mito— se lleva a cabo mediante el trabajo *sobre* el mito, es decir, mediante la reelaboración de una serie de mitos transmitidos por una tradición.

Lo anterior deja en claro que el valor antropológico de la tradición mítica no reside en un conjunto de arquetipos eternos, sino en un proceso de enriquecimiento cultural constante constituido por las autointerpretaciones poéticas del ser humano que más han resistido a la inercia del olvido. Dicho valor descansa, en otras palabras, en la producción de significatividad (*Bedeutsamkeit*), es decir, en “esa cualidad de los mitologemas que los mantiene en el fondo de la tradición por medio de la apelación a ‘elaboraciones’ siempre nuevas”.<sup>130</sup> Esto último pone de manifiesto que, si bien la significación es una cualidad supraindividual, también otorga a la imaginación individual un amplio espacio de juego para la reelaboración de los materiales míticos heredados. Son estas dos características, la producción de significatividad y el espacio de juego de la imaginación, las que convierten al trabajo sobre el mito en una suerte de depósito histórico inestimable de sentido para una

---

130 H. BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, op. cit., p. 57.

antropología literaria, especialmente en un contexto marcado por el progresivo desvanecimiento de la subjetividad resultante de la objetivación del proceso científico.

HANS BLUMENBERG Y EL MITO COMO  
ELABORACIÓN DEL TERROR. EL CASO DE LAS  
GORGONAS EN LA ANTIGUA GRECIA

*Oscar Alberto Quintero Ocampo*

JUEGO Y TERROR. La tarea de pensar la totalidad es una cuestión que se encuentra irremediabilmente por fuera de los alcances epistémicos y cognitivos del ser humano. Aun cuando en sus más profundos anhelos se halle el dar cuenta de todo lo que es, sus esfuerzos chocan de manera inevitable con la imposibilidad que subyace a la idea del absoluto. En este sentido, el ser como totalidad sólo puede ser representado como alegoría, como metaforización del vacío ontológico radical.

Antes bien, el hecho de que la totalidad no pueda ser representada ni aprehendida bajo los presupuestos metodológicos y epistémicos del *lógos* —de la *episteme*— no implica, necesariamente, que el ser humano renuncie a preguntarse, como lo advirtiera Kant en las primeras páginas de su *Crítica de la razón*, por los fundamentos de lo existente. A propósito, el filósofo de Königsberg señala:

La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades.<sup>131</sup>

La condición irrenunciable de la pregunta se soporta en la búsqueda perenne de sentido. Esta emerge una vez se ha constatado la pobreza ontológica fundamental que es inherente al ser humano. La pregunta es la nave con la que intentamos no naufragar en las agitadas y peligrosas aguas del absolutismo de la realidad.<sup>132</sup>

La pregunta es el lugar a partir del cual es posible para el ser humano mediar con lo inasible, con la condición absoluta de lo real. Cuando el ser humano se pregunta por el significado de algo que desconoce, lo que intenta es hacer familiar, cercano, aquello que aún permanece en la esfera de lo innombrado y que, en cuanto tal, se presenta como fuente de angustia y terror. En consecuencia, todo intento de respuesta, sea esta del modo que fuere, ante la angustia derivada de la constatación de la condición de incertidumbre y contingencia constitutiva de lo humano, es no otra cosa que el deseo de hacer propio lo que en principio se muestra extraño para el pensamiento. Por decirlo así, mediante la pregunta —y la posterior respuesta— se logra dar *orden* al *caos* de lo innominado.

Lo que subyace al planteamiento anterior obedece, en buena parte, a la disposición humana de elaborar en el lenguaje un mundo que le sea familiar y que apacigüe el pavor generado por la ausencia primigenia de sentido. El terror, nacido de la angustia de *no tener en las manos* respuestas claras a la pregunta sobre los fundamentos de *su* la existencia, se elabora como artefacto cultural que dota de sentido a una región de la realidad que hasta entonces permanecía en el ámbito de lo incierto. Dicho de otro modo, la realidad absoluta se *despotencia* a través de la capacidad humana de poner nombres a lo

---

131 I. KANT, *Crítica de la razón pura*, Taurus, Madrid, 2013, p. 7.

132 E. J. TORREGROZA LARA, *La nave que somos: Hacia una filosofía del sentido del hombre*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.

desconocido. Siguiendo a Blumenberg, “la denominación certera de las cosas superará la enemistad entre ellas y el hombre [...]. El pavor, que ha encontrado de nuevo asilo en el lenguaje, es así soportado”.<sup>133</sup>

La relación que el ser humano establece con la realidad, que en principio es concebida en términos de su condición incognoscible y prepotente, puede ser pensada a partir de la metáfora *terror* y *juego*. El terror se conjura mediante el juego, que es, a su vez, danza de palabras con las que se sustituye el vacío abrumador que es propiedad constitutiva de la realidad. Juego viene a ser, pues, el lenguaje; y el lenguaje, las palabras con las que se nombra el mundo, es lo que permite el trato con lo no-dicho, con la indeterminabilidad de lo real. Se infiere, por tanto, que el lenguaje representa, en sentido propio, un atributo característico de lo humano. No obstante, el lenguaje no es concebido aquí como propiedad o rasgo consustancial del ser humano, como condición *a priori* de su existencia. Por el contrario, el lenguaje emerge justo en el momento en el que el terror se hace insoportable. De ahí que la perspectiva que asumimos en el presente capítulo a propósito de la capacidad humana de nombrar lo innombrado esté más cerca de lo funcional que de lo esencial. El ser humano no es sólo una especie animal dotada de la capacidad de razonar o de hablar —el *zoon politikón* aristotélico—. El ser humano desarrolla la capacidad de razonar y de hablar como respuesta funcional a su precariedad existencial constitutiva. El ser humano construye palabras como si de casas se tratase. Se protege del crudo e inclemente frío del afuera. Enciende hogueras y se adentra en cavernas desde las cuales elabora la experiencia hostil y amenazante que representa el trato directo con la realidad.

“Toda confianza en el mundo comienza con los nombres de los cuales se pueden narrar historias”.<sup>134</sup> Así, el acto de poner nombres no solo sustrae lo innombrado de la penumbra, sino que, en adición a ello, confiere un lugar al ser humano. El lugar es, como bien puede advertirse, el que el ser humano se da a sí

---

133 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 42.

134 *Ibid.*

mismo en relación con lo indeterminado. De modo que su lugar viene a ser el mundo creado por él, con los límites y aperturas que el lenguaje y las palabras le permiten.

Cierto es que el lenguaje posibilita el trato con lo extraño, con lo ajeno. Luego, puede sostenerse la premisa de que el lenguaje posee la singularidad de prefigurar el mundo, de crear, siguiendo a Gehlen, una *segunda naturaleza*, la cual se pone en el lugar de la realidad desnuda. El concepto de *segunda naturaleza* remite a una dimensión más general y abarcadora de la experiencia humana. En concreto, Gehlen alude a la cultura como el producto de la acción compensatoria del ser humano sobre su condición primigenia desprovista de lo necesario para subsistir. En sus palabras, la cultura es “el nido, por decirlo así, que el hombre se construye en el mundo”.<sup>135</sup> Lo que significa que frente a la insuficiencia de los medios naturales necesarios para sobrevivir, el ser humano construye para sí una segunda naturaleza, esto es: la cultura.

Una aproximación similar a la sugerida por Gehlen en relación con la cultura como producción humana compensatoria se halla en algunos de los desarrollos antropológicos de Ortega y Gasset. A ese respecto, Ortega señala lo siguiente: “es cosa notoria que en el hombre los instintos están casi borrados, porque el hombre no vive, en definitiva, de sus instintos”.<sup>136</sup> La forma en que el ser humano se sobrepone a su condición extrañísima, o, dicho de otro modo, a su falta de coincidencia con la naturaleza, es lo que el filósofo denomina *sobrenaturaleza*, que aquí podemos entender como mundo humanizado, el mundo de la cultura. Como se ve, tanto en Gehlen como en Ortega es clara la referencia a la cultura como modo de elaboración del vacío originario, de la indigencia antropológica que es característica del ser humano. La cultura es la mediación que el ser humano elabora para dotar de sentido su mundo y su existencia. En otros términos, la cultura es lo contrario a la ausencia de sentido. Por lo tanto, la cultura adquiere un carácter eminentemente antropológico en la medida en que toda producción humana se comprende desde la perspectiva de la

---

135 A. GEHLEN, *Antropología filosófica*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 35.

136 J. ORTEGA Y GASSET, *Meditación de la técnica. Ensimismamiento y alteración*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, p. 57.

necesidad de conferir sentido a lo que en principio carece de él. La cultura es, entonces, el ámbito en el que se despliega la existencia humana.

Los modos de conjuración del absolutismo de la realidad cumplen la función antropológica de poner distancia entre lo extraño y lo propio, despotenciando así la amenaza latente de lo azaroso y lo contingente. Lo anterior nos lleva a sostener, acogiendo los planteamientos de Blumenberg, que un modo privilegiado de elaboración humana del terror, de descarga del absoluto, lo representa el mito. Para Blumenberg, el mito es un nicho de la cultura originaria mediante el cual el ser humano buscó ponerse a salvo de la amenaza que representaba la realidad. En sus propias palabras, el mito constituye “una manifestación de superación, de distanciamiento, de amortiguamiento de una amarga seriedad anterior”.<sup>137</sup> Es decir, el mito es una forma de juego —de risa, si se quiere— que facilita la creación del mundo propiamente humano. Por consiguiente, aquello a lo que denominamos mundo humano, la cultura, es la naturaleza que el ser humano construye para sí.<sup>138</sup> La cultura es su *casa*; la forma privilegiada de distanciamiento del *horror vacui* originario.

Si el mito se concibe como una forma específica de juego, este se presenta como la antítesis del terror. El mito debe entenderse como un proceso de desactivación de la tiranía de la realidad y no simplemente como una construcción imaginaria desprovista de fundamento antropológico; o, en el caso extremo, como simple habladería. Así lo advierte Blumenberg cuando afirma que los mitos son

historias que son contadas para ahuyentar algo. En el caso más inocuo, pero no el menos importante: el tiempo. Si no, algo ya de más peso: el miedo. En éste se encierra tanto la incertidumbre como, a un nivel más elemental, la desconfianza.<sup>139</sup>

---

137 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, op. cit., p. 24.

138 Vale aclarar que la unión de las palabras *mundo* y *humano* en el sentido aquí expresado intenta precisar el hecho de que el mundo es mundo en tanto que es elaboración humana.

139 *Ibid.*, p. 41.

En lo dicho por el filósofo hanseático puede advertirse una cuestión que resulta primordial para la comprensión del mito como un asunto relativo a la elaboración humana de sentido. El mito permite la mediación con lo extraño y amenazante. Ante el terror provocado por la constatación de una realidad indeterminada, azarosa y sin fundamento, el mito se pone en el lugar de lo que no puede asirse. De este modo, el mito no podría ser considerado como un estadio provisional o, en todo caso, superable como consecuencia de la instauración de un modo posterior de relacionamiento con la realidad que aseguraría un trato directo con ella. Antes bien, el mito presupone una racionalidad en sí misma mismo, un *logos* propio: “El mito mismo es una muestra de trabajo, de muchos quilates, del *logos*”.<sup>140</sup> Esto significa que el mito representa una forma específica de relacionamiento con lo inhóspito, surgida en los albores de la humanidad, que no puede ser completamente sustituida, ya que puesto que encarna un modo originario de dotar de sentido a lo indeterminado y de enfrentar la incertidumbre radical de la existencia. Como expresión simbólica primigenia, el mito no solo articula respuestas a los enigmas fundamentales de la vida, sino que establece, además, los marcos narrativos en los cuales se funda y reproduce la experiencia humana en su totalidad. Puede agregarse que “los mitos [...] han permitido a los humanos tomar distancia de la situación dominante en un trasfondo humano cargado de angustia”.<sup>141</sup>

El mito trasciende la noción de mera narración o relato infundado, pues condensa significados profundos enraizados en la experiencia humana. De esto se sigue, como se ha indicado, que el mito constituye una forma de racionalidad que posibilita el trato con el absolutismo de la realidad. Lo anterior pone de relieve la tensión inherente a la manera como la tradición del pensamiento en Occidente ha planteado la relación entre *mythos* y *logos*, tensión que se expresa en el privilegio otorgado al *logos* en relación con la potestad sobre lo que se considera racional y/o verdadero. El lenguaje del *logos* se considera portador de verdad en la medida en que sus enunciados se

---

140 *Ibid.*, p. 20.

141 E. J. TORREGROZA LARA, *La nave que somos*, op. cit., p. 329.

sustentan en evidencia demostrable a través del método y la experimentación. En contraste, el mito no se basa en el criterio de verdad como correspondencia, sino en la experiencia concreta de construcción de sentido en relación con el mundo. Por ello, suele ser concebido como falso o, en todo caso, como carente de verdad.

Lo que se pone en juego mediante la rehabilitación del mito como una forma particular de racionalidad es la posibilidad de conferir a esos relatos un estatuto onto-antropológico, es decir, un modo de ser propio cuyas elaboraciones conforman una determinada forma de crear mundo y *estar-en-él*. De acuerdo con Jamme,

[n]o hay ningún mito prerracional, «arcaico», y, por consiguiente, no hay ningún camino que conduzca del mito al logos. Lo que sí hay es una racionalidad y una simbolización que va cambiando en el transcurso del tiempo: lo que cambia es únicamente la percepción de la realidad por el hombre.<sup>142</sup>

REPRESENTACIÓN COMO DESPOTENCIACIÓN: ELABORACIÓN DE LO MONSTRUOSO. La indeterminación de la realidad se elabora mediante mitos, nombres e imágenes que operan como sustitutos simbólicos de su carácter amenazante. Esto se deja ver con particular claridad en las fuentes narrativas y la iconografía asociadas a uno de los personajes más emblemáticos de la mitología griega: las Gorgonas. Los primeros indicios de la aparición de las Gorgonas en los relatos míticos de la Antigua Grecia se encuentran en la obra de Hesíodo, de manera específica en *La Teogonía*; texto en el que el poeta describe la genealogía y el lugar de las figuras monstruosas en el cosmos mítico.<sup>143</sup> En *La Teogonía* se menciona a las Gorgonas, Esteno,

---

142 C. JAMME, *Introducción a la filosofía del mito*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 19.

143 La aparición del mito de las Gorgonas en las novelas épicas de Homero o Hesíodo no corresponde, en modo alguno, a su aparición en la tradición oral de los pueblos griegos arcaicos. No hay posibilidad de hallar o rastrear el origen del mito de las Gorgonas, ni de ningún otro, toda vez que los mitos, en el proceso elaboración, recepción y consolidación de su estructura narrativa, pierden y ganan elementos que van conformando el núcleo sobre el cual cada mito cobra significado.

Uríale y Medusa, de las cuales se afirma que son hijas de Ceto y Forcis y habitan más allá del océano. Es importante señalar que en el mismo periodo los poemas homéricos hacen una breve referencia a una de las Gorgonas, en particular a la cabeza de Medusa —la única mortal—, descrita como la “Gorgó de terrible mirada”.<sup>144</sup> Según lo señalado por Castro, las Gorgonas se caracterizan principalmente por los rasgos monstruosos que las han hecho emblemáticas dentro del imaginario mítico griego, los cuales encuentran su desarrollo más detallado en elaboraciones y relatos posteriores.<sup>145</sup> Esas narrativas no sólo consolidan su iconografía —como criaturas con cabellos de serpiente, miradas petrificantes y aspectos híbridos—, sino que también profundizan en su simbolismo, destacando su función como representaciones de lo inhóspito, lo incontrolable y lo liminal dentro del orden cosmológico y cultural de la mitología griega.

Un ejemplo ilustrativo de lo anterior se encuentra en la obra de Apolodoro, quien describe el aspecto de las Gorgonas en términos que enfatizan su naturaleza monstruosa y aterradoradora, subrayando su lugar como figuras liminares: “Tenían las Gorgonas la cabeza cubierta por escamas de dragón, grandes dientes como jabalíes, manos de bronce y alas de oro con las que volaban”.<sup>146</sup>

El rasgo distintivo más importante de las Gorgonas, especialmente de Medusa, es el poder petrificante de su mirada, capaz de convertir en piedra a quienes se atreven a contemplarla. Tal poder, central en su representación, subraya el carácter inabordable de su naturaleza y se erige como símbolo de la amenaza que irrumpe en el orden natural y humano. Esa característica en particular juega un papel determinante en otro relato mítico en el que Medusa y sus hermanas asumen un rol protagónico: el mito de Perseo. Con variaciones no

---

144 R. MARTÍN HERNÁNDEZ, ‘Medusa y las gorgonas’, *Seres híbridos en la mitología griega*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, pp. 153–187, aquí p. 155.

145 M. CASTRO AGUIRRE, ‘Las Gorgonas en el mediterráneo occidental’, *Revista de Arqueología*, 207 (1998), pp. 22–31.

146 APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, Alianza, Madrid, 2016, p. 103.

menores en las fuentes, el relato describe cómo Perseo se enfrenta a Medusa, *monstruo con cabellos de serpiente*, con el propósito de decapitarla. Al respecto de ese pasaje, el poeta romano Ovidio comenta en sus *Metamorfosis*: “Él —Perseo— había mirado la cara de la horrenda Medusa reflejada en el bronce del escudo que llevaba en la izquierda; mientras un profundo sueño embargaba a las culebras y a ella misma, le arrancó la cabeza del cuello”.<sup>147</sup> Apolodoro, por su parte, narra la historia del siguiente modo: “Perseo [...] se colocó junto a ellas mientras estaban dormidas y, guiando Atenea su mano y volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en el que veía reflejada la imagen de la Gorgona, logró decapitarla”.<sup>148</sup> Perseo, el héroe, se veía obligado a evitar cualquier contacto visual directo con los ojos de Medusa, pues, de hacerlo, caería bajo el poder petrificante de su mirada. En este pasaje del mito se revela lo que podríamos conceptualizar como la experiencia de la distancia frente a lo monstruoso; distancia que se convierte en una estrategia existencial/antropológica ante aquello que es fuente de terror.

Perseo establece una mediación con el monstruo: la observa a través del reflejo proyectado en su escudo. El acto de mediar con el monstruo —y su poder devastador— nos permite afirmar que el mito de las Gorgonas, en especial los pasajes referidos a Medusa, no sólo refleja un conflicto narrativo entre héroes y monstruos, sino que es, desde un punto de vista antropológico, una proyección de un terror más profundo, uno derivado de lo que escapa a la capacidad de aprehensión directa del *logos*. El *logos*, entendido como la facultad racional humana para conceptualizar y dominar lo real, se ve impotente ante la mirada de Medusa que simboliza lo absoluto, lo inconmensurable. “Es en Medusa, con su mirada letal y petrificante, donde se ha condensado, de un modo casi proverbial, el carácter de lo inaccesible e insoportable”.<sup>149</sup> Medusa y su mirada mortal constituyen una metáfora de la realidad última que el entendimiento humano no puede captar en su totalidad;

---

147 OVIDIO, *Metamorfosis*, Alianza, Madrid, 2015, p. 187.

148 APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, op. cit., p. 103.

149 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, op. cit., p. 23.

una realidad que sólo puede ser despojada de su poder devastador a través de mediaciones. Esta mediación, en el caso de Perseo, no sólo representa una estrategia para neutralizar lo que es inconcebible, sino que, también, representa una forma de confrontación con el abismo de la existencia.

Las proyecciones iconográficas y la evolución narrativa del mito de las Gorgonas son evidencia de la necesidad antropológica de interponer distancia con lo monstruoso. En este sentido, el mito no sólo ofrece una forma de escapar momentáneamente de lo incomprensible y aterrador, también proporciona una vía de trato capaz de transformar el terror en algo familiar. La recepción y evolución del mito de las Gorgonas ejemplifica, de manera paradigmática, la capacidad del arte y la narración mitológica —y en último término, de la cultura— para imponer orden sobre el caos de lo innumerable, transformando lo informe y amenazante en un objeto de sentido y representación.

En lo que respecta a la producción artística e iconográfica de las Gorgonas, que incluye esculturas, cerámicas, relieves y otros objetos, se puede distinguir una evolución marcada por al menos tres fases de representación, centradas de manera particular en la figura de Medusa, la más prominente de las tres hermanas debido a su papel crucial en múltiples relatos míticos. Esas representaciones reflejan el desarrollo estético y técnico del arte griego, dejando ver la manera en que el imaginario colectivo fue elaborando y resignificando lo monstruoso en función de sus cambiantes inquietudes culturales, filosóficas y religiosas. Medusa, como figura central, encarna un punto de convergencia entre el terror y la fascinación, posicionándose como un símbolo que atraviesa las tensiones entre lo irracional y lo racional, entre lo caótico y el orden, otorgándole al mito una capacidad única para dialogar con los grandes dilemas existenciales de la humanidad.

En relación con el origen iconográfico de Medusa en el arte griego, Wilk advierte que

Las primeras representaciones de la Gorgona aparecieron alrededor del siglo VIII a.C. Dichas representaciones se han mantenido hasta nuestros días. Esta fecha es la más lejana si

pudiésemos hablar de algo así como el arte griego, lo que significa que la Gorgona es, de hecho, una de sus figuras más antiguas.<sup>150</sup>

Las Gorgonas, como figuras centrales del imaginario mitológico griego, desempeñaron un papel destacado en las elaboraciones artísticas de la Antigua Grecia, consolidándose como un motivo recurrente tanto en el arte plástico como en la narrativa literaria. Las primeras representaciones iconográficas de esas entidades míticas reflejan un profundo interés por captar visualmente la ambigüedad y el poder simbólico que encarnan. Las imágenes tempranas coinciden temporalmente con las descripciones literarias de los ya citados Hesíodo y Homero, cuyos textos, aunque ofrecen sólo alusiones someras a las Gorgonas, sentaron las bases para su desarrollo posterior como símbolos del terror y de lo irracional.

El surgimiento casi simultáneo de las manifestaciones literarias y artísticas de las Gorgonas sugiere no sólo una sincronía cultural, sino también una respuesta frente a las preocupaciones cosmológicas y antropológicas de la época. Las Gorgonas, en particular, encarnaban un desafío estético y conceptual para los artistas y poetas griegos, quienes buscaban dar forma a lo que no podía asirse de manera directa: la mirada petrificante, el rostro híbrido entre lo humano y lo monstruoso y el cabello serpentino como expresiones de un orden más allá de lo comprensible. Esas primeras representaciones, tanto textuales como visuales, son testimonio de un esfuerzo por mediar con lo desconocido, transformándolo en símbolos concretos que articulan los límites entre lo divino, lo humano y lo desconocido.

Como se ha señalado, las primeras representaciones del monstruo se enmarcan en el periodo conocido como *la Gorgona arcaica*, que abarca desde el siglo VIII a.C. hasta mediados del siglo V a.C. En opinión de Martín Hernández,

[e]sta fase se caracteriza por un evidente arcaísmo y una exageración de los feroces rasgos híbridos de la cabeza de

---

150 S. R. WILK, *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 31.

Medusa: enormes ojos que miran de frente, boca abierta, lengua fuera, dientes prominentes de desarrollados caninos, marcadas líneas de expresión en las mejillas y orejas a menudo perforadas. En esta fase de la iconografía se representa mayoritariamente como una máscara, una cabeza cortada sin cuello, y aparece siempre mirando de frente, como recuerdo del penetrante y devastador poder de su mirada. Su cabello está formado por bucles, no serpientes, y en ocasiones lleva barba.<sup>151</sup>

Es relevante destacar que en la fase inicial del desarrollo iconográfico de las Gorgonas, su representación se limita exclusivamente a sus cabezas, conocidas como *gorgoneion*. Esa elección no sólo responde a las limitaciones técnicas y estéticas del periodo arcaico, sino que también pone de relieve el interés primordial de los artistas griegos por capturar la esencia del horror que esas figuras encarnaban. El *gorgoneion* se presenta como un símbolo de lo monstruoso en su estado más puro: un rostro distorsionado, cargado de rasgos grotescos como la lengua sobresaliente, los colmillos prominentes y la melena de serpientes, destinado a provocar tanto temor como fascinación. Esa imagen se utilizaba con frecuencia en objetos de uso cotidiano, templos y escudos, sugiriendo su función apotropaica, es decir, como protección contra el mal.

De acuerdo con Castro Aguirre, la representación temprana del monstruo adquiere mayor relevancia si se considera que en aquel momento aún no existían fuentes literarias que describieran con precisión los atributos distintivos de las Gorgonas.<sup>152</sup> Los artistas debían “crear unas figuras según su propio concepto del monstruo iniciando así su larga trayectoria iconográfica”.<sup>153</sup> Las descripciones más elaboradas surgirían en etapas posteriores, consolidándose, por ejemplo, en los relatos míticos y literarios de Ovidio y Apolodoro. Así, las primeras representaciones artísticas de las Gorgonas no sólo anticipan, sino que también contribuyen a configurar un imaginario colectivo que servirá de base para el desarrollo posterior

---

151 R. MARTÍN HERNÁNDEZ, ‘Medusa y las gorgonas’, *op. cit.*, pp. 163-164.

152 M. CASTRO AGUIRRE, ‘Las Gorgonas en el mediterráneo occidental’, *op. cit.*, pp. 22-31.

153 *Ibid.*, p. 24.

del mito. En ese sentido, el *gorgoneion* es concebido como una manifestación temprana de la capacidad del arte para mediar con lo inhóspito, convirtiendo el terror informe en una imagen concreta y simbólicamente poderosa (Figura 1).



Figura 1. Gorgona arcaica. Fase 1 de representación iconográfica en el arte griego. Vaso ático de figuras negras fechado en 560 a.C. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

Un aspecto especialmente llamativo de las primeras representaciones iconográficas de la Gorgona, como se muestra en la Figura 1, es el hecho de que el rostro sea mostrado en su totalidad, enfrentando directamente al espectador con una mirada fija y frontal. Este tratamiento visual resulta notablemente inusual dentro de la tradición artística griega del periodo arcaico, en el cual prevalecía la convención de representar

a figuras humanas y míticas en un perfil estilizado, en el que se enfatizaba la armonía y el dinamismo de la forma. La elección de una composición frontal para la cabeza de la Gorgona, en contraste, responde a una intención deliberada de intensificar el impacto emocional de su presencia. Esa postura frontal no sólo subraya la singularidad monstruosa de la figura, sino que también dramatiza la experiencia de confrontar su mirada petrificante, recreando para el espectador la tensión inherente al mito. Además, la frontalidad del rostro desafía las normas estéticas de la época al priorizar lo grotesco sobre lo idealizado, acentuando los elementos visuales asociados al terror como los colmillos y la lengua protruyente: “Desde sus propios inicios, la Gorgona mira con esos ojos enormes y amenazantes al espectador”.<sup>154</sup>

La frontalidad de la imagen puede interpretarse como una forma de mediación entre el espectador y lo que es fuente de terror. Terror que es despotenciado a través de una imagen concreta y tangible. La representación directa y desafiante de la Gorgona se convierte, de esta forma, en un medio artístico para evocar y, al mismo tiempo, contener la amenaza de lo monstruoso, de lo desconocido. En última instancia, esas imágenes no sólo cumplen una función estética, sino que, además, participan de un diálogo profundo entre la cultura griega y sus propias angustias existenciales, expresadas aquí a través del lenguaje visual. Ciertamente es que el tamaño de los ojos provoca la sensación en el espectador de estar frente a una mirada fatal.

El segundo periodo de desarrollo iconográfico de la Gorgona, conocido como *Gorgona media* o periodo de transición, abarca un amplio marco temporal que se extiende aproximadamente desde el siglo VI a.C. hasta el II a.C. Ese estadio se distingue por un cambio significativo en la representación artística de la figura mítica, en la cual la monstruosidad grotesca que había dominado la fase inicial comienza a dar paso a una marcada antropomorfización.

El proceso de humanización no es fortuito, sino que, por el contrario, refleja transformaciones profundas tanto en los cánones estéticos como en las sensibilidades culturales de la

---

154 S. R. WILK, *Medusa*, op. cit., p. 32.

época. En ese periodo, la Gorgona empieza a ser representada con rasgos que, aunque aún conservan elementos que evocan lo monstruoso, se acercan progresivamente a la figura humana. Así, aspectos como la disposición de las serpientes en su cabello, la reducción de los colmillos prominentes y la suavización de los gestos faciales denotan un esfuerzo deliberado por integrar a la Gorgona en un marco narrativo y visual más cercano a lo humano (Figura 2).



Figura 2. Gorgona media o de transición. Fase 2 de representación iconográfica en el arte griego. Acroterion, Templo de Atenea, Siracusa. Terracota policromada de mediados del siglo VII a.C. Museo de Siracusa.

Como indica Martín Hernández, “[l]os rasgos feroces van afinándose, si bien sigue teniendo los ojos hipnóticos y la posición de frente”.<sup>155</sup> El giro hacia la antropomorfización no sólo responde a la evolución de las técnicas artísticas como la mayor habilidad para trabajar materiales y detalles finos, sino también a un cambio en la función simbólica del mito. La Gorgona, en esta etapa, ya no es simplemente un emblema del terror absoluto. La figura mítica comienza a ser comprendida como un ser que media la tensión entre lo humano y lo monstruoso, entre lo familiar, lo extraño y lo ajeno. Esa transformación permite que la figura adquiriera nuevas connotaciones en contextos narrativos y rituales, vinculándose de manera más estrecha a las experiencias humanas de la ambigüedad y el miedo. En efecto, la fase de transición puede interpretarse como un esfuerzo cultural por domesticar lo extraño, integrando al monstruo en el ámbito de lo representable y, por ende, de lo controlable. La antropomorfización, entonces, no sólo modifica la apariencia de la Gorgona, sino que redefine su papel dentro de los imaginarios simbólicos griegos, convirtiéndola en un puente entre el caos y el orden, entre el horror primigenio y la comprensión racional del mundo.

El tercer y último periodo de la evolución iconográfica de la Gorgona, conocido como *Gorgona hermosa* o periodo tardío, se ubica cronológicamente a partir del siglo IV a.C. En esta etapa, se consolida una transformación radical en la representación artística de la figura mítica: los rasgos animalescos y grotescos que habían definido las fases anteriores se desvanecen casi por completo, siendo reemplazados por un rostro que encarna plenamente la belleza y la humanidad. Esa metamorfosis no sólo es estética, sino que también refleja, como en las fases anteriores, un cambio significativo en las concepciones simbólicas y filosóficas de la época acerca de los modos de conjuración del terror.

El rostro de la Gorgona hermosa se presenta ahora como un ideal de serenidad y armonía, alineado con los cánones clásicos de la proporción y la simetría que predominaban en el arte helenístico. Ese cambio representa una domesticación

---

155 R. MARTÍN HERNÁNDEZ, ‘Medusa y las gorgonas’, *op. cit.*, p. 165.

definitiva de lo monstruoso, en la cual lo que en su origen evocaba terror y caos se reintegra al ámbito de lo inteligible y lo familiar. La Gorgona, que antes era símbolo de lo incognoscible y de lo incontrolable, del absolutismo de la realidad, deviene ahora en una figura que, aunque conserva su carga mítica, es representada con una delicadeza que invita más a la contemplación que al rechazo: “Sus rasgos se convierten en los de una doncella con el cabello serpentino, desaparecen los colmillos, las arrugas, la barba y la lengua y sus ojos son cada vez más humanos”.<sup>156</sup> Una de las representaciones más icónicas de este periodo corresponde a la denominada *Medusa Rondanini*, escultura atribuida a Fidias, el famoso escultor del siglo IV a.C. (Figura 3).



Figura 3. Medusa Rondanini. Fase 3 de representación iconográfica en el arte griego. Copia localizada en el Museo del Prado (original en la Gliptoteca de Múnich).

---

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 167.

El cambio en la representación de la Gorgona sugiere una relectura cultural del mito y de su función en los imaginarios colectivos. La humanización absoluta de la figura mítica puede concebirse, de este modo, como una expresión del optimismo antropocéntrico que caracteriza al pensamiento helenístico, en el cual el ser humano se posiciona como medida de todas las cosas, capaz de asimilar incluso lo más temible a través de la razón, la estética y el dominio técnico. La Gorgona hermosa no sólo es un triunfo del arte sobre lo grotesco, sino también una alegoría del poder humano para transformar el caos en *kósmos*, el miedo en belleza y el terror en juego.

La figura de la Gorgona hermosa trasciende su monstruosidad inicial para convertirse en una mediadora de sentido, una representación que ya no petrifica al espectador con su mirada, sino que lo invita a reflexionar sobre la capacidad del arte y la cultura para reconfigurar lo ominoso en términos que sean accesibles, comprensibles e incluso admirables. Esta última fase implica más que una simple evolución estilística y representa el desenlace de un proceso profundo de resignificación mítica y estética que revela tanto el significado del mito como la visión de quienes lo crearon y reinterpretaron.

CONCLUSIÓN. Podemos aseverar que el mito, como estrategia narrativa y simbólica, constituye un medio privilegiado a través del cual el ser humano articula mediaciones frente al absolutismo de la realidad, esa instancia insondable que se revela como amenaza y desafío existencial. Esa mediación no es arbitraria ni contingente; responde, por el contrario, a una necesidad onto-antropológica fundamental: la de asegurar la existencia en un mundo que, por su naturaleza indeterminada y caótica, se presenta como un lugar de vulnerabilidad y desamparo. Desde esta perspectiva, el mito no sólo es una respuesta al terror provocado por lo desconocido, sino también una afirmación de la capacidad humana para configurar sentido en un entorno que, en su estado primordial, carece de estructura significativa.

El mito opera, entonces, como un dispositivo que llena el vacío ontológico inherente a la condición humana. En palabras de Blumenberg, el mito humaniza el mundo; este “va perdiendo monstruos”,<sup>157</sup> logrando que aquello que inicialmente se percibía como abrumador e incomprensible se torne manejable y familiar. El proceso de domesticación del terror no es un acto de negación, sino una forma de reinscribir lo amenazante dentro de un marco simbólico que permite al ser humano interactuar con ello sin sucumbir a la paralización o el horror. La narrativa mítica no sólo exorciza el miedo, sino que, a la par, crea un espacio para el juego, entendido este como un campo de posibilidades en el cual lo desconocido se transforma en un objeto de comprensión, narración y control.

La evolución de la iconografía de la Gorgona en la Grecia Antigua es una prueba contundente de este proceso. En las primeras representaciones del *gorgoneion*, observamos una iconografía cargada de elementos monstruosos y grotescos, diseñada no sólo para aterrar, sino también para simbolizar ese *terror paralizante* que Martín Hernández describe como una experiencia existencial primordial. No obstante, la transformación gradual de la imagen de la Gorgona, desde la fase arcaica hasta la aparición de la *Medusa Rondanini*, proyecta un proceso de antropomorfización y estetización que va más allá de una mera evolución artística. Esa transición expresa un cambio en la relación del ser humano con el mito y con el mundo: de una relación basada en el miedo y la angustia, se pasa a una en la que lo monstruoso es integrado como un elemento de la narrativa cultural que puede ser contemplado, interpretado e incluso admirado.

El fenómeno de transformación iconográfica y simbólica puede concebirse como un testimonio de la profunda capacidad humana para enfrentar el abismo del absoluto mediante la creación cultural. En la Grecia Antigua, la figura de la Gorgona se convirtió en un símbolo de esa lucha por resignificar lo que por principio es incognoscible. La Medusa arcaica, con su mirada frontal y sus rasgos animalescos, materializaba el temor a lo indeterminado; pero a medida que las representaciones

---

157 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, op. cit., p. 127.

evolucionaron, los rasgos monstruosos fueron suavizados y reemplazados por una fisonomía más humanizada, hasta llegar a las imágenes tardías en las que la Gorgona aparece como un ser casi apolíneo, digno de contemplación y belleza. En ese orden, el mito y el arte griego no sólo responden a una necesidad de asegurar la existencia, sino que también muestran cómo el ser humano, a través de la narrativa y la visualidad, construye un mundo donde lo desconocido y amenazante puede ser integrado en la esfera de lo cotidiano. Esa integración no es trivial ni superficial, es un acto profundamente creativo que transforma el terror en un objeto de conocimiento y juego, permitiendo así que la realidad se torne soportable. El lenguaje y la imagen, como formas de mediación y a la vez de distancia, despliegan un enorme poder: el de convertir lo indeterminado en un objeto significativo, de tal modo que el vacío ontológico deja de ser una fuente de pavor para convertirse en oportunidad de creación de sentido.

En definitiva, la trayectoria simbólica de la Gorgona en la iconografía griega representa la capacidad inventiva del ser humano para hacer frente a su pobreza ontológica constitutiva. En su habilidad para representar y transfigurar lo monstruoso, los griegos no sólo legaron una tradición artística y cultural de incomparable riqueza, sino que, además, mostraron cómo a través de elaboraciones propiamente humanas, del juego, el terror es despotenciado.

EL RODEO DEL LENGUAJE AL NOMBRAR LO  
INNOMBRABLE: LA METAFOROLOGÍA  
BLUMENBERGUIANA EN LAS PRAXIS ESCÉNICAS DE  
BUENOS AIRES

*Carla Pessolano*

UN PENSAMIENTO SUBTERRÁNEO. Para este escrito quisiera presentar una modalidad de trabajo a partir de la cual he buscado rastrear un pensamiento que circula en el teatro de Buenos Aires. Pensamiento que se manifiesta a través de términos con los que una constelación de creadores refiere a la escena de la cual forma parte. He visto que a partir de la sistematización de sus recurrencias terminológicas se iluminan nodos conceptuales que centralizan matrices clave para entender el lenguaje singular que circula y funda la praxis teatral de este territorio. Me interesa plantear este estudio como una investigación situada que ha partido desde las metarreflexiones del registro escrito y llega hoy a analizar el lenguaje efímero y transitorio que condensa el espacio del ensayo y la clase dentro de las praxis escénicas.

Mi deseo de participar con este trabajo en el Primer Encuentro Internacional de Doctorandos en Filosofía y Humanidades sobre Hans Blumenberg y en el presente volumen es que durante el tiempo que dediqué a estudiar los discursos de espesor (noción que detallaré algunas líneas más adelante) de los artistas de esta ciudad, me ha sido especialmente útil tomar los lineamientos que propone la metaforología. Gracias a ese constructo teórico he podido observar la existencia de una *textualidad cifrada* o una *escritura secreta*<sup>158</sup> que da cuenta, más que de una verdad desnuda, de una concepción singular que propone microsistemas teóricos que se implantan como redes del decir y del hacer dentro de diversas praxis específicas, en este caso, las de la escena.

En *Paradigmas para una metaforología*, Hans Blumenberg refiere a las metáforas como el “subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes”.<sup>159</sup> De este modo, los términos usados por artistas escénicos que frecuentemente acuden a esta modalidad expresiva podrían dar cuenta de una especificidad que opera como “rumor teórico”, noción de Anne Cauquelin que alude a aquellos “pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto, de una estructura geológicamente formada durante milenios, tan fuerte como la roca”.<sup>160</sup> Es significativo el modo en que ambos abordajes teóricos coinciden en algo de orden basal o subterráneo. Allí también es donde podría decirse que residen estos pensamientos que, de algún modo, son capaces de conformar la singularidad de un territorio teatral.

Para encararlos noté que hacía falta reconocer un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena, pero sin asumirse necesariamente como parte del campo investigativo. Poquísimos (por no decir nulos) son los casos en que los creadores aceptan que la producción de pensamiento que generan puede ser concebida en términos de

---

158 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003.

159 *Ibid.*, p. 220.

160 A. CAUQUELIN, *Las teorías del arte*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2012, p. 128.

investigación (o al menos de *insumo teórico*). Por esta razón, para hacer foco en estas cuestiones, acudo a la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente de un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística.

Para acceder a esta mirada, en principio me ocupé de ir en busca de términos que aparecen de modo recurrente en los espacios de creación y en las trazas que quedan del pasaje por estos espacios. En este sentido, comprobé que en estos casos aquellos términos podían leerse como una *materialidad lingüística*,<sup>161</sup> evidente portadora de elecciones discursivas que condensan creencias y opiniones y constituyen identidades, modos de ver el mundo y formas posibles de inscripción en ese mundo. Agregado a esto podríamos revisar el hecho de que, históricamente, el teatro ha sido hablado por otras disciplinas. De este modo, las lecturas semióticas, los análisis comparados o la genética textual, por ejemplo, han sido líneas a partir de las cuales la dimensión de la escena pretendió ser cooptada. Nuestra perspectiva, en cambio, ha propuesto reconocer un lenguaje que circula generación tras generación y que es propiamente teatral. Al relevar una serie de términos del decir de una constelación de creadores, que comparten ciertas concepciones de teatro, pudo observarse que dentro sus abordajes algunos vectores funcionaban como referencias ordenadoras para guiar los lemas centrales de sus modos de creación.

En esta misma línea, además, cabe destacar que algunas de las categorías emanadas del campo autorreflexivo de la disciplina de la actuación fueron abordadas por más de un autor y por eso se definen a partir de una sucesión genealógica dando espacio a sus coincidencias y especialmente a sus diferencias específicas. Para poder acceder a ese campo autorreflexivo sobre el trabajo de creadores que —en la mayoría de los casos—

---

161 K. GOLDSMITH, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Caja Negra, Buenos Aires, 2015.

escapan a catalogar su pensamiento como producción teórica, es que elaboramos en trabajos previos la noción de *discursos de espesor*.<sup>162</sup>

Esta categoría se enfoca en la detección de cierta especificidad en el decir que proviene de las praxis de creación. Parte de la idea de que todo creador se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística, sin necesidad de clasificaciones abstractas que orienten esas textualidades, que suelen ser de base oral. La noción se apoya en la idea de *descripción densa* elaborada por Clifford Geertz. En su libro *Interpretación de las culturas*, el autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales. Geertz plantea que, dado que el “hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”<sup>163</sup> la cultura debería ocuparse no de producir leyes que puedan ser reproducidas una y otra vez, sino de propiciar la búsqueda de significaciones, poniendo por delante su facultad de ciencia interpretativa. Describe al respecto:

Debemos medir la validez de nuestras explicaciones, no atendiendo a un cuerpo de datos no interpretados y a descripciones radicalmente tenues y superficiales, sino atendiendo al poder de la imaginación científica para ponernos en contacto con la vida de gentes extrañas.<sup>164</sup>

Este enfoque permite entrar en el *mundo conceptual* en que habitan esos sujetos que se pretende analizar. Será, por lo tanto, a partir del abordaje de problemas específicos y de cada fenómeno estudiado que se formulará el marco teórico a partir del cual se podrá continuar generando interpretaciones frente a nuevos fenómenos:

---

162 C. PESSOLANO, *Actuación, pensamiento y resistencia. Una mirada sobre la escena teatral contemporánea*, Biblos, Buenos Aires, 2024.

163 C. GEERTZ, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 20.

164 *Ibid.*, p. 29.

Si bien uno comienza toda descripción densa (más allá de lo obvio y superficial) partiendo de un estado de general desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo, no se inicia el trabajo (o no se debería iniciar) con las manos intelectualmente vacías. En cada estudio no se crean de nuevo enteramente las ideas teóricas [...] las ideas se adoptan de otros estudios afines y, refinadas en el proceso, se las aplica a nuevos problemas de interpretación. Si dichas ideas dejan de ser útiles ante tales problemas, cesan de ser empleadas y quedan más o menos abandonadas. Si continúan siendo útiles y arrojando nueva luz, se las continúa elaborando y se continúa usándolas.<sup>165</sup>

Dado que la teoría cultural no es autónoma, ya que se encuentra imbricada y en cruce permanente con los hechos inmediatos que trae la descripción densa, las generalidades a las que logra llegar se deben a la delicadeza de sus distinciones, no a la fuerza de sus abstracciones.<sup>166</sup> Del mismo modo, el campo de la escena se encuentra plagado de decires *distintivos*, singulares, que se conforman al modo de una jerga instalada especialmente en las zonas más fértiles de las prácticas: las clases y los ensayos.

Geertz, desde su descripción etnográfica, le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Esto le permite acceder a un tipo de producción textual que desentraña aquellos elementos que componen los materiales a analizar, en contraposición al trabajo sobre análisis abstractos sobre los cuales los sujetos podrían o no responder. Del mismo modo, pensando en el campo del teatro argentino contemporáneo, podría reconocerse que el modo de acceder a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico en alguno de los siguientes planos: el metarreflexivo o el de la praxis en sí misma.

De este modo, y a partir de una primera sistematización apoyada en lo metarreflexivo, logré organizar categorías recurrentes (ya fuese relevando discursos explícitamente reflexivos sobre las propias praxis o aquellos que circulan en el cotidiano

---

165 *Ibíd.*, p. 37.

166 *Ibíd.*, esp. p. 35.

del hacer). En esa dirección es que surgió la posibilidad de generar una clasificación que contemplase un sistema de pensamiento para estudiar el campo teatral del cual surgen ciertos conceptos, considerando también el modo en que operan en el quehacer concreto. La pretensión nunca ha sido enumerar nociones al infinito, sino hacer foco en cómo trabajan esos términos dentro de los contextos en que fueron concebidos. Al hacerlo, y en función de nuestras investigaciones precedentes<sup>167</sup>, ocupamos especialmente de aquellas que están estimuladas por pertenecer a un campo de la práctica que reúne ciertas lógicas coincidentes. Puntualmente estudio una constelación de artistas que llamo de resistencia,<sup>168</sup> categoría que es tomada como recorte de un modo singular de concebir las praxis de actuación. Cabe destacar que reconocemos estas textualidades específicas y singulares como refractarias del pensamiento acerca de la vida y de la escena, pero no como un reflejo directo de esa vida. Es decir, esos discursos peculiares representan el pensamiento del hacer y no funcionan como radiografía directa de la materialidad escénica.

---

167 C. PESSOLANO, 'Resistencia(s) en el teatro argentino: Pensamiento, cuerpos de actuación y otros modos de existencia', *PSA. Producción de Sentido Actoral*, Malisia, La Plata, 2024; 'Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino', *Acotaciones*, 45 (2020), pp. 253-290 y 'Flujo, fragilidad y potencia. Lenguajes que trascienden hacia la construcción de un cuerpo de actuación', *Revista telón de Fondo*, 35 (2022), pp. 23-36.

168 Tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no sólo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio, en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo. Véanse O. PELLETTIERI, 'El teatro de resistencia: El caso de *Postales argentinas*', *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual, 1976-1998*, Galerna, Buenos Aires, 1998 y M. RODRÍGUEZ, 'El pecado después del corte', *Teatro XXI. Revista del GETEA*, 5 (1999/9), pp. 51-54.

Al analizar sus *decires* se pudo confirmar que se trata de artistas que jerarquizan el espacio de la clase y el ensayo como una instancia de intercambio y de *generación de un lenguaje*, pudiendo esto ser leído en términos poéticos, pero también como una especificidad del decir de esas praxis escénicas.

NODOS DE CONCENTRACIÓN DE SABERES. Son numerosos los antecedentes dentro del teatro argentino de creadores que han escrito sobre sus prácticas. Sin embargo, no toda escritura acerca de la propia práctica tiene un componente reflexivo ni tampoco sistemático. Las publicaciones que relevé en mi investigación son parte de la historia del teatro argentino y funcionan como germen de lo que, más adelante en mi trabajo, llamaría *discursos de espesor*. Esto se dio de este modo puesto que ha sido frente a estas textualidades diversas que noté que hacía falta un recorte específico para poder trabajar acerca de los fenómenos circundantes a la actuación como propiciadores de un pensamiento original del artista que toma como base su propia materialidad escénica.

De este modo, el recorte que se llevó a cabo fue en torno a una discursividad específica que es prolífica más allá de los espacios concretos de publicación. Aquellos que finalmente formaron parte del *corpus* de autores que tomé en aquella investigación inicial son los que considero hitos dentro de la producción de un discurso reflexivo en el campo teatral nacional. Los creadores sobre los que trabajé abonaron un terreno sobre el cual la producción de reflexión se integra a las prácticas de la escena, enriqueciéndola.

Por otra parte, el término *discursos de espesor*, que fue concebido como un apoyo conceptual a partir del cual yo buscaba definir el tipo de reflexión sobre la cual podríamos generar ciertas sistematizaciones, terminó ocupando un lugar central en aquella investigación, y hasta hoy. En principio, porque organizó en gran medida la búsqueda y definió la especificidad de aquel objeto y, en segundo término, porque me hizo notar cabalmente que no toda escritura en torno a una práctica es necesariamente una escritura reflexiva. Para poder comprender el enfoque a partir del cual detecté esta cuestión

hay que resaltar una diferencia que se presenta entre la idea de prescripción y la de descripción dentro de esos discursos de espesor.

En esta distinción, los materiales prescriptivos son aquellos que se producen a partir de la sistematización de ciertos saberes del campo teatral, pero en términos de prerrogativas (como podrían ser manuales, instructivos, etcétera); en cambio los materiales descriptivos (o específicamente reflexivos) son aquellos que plasman el pensamiento de los creadores en función de su propio contacto con la materialidad escénica que los constituye (y que ellos constituyen).

Gracias a la detección de esta diferencia es que pude definir aquel *corpus* inicial de creadores (cuyos discursos de espesor analicé durante mi tesis doctoral).<sup>169</sup> Aquí es que Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartis se configuraron en mi investigación como el antecedente fundamental que da pie a un pensamiento reflexivo en el teatro nacional. Pensamiento luego sostenido por creadores de una generación posterior (cuyo caso testigo se apoya para nosotros en Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro). Ha sido justamente sobre las reflexiones que ellos habilitaron que se situó el horizonte de ese trabajo. Mediante estos creadores, además, confirmé que los múltiples espacios dentro del campo artístico que se configuran como nodos de concentración de saberes suelen ser espacios en los que el lenguaje —en su totalidad— es puesto en tensión. De hecho, evidentemente, sería imposible pensar la escena sin un lenguaje para *hablar de la escena* y es justamente sobre ese lenguaje que se centró prioritariamente mi interés.

Al pensar en estas cuestiones no se puede dejar de lado la de la legitimación e institucionalización de ese lenguaje. Esto suele darse a partir de revistas especializadas, espacios editoriales, áreas del campo académico desde las cuales se refuerza el interés sobre un aspecto concreto de esos saberes específicos. En general, luego del paso por esos espacios, lo que se constituye es una teoría acerca del teatro (lo que Borgdorff llama la

---

169 C. PESSOLANO, *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche Comté, 2019.

investigación *sobre* las artes). Esto genera una segmentación del tipo de materialidad discursiva para pensar el teatro, según de dónde provenga y sobre qué fenómenos específicos se apoyen sus categorías, lo cual habilita a generar un interés sobre un aspecto de esos saberes por encima de otro al buscar los modos de describir los fenómenos circundantes a la escena en sí. Como parte de esta argumentación cabe aclarar que, si bien me interesa tomar esas teorías que se encuentran legitimadas y visibles, con la formulación de la idea de discursos de espesor me ha interesado también volver un paso atrás para ir a buscar aquellos *otros* saberes que circundan la escena, pero que no están necesariamente *visibilizados*.

Cabe destacar, desde la mencionada diferencia entre las ideas de prescripción y descripción en la conformación de los discursos de espesor, que, al pensar en esta diferenciación, durante esta investigación no se jerarquizaron los discursos legitimados por publicaciones editoriales sobre otros espacios de transmisión de saber (artículos, ensayos, anotaciones en medios digitales, declaraciones en redes sociales, etc.). Por lo tanto, para comprender el alcance de la metodología de análisis sobre los discursos de espesor cabe primero plantearse qué los constituye como tal. Lo que me interesa especialmente de este enfoque es ver dónde se colocan los artistas para reflexionar acerca de su propia praxis, poniendo por delante *su capacidad de generar un discurso reflexivo de espesor*.

EL LENGUAJE SORDO DE LOS GRUPOS. Cuando el director Ricardo Bartis habla del ensayo, lo hace del siguiente modo:

Quando los ensayos son interesantes el nivel de estímulo es muy grande y uno siente que es impulsado, que aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica.<sup>170</sup>

---

170 R. BARTIS, *Cancha con niebla*, Atuel, Buenos Aires, 2003, p. 68.

Esa pura materialidad escénica pareciera ser, ni más ni menos, que la comprensión de la especificidad que conforma lo teatral para los creadores de resistencia. Mas allá de la palabra, más allá del montaje —que aparecerán eventualmente—, el cuerpo de actuación será el nodo para configurar lógicas inéditas de producción de sentido. Agregado a esto, el ensayo (y también la clase) serían las zonas plausibles de contener aquello que el director y pedagogo Alberto Ure reconoce como “el lenguaje sordo de los grupos”<sup>171</sup> y que da cuenta de esos decires que germinan en esos espacios efímeros en los que se fundan las prácticas.

Pero estas situaciones de encuentro fugaz cuentan, además, con la particularidad de ser el constructo en que el campo teatral produce una especie de gramática singular; gramática capaz de sobrepasar esas zonas transitorias para llegar a definir concepciones escénicas que distinguen posiciones diversas en las poéticas del campo. Hemos visto, además, que esas concepciones —que han dejado ciertas trazas documentales, pero se transmiten principalmente por vía oral— en muchos casos apelan al sentido figurado. Estos decires específicos, que usualmente son naturalizados dentro del campo teatral, aparecen como “herramientas con el roce de lo real”<sup>172</sup> porque existen desde una dimensión eminentemente práctica para comunicar cuestiones puntuales que afectarán al orden de esas prácticas. Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, trabaja sobre la idea de los decires sobre prácticas que no son del orden del lenguaje. Afirma: “si el arte de decir es en sí mismo, un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría”,<sup>173</sup> lo cual le da a las praxis una entidad autónoma singular (porque se piensa en el hacer y se hace en el pensar).

---

171 A. URE, *Sácate la careta*, Norma, Buenos Aires, 2003, p. 105.

172 M. BARDET, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires, 2012, p. 24.

173 M. DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. 1: Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2000, p. 87.

Por lo tanto, si esos decires específicos que nacen del campo del hacer para referir al hacer son extrapolados de esos espacios de comunicación íntima (el ensayo y la clase) y revisados en su dimensión de sentido figurado, hay una enorme lista de términos que distinguen diversas concepciones de escena y de mundo en nuestro campo teatral. Para encarar estas cuestiones me enfoqué sobre dos aspectos: lo metarreflexivo (el pensamiento de los creadores, fijado en tanto *discursos de espesor* en textos diversos) y las metáforas que se usan en la práctica y tienen determinados efectos sobre el cuerpo de actuación (especie de *escrituras en latencia*, en palabras de Sergio Boris, que se forjan en clases y ensayos y cuentan con un espesor discursivo pero también uno material). Por tomar sólo algunas como ejemplo, aparecen entre las primeras la imagen del teatro como *cancha con niebla* o de *pedra en el espejo* (Bartis); la *escena como maquinaria* o el *carácter tallado del actor* (Ure); el *cemento existencial* y el concepto de personajes como *vómitos impulsivos* (Pavlovsky). Y entre las segundas, ideas como el *salto del tigre*, el *insulinazo* o el texto como *golpe seco* (Soto), *darse Sandro* (Catalán) o el *molusquear* (Cappa), entre otras.

Para organizar estos términos indagué sobre posibles series de metáforas que aparecen como constitutivas de un modo de pensar y hacer: las principales son las ideas *afectación*, *acumulación*, *flujo*, *fuga* y *robo*, entre otras. En los decires de diversos artistas de la escena argentina se ven replicados estos términos, por momentos con sentidos idénticos y por otros con resignificaciones. Los creadores convocan en sus prácticas palabras y frases que oyeron de otros antes, pero también términos que nacen en esos espacios transitorios. En esas zonas tan específicas de la praxis, los cuerpos de actuación parecieran ser una vía por medio de la cual se instalan esas *escrituras en latencia*.

Cuando el director Sergio Boris reconoce al espacio del ensayo —y la búsqueda de un relato de actuación dentro del mismo— como *lenguaje provisorio*, parece —sin referirlo— aludir a aquello que Alberto Ure describe como el “lenguaje

sordo de los grupos”.<sup>174</sup> Conceptos ambos que dan cuenta, justamente, de aquellos decires informales, efímeros y precarios que no sólo rondan, sino que también fundan las prácticas. Pero, ¿cómo se dan esos procesos y cómo se implantan en (o desprenden de) ellos esos decires?

En los procesos de creación de los creadores de resistencia hay recurrencias y esquemas temporarios que se repiten. Algunos de los elementos que los distinguen son las escrituras que provienen de las pruebas en escena, escrituras para “estimular actuación, para ver por dónde es mejor, dónde hay más multiplicidad y menos esquematismo”,<sup>175</sup> al decir de Boris. Justamente, la concepción del texto escrito para este grupo de creadores se encuentra bastante cercana a la idea baconiana de la mancha, de la ocurrencia accidental y azarosa que puede propiciar un encuentro con lo inesperado.<sup>176</sup> El rol de la dirección sería puntualmente el que se ocupa de sobrevolar en situación de escucha esas zonas de azar para desplegar, eventualmente, la posibilidad de armar escena desde ahí. Incluso en la idea de lo provisorio se encuentra implícita este tipo de accidentalidad. Refiere al respecto Boris:

Más allá de lo provisorio en el hecho escénico, en lo que estamos construyendo nosotros digamos, ¿no? Son provisorios incluso los textos, incluso donde se colocan los textos. Porque si se hacen cambios, eso empieza a generar otras olas de posibles cambios.<sup>177</sup>

En esa construcción grupal es que se implanta aquel pensamiento colectivo que se va impregnando en los cuerpos de actuación. Asimismo, la emisión de signos como *armas* sería la estrategia central de un cuerpo de actuación para producir sentido. Dirá al respecto Bernardo Cappa:

---

174 Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, 2020.

175 *Ibíd.*

176 D. SYLVESTER, *La brutalidad de los hechos: Entrevistas con Francis Bacon*, Polígrafa, Barcelona, 2009.

177 Entrevista inédita citada en la nota 174.

Saber emitir signos se hace imprescindible, son nuestras armas. Esa actuación genera un relato, no solo responde a ese relato si no que al reproducirlo lo va inventando, le va creando nuevos surcos, nuevas coartadas para no ser encontrado, para poder repetirse necesita generar la sensación de estar siendo inventado.<sup>178</sup>

Observando estas cuestiones, puede reconocerse entonces que mucho más allá incluso del orden del lenguaje, lo que se produce en el espacio del ensayo es un pensamiento conjunto que se reinventa una y otra vez. Sin duda precario, pero sobrevolando las praxis y decantando en aquel “rumor teórico”, al que alude Anne Cauquelin. En una dirección similar, en lo que refiere puntualmente a uno de los espacios principales de intercambio en lo escénico como es el encuentro entre la actuación y la mirada de dirección, Boris afirma:

Más allá que uno tiene la experiencia de estar mirando desde afuera, y también tiene la experiencia de estar construyendo desde afuera, desde los textos, desde las formas expresivas. Todo. Pero también el otro está teniendo la experiencia de construir desde adentro. Es un saber distinto, diferente. Y se necesita que sean diferentes, para poder intercambiar, y tener diferentes perspectivas sobre el mismo hecho escénico.<sup>179</sup>

Podría pensarse, entonces, que, puntualmente, en esa conjunción entre los saberes de lo que se percibe desde dentro de la escena y lo que puede reconocerse desde el afuera, se da la fricción que podría propiciar esa especie de *lingua secreta* para referir a las prácticas. Surgen del cotidiano de las praxis, son pura experiencia, pero se instalan para llegar a imponerse como herramientas metarreflexivas para nombrar a las praxis.

MATERIALIDAD ESCÉNICA Y REDES DE RESISTENCIA. Tomando a este creador como caso testigo de la constelación de artistas escénicos de resistencia para ver la operatoria en red de los léxicos que utilizan, podemos distinguir que uno de los nodos conceptuales recurrentes en el trabajo de Boris es la idea de *combustión actoral*. Esto puede asociarse a la serie metafórica

---

178 B. CAPPA, *La danza de la realidad*, Contornos, Buenos Aires, 2015, p. 18.  
179 Entrevista inédita citada en la nota 174.

de *producción de sentido actoral* (Alejandro Catalán), *dimensión existencial* (Eduardo Pavlovsky), *régimen de afectación* (Pavlovsky), *tráfico de emociones* (Bernardo Cappa) o *transformación* (Alberto Ure), y podrían todos encuadrarse bajo el sintagma *potencia*, que en muchos casos estos creadores utilizan con sentido similar. La *combustión actoral*, en el caso de Boris, trabaja sobre la idea de *acumulación* en lo que refiere al relato en escena. Según sus palabras es

una forma de trabajar sobre el relato y ver los problemas del relato sin que lo narrativo mande, sin que se digan cosas para que la cosa avance. Sino que avance por energía de actuación, combustión actoral, por un entramado que es más invisible, más difícil, más complejo que es el entramado entre los actores, entre los personajes. Y la acumulación no es progresiva. Tiene aristas que la rompen, que la estallan.<sup>180</sup>

La posibilidad de este enfoque en la construcción escénica es que permite salir de “la centralidad del cuento”, generando la posibilidad de lo que el mismo Boris define como “lateralización”.<sup>181</sup> Este recurso técnico —asociado, a su vez, con el sintagma *fuga* dentro del grupo de creadores de resistencia— también forma parte de un desarrollo de Ricardo Bartsis, que trabaja sobre la idea de *rodeo sobre un tema* en la actuación. Es decir, se trataría de ir en la escena a buscar más de una cosa a la vez, narrando más de lo que podría ser predecible en una actuación más lineal. Junto con la idea de *lateralizar la actuación*, se implanta la serie metafórica de *campo imaginario* y la de *punto de vista* (desarrollada dentro del teatro nacional por Bartsis y utilizada por diversos creadores de resistencia).<sup>182</sup>

---

180 *Ibid.*

181 *Ibid.* Para Boris, la improvisación es siempre un rodeo expresivo sobre el nudo de lo que se supone que ocurre, pero que desconocemos y quizás no conoceremos nunca. Esa suspensión de la definición, ese “bancarse estar ahí”, en sus palabras, se encuentra condensado, a su vez, en una categoría que el director utiliza y que funciona como nodo central de su concepción escénica: la idea de lateralización. Próxima a la categoría de rodeo, la idea de *lateralización* es la de la instancia de improvisación que funciona en sí misma como un rodeo, como un recurso para escapar de ese núcleo cuyo sentido permanece oculto.

182 Bartsis lo define del siguiente modo: “La actuación debe vincularse a un relato principal que es el punto de vista y el tipo de flujo de energía que circula ahí. Eso se ve mucho en la actuación cómica popular, y es muy clara la técnica

Esta última remite a la conciencia que desarrolla el cuerpo de actuación al saberse mirado, duplicando la dimensión de la actuación que ronda la recepción, pero antes de llegar hasta allí transita el cuerpo, volviendo al espectador un colectivo que visualiza algo de ese fenómeno singular. Eso repercute en cómo se organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y hacia una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada. Al momento del entrenamiento actoral, como el espectador no se encuentra presente y la mirada real no está, se trabaja a partir de un punto en el espacio que permita *organizar* la actuación de manera consciente (esto incluiría desde las fuerzas y potencias implicadas hasta decisiones en torno a lo plástico).

En esta misma línea, dentro del arco metarreflexivo de Boris —y trabajando en consonancia con las anteriores— aparece la idea de *juegos de seducción actoral*. Se trata de un recurso técnico —y de un modo de referir a lo que hacen los actores— que opera sobre la idea de que el actor no debe *ir hacia el público*, sino trabajar de modo tal que este sea *convocado, atraído*. Para hacerlo, se responde a “la demanda de ese punto de vista en términos prácticos, de cómo narrar el espacio, cómo narrar la frontalidad, cómo narrar la lateralidad”,<sup>183</sup> y esto se da a partir de un enfoque plástico, pero principalmente en una búsqueda de multiplicar la espacialidad y los sentidos de la actuación. Asociada a esta idea, aparece en Boris la noción de *teatro como potencia*, que también encuentra su paralelo en otros artistas de resistencia. En el caso de Eduardo Pavlovsky, la potencia de actuación se encuentra asociada al régimen de afección y de conexiones con

---

que muchos actores populares tienen para mantener el flujo y el contacto”. D. CHOLAKIAN, ‘Ricardo Bartis: “El saqueo de nuestro arte que hace la política es impiadoso”’, *Infobae*, 9 de noviembre de 2017.

<https://www.infobae.com/cultura/2017/11/09/ricardo-bartis-el-saqueo-de-nuestro-arte-que-hace-la-politica-es-impiadoso/>.

183 Entrevista inédita citada en la nota 174.

otros cuerpos desde las concepciones de *multiplicidad y contagio*,<sup>184</sup> en Cappa, desde la idea de *potencia de actuación como poética en latencia*,<sup>185</sup> y en Bartis, la idea de *potencia de actuación como asalto a la textualidad*.<sup>186</sup>

Otro caso testigo que abre otra red de ligazones conceptuales es el que presenta Analía Couceyro. Una recurrencia discursiva que aparece en su modo de referir a las prácticas es su original concepción de *cuerpo editado*. Se trata de una idea que describe en gran parte su concepción de la poética de actuación cuando refiere a los rastros que la literatura, pero también los mensajes, las notas, los boletos, los recortes o los textos dispersos —es decir, todo lo escrito— van dejando como marca en el cuerpo del actor. Desde esas trazas se impone una materialidad puntual como una especie de collage de sentido que luego llegará a la escena. De este modo, Couceyro piensa el trabajo del actor como una composición que se da desde el cuerpo, a partir de la multiplicación que proveen diversos materiales que son alimento para esa escena (*disparadores* de actuación). Así lo describe la actriz: “siempre que leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro”.<sup>187</sup> La potencia de este pensamiento radica en la posibilidad de tomar cualquier tipo de materia escritural para producir escena. Los materiales diversos, múltiples, en muchos casos insignificantes, según esta lógica, se vuelven no sólo potenciadores de escena, sino también gatillos de la escena que siempre terminarán por impregnar una corporalidad específica.

“No todas personas leemos igual”, dirá al referir a los modos de abordar los materiales escriturales que pueden derivar en una “traducción al cuerpo”.<sup>188</sup> Esto abarca las relecturas propias en diversos momentos, el intercambio que se da en los

---

184 E. PAVLOVSKY, *La ética del cuerpo*, Atuel, Buenos Aires, 2001.

185 B. CAPPA, *La danza de la realidad*, Contornos, Buenos Aires, 2015, p. 18.

186 R. BARTIS, J. DESMARÁS, L. ZAPATA, *Ahí vienen: Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartis*, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 2018.

187 D. GIGENA, ‘Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo’, *La Nación*, 4 de diciembre de 2016.

<https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/>.

grupos durante los procesos de creación y la especificidad que se produce en las lecturas múltiples sobre objetos diversos (según ella, para esto siempre la materia es la palabra, lo más *nutritivo* para la actuación). Pensando en esos pasajes posibles, la actriz comprende la “acción de leer como muy vinculada a la acción de hacer” y entiende a la lectura como “la escucha de una voz”.<sup>189</sup> Parte del trabajo actoral, tal como ella lo concibe, entonces, implicaría reconocer con claridad esa voz.

Acompaña estas ideas con su concepción de la actuación como *presente absoluto* que podría asociarse a la constelación metafórica referente al sintagma *canal* que desarrollan diversos creadores de resistencia. Esta noción se afirma sobre poéticas que ponen por delante el cuerpo de actuación. En el caso de Catalán, referirá a la idea de que “la actuación depende de una conquista que ese cuerpo logra hacer por y para sí mismo” (Catalán, 2007);<sup>190</sup> en el caso de Pavlovsky, esta categoría se relaciona con la apropiación de la escena por parte del actor al afirmar “mi teatro se trata de dejar pasar por el cuerpo intensidades”<sup>191</sup> y en el caso de Alberto Ure, cuando despliega su concepción de *impulsos interactuantes* como la guía que establece la actuación para dar cauce a la escena, en contraposición a una escena centrada en el texto o únicamente en las pautas de dirección.<sup>192</sup> En el caso específico de Couceyro, se trataría de un presente absoluto que se alinea con un modo de ver la escena centrada en el cuerpo que produce actuación como el eje principal para el trabajo de los *estados*, como lo llama ella —siguiendo la nomenclatura de Pavlovsky y Bartis respecto de este tipo de teatro que toma la actuación como centro—. Se trataría de ir en busca de aquellos recursos que son más “nobles para el trabajo de los estados, como el lugar

---

188 A. COUCEYRO, ‘Entrevista Analía Couceyro con Marcelo Savignone’, Instagram, 30 de agosto de 2020, <https://www.instagram.com/p/CEiQptgpuPh/>.

189 *Ibíd.*

190 A. Catalán, ‘Parte 3. Cuerpos informados e invención’, Alecatalan-<http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invincin.html>, 2007.

191 E. PAVLOVSKY, *La ética del cuerpo*, *op cit.*, p. 121.

192 A. URE, *Ponete el antifaz*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2009.

físico, en contraposición al trabajo psicológico”<sup>193</sup> para la escena. También al respecto se instala en esta creadora la idea de un *estar* que se encuentra *fogoneado* por las personas que sostienen la escena (nuevamente en ese vector doble: la red de compañeros artistas durante los procesos de creación y el público). Esto lleva nuevamente a su singular modo de ver la literatura, al afirmar que su forma de “agenciar el estado que provoca la literatura es la actuación”,<sup>194</sup> lo cual da cuenta de una concepción de la textualidad que se conecta directamente con la fisicalidad, proveyendo a la escena de una materialidad muy específica. Refiere a esta idea del siguiente modo: “Mi vínculo con la textualidad es físico. Cuando yo leo escribo pienso mi voz está presente. Y en la actuación por más que haya un campo intelectual y de pensamiento, está por delante siempre la situación de poner el cuerpo”.<sup>195</sup>

Su ejercicio en ese sentido será *traducir al cuerpo* ese impacto que ha tenido lo textual sobre sí, tomando la *materialidad de la palabra* para darle una entidad teatral. Al respecto, refiere que no le “asusta lo dicho”, sino que, por el contrario, reconoce que “hay algo de la palabra que conlleva una materialidad que es fácil de traducir en actuación”.<sup>196</sup> A esto se le agrega su certeza acerca de que “la escena no es lo que está escrito, nunca”, con lo cual desarrolla, además, otro nodo conceptual que es central para su praxis, que es su concepción de “actuación como robo”.<sup>197</sup> Esto se alinea con los modos en que otros artistas de resistencia reconocen esa captura de un material que pertenece a un universo específico para trasladarlo a la actuación. Así es que esta conceptualización podría alinearse con los sistemas de metáforas de sus pares, por ejemplo cuando Cappa trabaja con la temática *fútbol* en tanto que campo asociativo como en cuanto que campo poético, y también cuando Pavlovsky afirma que su trabajo

---

193 A. COUCEYRO, ‘Entrevista Analía Couceyro con Marcelo Savignone’, *op. cit.*

194 *Ibid.*

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*

197 S/A, ‘Entrevista a Analía Couceyro’, *Revista Los Inrockuptibles*.

<https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-anal%C3%ADa-couceyro-1d741ae92279>, 2014.

como actor tiene relación directa con sus lecturas.<sup>198</sup> Desde esa línea de pensamiento, los materiales se vuelven no sólo *potencia*, sino también *gatillo* para ir en busca de lo eminentemente teatral.

Estos lexemas que se encuentran frecuentemente en voz de los creadores de resistencia dan cuenta de un discurso reflexivo con sus particularidades que (además de contener peculiares concepciones de escena) es pasible de ser leído en red entre contemporáneos y predecesores. El valor de estos constructos conceptuales radica en su potencia de ser nodos de esa red y la posibilidad de condensar la descripción del pensamiento específico del artista que los utiliza.<sup>199</sup> Se trataría definitivamente de tramas metarreflexivas que constituyen su pensamiento y operan sobre esos cuerpos de actuación tan centrales para su concepción de teatro en el encuentro entre cuerpo y resistencia.

LA METAFÓRICA COMO CLAVE DE UNA CONCEPCIÓN DE MUNDO. Deteniéndonos brevemente en este punto, cabe destacar que al relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales el grupo de creadores de resistencia describe las prácticas escénicas, he tomado como referencia las prácticas de actuación en diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. En

---

198 E. PAVLOVSKY, *La ética del cuerpo*, op cit., véase esp. p. 216.

199 Además de los mencionados, otros términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadores de resistencia son las ideas de *maleza*, *desmesura*, de *un cuerpo formado por partes de otros cuerpos* y de *monstruo de cuatro cabezas*, que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de lava (Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes); ciertas metáforas metarreflexivas de María Onetto, como las ideas de *traducción*, *trama*, *fragilidad* y lo que ella llamaba *hacer materia*, así como, las metáforas de la cotidianeidad de la práctica como sus ideas alrededor de los conceptos de *inmersión* o *humedad*, en relación al entrenamiento previo al trabajo en escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que *humedece zonas que habitualmente están secas*) o el *sucundum* y el *impacto*, en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis, como son los conceptos de *campo imaginario* y de *cancha con niebla* de Bartis. También ideas como la indagación en torno a *nuevos modos relacionales* para la creación escénica de Andrea Garrote, la idea de *cuerpo de actuación como catalizador* de Bernardo Cappa o la *potencia* como *escena total* (acuñada por Sergio Boris), entre muchas otras.

algunos casos, esto arrojó ciertas coincidencias en las concepciones de teatro para pensar las praxis de la escena. Sin embargo, esas concepciones que presentan afinidades no impactan necesariamente en la producción de campos poéticos parecidos: algunos de estos creadores tienen una impronta más apoyada en lo literario, otros se ocupan de lo que podría definirse como lo social, otros trabajan priorizando lo vincular, y estos vectores de entradas resultan definatorios de las líneas estéticas que los distinguen. Por otra parte, estas coincidencias tienen la particularidad de tolerar una lectura diacrónica, ya que, al establecer las líneas que conforman esas redes lexicales, encontramos decires de otras épocas que son recuperados como concepciones en reposo que se activan ante la necesidad de provocar un estímulo específico sobre los cuerpos de actuación hoy. Tomando estas cuestiones como centro, entonces, uno de los vectores principales en que se instala la noción de resistencia es el que se ordena en torno al saber específico que producen las praxis. Desde esta perspectiva, el recorte propuesto por la idea de resistencia se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos.

Para lograr abordarlos, deberían considerarse los múltiples tipos de acuerdos que proliferan en la producción discursiva del campo de las praxis escénicas: aquellos términos que se distinguen como una norma fija apoyada en ciertas tradiciones; aquellos que se imponen al modo de tendencias emergentes y otros acuerdos que son casi imposibles de clasificar, pero que son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, funcionando como requerimientos básicos para poder ensayar. Para distinguirlos y estudiarlos, he trabajado sobre los discursos de espesor (como dije antes, un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y *localizada*) que se hallaban en diversos materiales textuales e incluso en la oralidad durante clases y ensayos.

Atendiendo a lo anterior y de modo resumido, sintetizamos que la resistencia en el teatro argentino se conforma principalmente sobre tres planos: (i) como un tipo de creación

que concibe al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena, produciendo un tipo de accionar capaz de intervenir sobre los modos de existencia desde su capacidad de ruptura con lo previo y desde la puesta en valor de la especificidad de una práctica, apoyada sobre lo artesanal y lo minoritario; (ii) como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión; como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva; sus exponentes son creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen; (iii) en el lenguaje que condensa el saber que producen las praxis; el recorte propuesto por la idea de resistencia, desde este enfoque, se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos; la sistematización de los mismos permitiría observar que sus pensamientos escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y de la clase.

Partiendo entonces de esa caracterización y entrando puntualmente al tipo de discursividad que de modo recurrente se encuentra en esas praxis, nos preguntamos: ¿cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia? ¿Quiénes se alinean detrás de esas metáforas y cómo configuran la grupalidad en tanto *comunidad lingüística*? ¿Qué es lo que no se enuncia al generar una discursividad específica a través de esas figuras retóricas? ¿Cómo funcionan las mismas en tanto que generadoras de escena y actuación, según contexto y uso en el campo específico de la clase y el ensayo? Estos son, entre otros, algunos de los interrogantes de esta investigación en curso que aparecen ante la indagación en torno a los decires de creadores que configuran la constelación de resistencia dentro de la praxis teatral local.

Por medio de una transposición disciplinar, se puede afirmar que, en el campo del teatro, la metafórica no pretende ponernos cara a cara ante la realidad de la materialidad escénica, sino que, muy por el contrario, constituye la evidencia del rodeo que da el lenguaje para dar cuenta de esos fenómenos que no se pueden nombrar. Ir en busca de los términos específicos que circulan en el campo de la escena permitiría hallar esas metáforas que tienen “su propia historia”, su “biografía”.<sup>200</sup> Y al hacerlo, la recolección de estas *biografías* dará cuenta de los modos en que el campo teatral en tanto comunidad lingüística se vuelve reconocible en su multiplicidad, a partir de los decires conservados usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase. Al emprender ese camino, aquella *verdad* de las metáforas absolutas (sobre las cuales se enfoca Blumenberg) se concebiría en tanto verdad pragmática, histórica, lo que provoca que la correspondiente metaforología no pueda ya considerar esas respuestas “retóricas a la pregunta global por ‘el sentido’ sino como objetos de un conocimiento a su vez histórico”.<sup>201</sup> Asociada a esta idea viene la concepción de que no se vive en la realidad, sino en las metáforas que hacen *legible* una determinada realidad posible. Desde aquí, entonces, la lectura a la que aspiro a partir de los términos utilizados por los creadores del campo teatral sería esa realidad posible. Y los términos que utilizan funcionarían como categorías móviles que dan cuenta —más que de una lectura de sentido transparente— de las concepciones de mundo de quien los genera y de aquello que preexiste a las preguntas.

CONCLUSIONES. Para este trabajo me centré en la dialéctica entre teoría y práctica teatral a partir del estudio de una serie de nociones que circulan en el campo teatral argentino y que son eje de los saberes generales que lo constituyen. A partir de investigaciones previas, he detectado que la metáfora se impone como una de las figuras retóricas frecuentes en el campo de la

---

200 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, op. cit., p. 24.  
201 *Ibid.*, p. 21.

escena de Buenos Aires cuando los creadores generan metarreflexiones acerca de sus praxis. Para estudiar estos léxicos singulares, he tomado los lineamientos de la metaforología blumenberguiana y su idea de que “el lenguaje se encuentra detrás de nuestra visión del mundo”.<sup>202</sup>

Así pues, me ocupé de un acervo de expresiones que se encuentran en la base discursiva de un campo de práctica específica que se encuentra en relación con la idea de resistencia. La misma permite nombrar a un grupo de actores y directores que desarrollan su práctica a partir de conceptualizaciones muy precisas respecto de los distintos aspectos involucrados en la praxis de actuación. Desde esta perspectiva, la resistencia involucra conceptos y saberes que organizan las prácticas de las cuales emanan y en simultáneo hace a esas prácticas puntuales o, dicho de otro modo, son el lenguaje que respalda esa particular visión de mundo.

El trabajo sobre las unidades léxicas producidas por estos creadores del teatro de Buenos Aires<sup>203</sup> me permitió enfocarme en una modalidad de práctica teatral en la que el cuerpo de actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Esto se da tanto en una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica, y como producción de pensamiento en la práctica.<sup>204</sup> Para concluir, si, siguiendo a Blumenberg, podemos afirmar que “las metáforas absolutas ‘responden’ a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica [...] en que las encontramos ya planteadas en el fondo de la existencia”<sup>205</sup>, podríamos entonces afirmar que al interior de la praxis, y los discursos de que ella emana, ese territorio sensible de imágenes no sólo piensa, sino que también es la materia de nuestro teatro cada vez que se atreve a nombrar lo que parece innombrable.

---

202 *Ibid.*, p. 105.

203 C. PESSOLANO, ‘Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina’, *Territorio Teatral*, 1 (2019/19).

204 *Ibid.*

205 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, op. cit., p. 62.

## 6

### EL GUSTO ESTÉTICO DE LA ÉPOCA. MODA Y MODALES EN HANS BLUMENBERG

*Ángel Octavio Álvarez Solís*

Al igual que Simmel o Benjamin, Hans Blumenberg estuvo interesado en el fenómeno de la moda como campo de experiencia filosófica. No podía ser de otra manera para un pensador riguroso de la modernidad, pues cualquiera que intente adentrarse en el terreno de los estratos del tiempo de la modernidad terminará advirtiéndolo la fuerza telúrica que subyace en el fenómeno de la moda. La moda como objeto filosófico supone una teoría del tiempo que, al mismo tiempo, registra los ritmos con los que va desplegándose ese tiempo definitivo llamado *modernidad*. Moda, modo y modernidad son así operaciones metafísicas co-extensivas a la forma humana que gusta de cristalizar el tiempo en objetos, prendas, textiles y gustos de temporada, sean ideas, vestidos o canciones. Igualmente, Blumenberg pertenece a un alto periodo de creatividad filosófica en el cual la discusión en torno a la moda comienza a ser intensa, periodo que inicia a finales del siglo XIX y que se prolongará hasta la mitad del siglo XX. De manera

que, contextualmente, el momento discursivo en torno a la teoría de la moda en el cual Blumenberg despliega sus anotaciones corresponde con la formación del objeto teórico, esto es, una teoría social de la moda.

En el caso específico de Blumenberg, la moda permite registrar uno de los problemas normativos respecto la legitimación de los tiempos modernos y poner a prueba cómo el mundo de la vida establece cadenas de continuidad con las formaciones teóricas. En efecto, Blumenberg concibió la moda como una expresión de la teoría del mundo de la vida. Por ello, no es casual que Blumenberg recurra al *vestido* como metáfora de la insociable sociabilidad y a la *metáfora* como un vestido que arropa a la verdad, puesto que la verdad no puede presentarse desnuda. Análogamente, Blumenberg explicó la dialéctica entre cuerpo desnudo y cuerpo vestido como el modo de ingreso o abandono al grado cero de la antropogénesis: el humano es un animal vulnerable que se cobija con la cultura para orientarse en el mundo, o bien el humano es una prótesis vestimentaria provocada por la cultura que le impide tener acceso a una desnudez absoluta. Por consiguiente, en este texto discuto los argumentos que ofrece Blumenberg en torno al vínculo entre moda y mundo de la vida para dirimir la controversia antropológica entre cuerpo desnudo y cuerpo vestido. Para realizar tal fin es necesario, entonces, reflexionar acerca de un problema previo a la definición blumenberguiana de la moda: la institucionalización de la moda por medio de los modales. Posteriormente, se propone una teoría de la moda como teoría filosófica del presente a partir de la experiencia de la temporalidad de la modernidad problematizada por Blumenberg.

LOS MODALES Y EL ARTE DE LAS DISTANCIAS. Genéticamente, los modales pertenecen a la moda en la medida en que operan como instituciones que cristalizan lo sobreentendido en el mundo de la vida. Como un brillante conocedor de la filosofía clásica alemana, la reflexión de Blumenberg acerca de la moda y el vestido está inscrita en la vieja tradición kantiana de la *philosophia practica universalis*; una reflexión cruzada entre ética, estética y gusto. Precisamente, en el apéndice final de la

*Metafísica de las costumbres*, titulado ‘Las virtudes de la convivencia’ (*virtutes homileticae*), Kant fundamentó el concepto de *decorum* latino a partir de la noción francesa de *maneras* para indicar cómo es posible vivir de una forma cosmopolita. En la estela de un ilustrado desencantado, Blumenberg dedicó algunas páginas a pensar la urbanidad como un arte de las distancias y como una manera de acortar la brecha civilizatoria propiciada por la espontánea insociabilidad humana.

En sintonía con la reflexión antropológica kantiana, Blumenberg considera que la urbanidad —el arte de las buenas maneras proveniente de la Roma imperial, acentuado en los albores del humanismo moderno— es el modo que tiene la cultura de una ciudad moderna de generar una actitud natural frente al mundo. La urbanidad es una forma cultural que no es natural, pero que tiene las propiedades de presentarse *como si* fuese algo natural. Estas operaciones de naturalización de códigos y gestos cívicos recibe el nombre de *modales*. ¿Qué son los modales para Blumenberg? ¿Cuál es la relación que guardan los modales con la moda? Los modales son gestos de una naturalidad primigenia, de una primera naturaleza que, al ingresar a los espacios de la ciudad, logran refinarse, pues, en su origen, los modales son rudos, torpes, crueles y rústicos. El perfeccionamiento de los modales es una manera técnica que dispone el ser humano de vivir su facticidad sin un fundamento normativo previamente establecido o positivado por algún código jurídico o religioso. Dado su carácter poco reflexivo, la “informalidad de los modales”<sup>206</sup> son una especie de infra-normas que garantizan su necesidad dentro de la ciudad para permitir una mejor sociabilidad. En efecto, la ciudad necesita de *formas* heredadas para reducir el impacto antropológico de la insociable sociabilidad, para soportarse los unos a los otros sin que el principio de daño active la pulsión de muerte entre los individuos. Pero los modales no son exclusivamente gestos de cortesía o protocolos comunitarios: son instrumentos de la *distancia ética*. Una distancia que sólo puede cultivarse con prudencia, encanto y gusto por la convivencia con los otros, pues la *distancia* con los coetáneos no debe ser tan *alejada*

---

206 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias*, Síntesis, Madrid, 2010, p. 289.

que produzca indiferencia y aislamiento, ni tan *próxima* que genere las condiciones de un conflicto afectivo por tanta cercanía. La distancia física entre el *tú* y el *yo*, instituida muchas veces con la voz o con el cuerpo, representa el modo de coordinación primaria de la experiencia social. ¿Cuánto debemos soportar a los otros? ¿Cuánto estamos dispuestos a comprometernos con el vecino sin una falsa apelación al saludo? Los sartreanos lo tienen claro: el infierno son los otros y es mejor ser el lobo solitario que deambula sin la presión de los congéneres que ser un cordero con temor a perder la piel por un chisme. Pero un mundo de sartreanos solitarios es un mundo de santos, neuróticos y militares. El cordero tiene que aprender a vivir con el lobo sin ser comido y, viceversa, el lobo debe aprender a regularse para no comerse a los otros. Para eso sirven los modales: para que el lobo y el cordero, antes que amigos o enemigos, sean dos especies capaces de una cohabitación pacífica sin supresión del conflicto ni la falsa ilusión de un consenso premeditado.

Como puede identificarse en los argumentos previos, en la reflexión de Blumenberg resuena dos veces el eco del Schopenhauer de *Parerga y Paralipómena*: (i) la importancia ética de las maneras para acotar el conflicto producido por la insociable sociabilidad y (ii) la enseñanza magistral de elucidar conceptos por medio de historias, con la salvedad que se trata de una historia de la moda que resguarda, en el fondo, el concepto de *urbanidad*. La moda aparece en este contexto como una extensión de la urbanidad, como una ampliación de los modales, como un indicador de la necesidad antropológica de establecer distancias como un método de convivencia social. La fábula moral de Schopenhauer es filosóficamente bastante potente, razón por la cual es conveniente compararla con la versión descrita por el propio Blumenberg:

En un gélido día de invierno unos puercoespines se apiñaban los unos a los otros para que así, dándose calor mutuamente, no se quedaran ateridos de frío. Sin embargo, no tardaron en sentir que se estaban pinchando unos a otros, lo cual hizo que volvieran a alejarse unos de otros. Luego, cuando la necesidad de calentarse los volvió a juntar, se repitió por segunda vez aquel mal, de modo que estos dos sufrimientos los estaban

lanzando de un lado a otro, hasta que encontraron una distancia moderada en la que mejor podían soportar aquella situación. Y a esta distancia la llamaron *cortesía y buenas maneras*.<sup>207</sup>

A diferencia de la fábula animalizada de Schopenhauer, Blumenberg cuenta la historia de un taxista que justifica el incumplimiento de normas de tránsito para legitimar la necesidad de su servicio público. Los taxistas son necesarios socialmente en tanto que ellos violan las normas de tránsito por que nosotros para poder llevarnos a tiempo a los destinos. Si los taxistas condujeran adecuadamente y cumplieran kantianamente todas las normas siguiendo los protocolos de urbanidad, los taxistas serían totalmente innecesarios. Con independencia de la ironía que late en el fondo de la *narratio* de Blumenberg, el filósofo alemán sostiene que las buenas maneras, las normas de urbanidad o modales, no son virtudes éticas ni reglas prudenciales, sino herramientas pragmáticas para reducir la violencia antropológica; sin embargo, esto no implica que la historia de la moda no sea un anecdotario repleto de *disparates*, identificados como tales sólo a la luz de la distancia histórica. Por ejemplo, Blumenberg recuerda la anécdota contada por Lichtenberg acerca de la moda londinense de portar una pluma de avestruz en los sombreros de las mujeres. Hoy en día, la práctica de llevar plumas de un animal exótico no parece ni racional ni razonable pero, en su momento, no hubo dama egregia de Londres —incluida Virginia Woolf y su supuesta amante, Vita Sackville-West— que no encontraran en tal accesorio un modo de reclamar el derecho a la belleza.

En consecuencia, para Blumenberg los modales son esenciales no por razones altruistas o por exposición de virtud, sino por una especie de utilitarismo arcaico, por un pragmatismo evolutivo que yace en lo más profundo de la experiencia comunitaria del ser humano: la formación de la comunidad y su agrupación por medio de clanes enlazados en formas rituales llamadas *modales*. Siguiendo el espíritu kantiano, Blumenberg

---

207 A. SCHOPENHAUER, *Parerga y Paralipómena I*, Trotta, Madrid, 2020, p. 396.

lo confirma: “sin un mínimo de rituales para evitar el encuentro, todos chocarían entre sí, nadie iría donde quiere”.<sup>208</sup> La invención de las ciudades es así un recuento de la necesidad comunitaria de satisfacción de las necesidades por medio de ritos de coordinación de la experiencia y los modales son los recursos de los que dispone cada individuo para preservar, pertenecer y amplificar la propia comunidad.

No obstante, la ciudad antigua difiere radicalmente de la ciudad moderna. La ciudad antigua garantiza la sociabilidad por medio de la obediencia a un orden trascendente que valida las normas de convivencia. Por el contrario, la ciudad moderna promueve inquietudes no previstas cuando los individuos se ven impedidos a la hora de satisfacer sus necesidades. La ciudad moderna traduce inquietudes por necesidades que en la ciudad antigua eran prácticamente indiscernibles. La ciudad antigua no tiene modales porque dispone de normas rituales que garantizan la existencia de la comunidad; en cambio, la ciudad moderna necesita de los modales porque la sociedad aparece dividida, fragmentada, razón para establecer lazos artificiales que unan a los individuos entre sí. Por tal motivo, los modales, además de permitir coordinar la experiencia, facilitan que el individuo pueda cumplir su proyecto vital, el cual puede y debe permanecer oculto a los ojos de sus congéneres. Ni ser excesivamente transparente ni ser demasiado opaco ante los demás: he aquí las desventajas de la verticalidad generada por la lógica antropológica de la visibilidad humana.

En definitiva, la ciudad es el espacio idóneo para establecer el arte de las distancias —mas no el clan o la tribu— porque funciona como taller sociológico para poner a prueba los modales. Al mismo tiempo, los modales son, desde un punto de vista moderno, el soporte para la fabricación de rituales de urbanidad. Precisamente, los modales son la expresión urbana del principio de razón insuficiente, debido a que, aunque la razón no gobierna el mundo ni el humano se comporta como una especie racional, pueden generarse pautas de conducta por medio de gestos, maneras y prendas para reducir la incertidumbre en el mundo. Por ejemplo, el uniforme y el traje son

---

208 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias*, op. cit., p. 289.

más que actores semióticos o *prótesis* textiles para cubrirse del frío o el calor, pues constituyen formas (maneras) de establecer distancias con otros grupos socialmente identificables. Al igual que los modales, los trajes y las vestimentas operan como expresiones de urbanidad y extensiones de la civilidad humana, razón suficiente para que la moda merezca ser considerada una constante antropológica capaz de actuar contra el absolutismo de la realidad.

LA MODA Y EL MUNDO DE LA VIDA. Contrario a la sospecha habitual de ser un pensador fragmentario, Blumenberg definió la moda de una forma sistemática como la regla del cambio que registra la naturalización de lo artificial. En sus propias palabras: “tener la inevitabilidad de lo natural: es la moda”.<sup>209</sup> De manera que la moda, antes que una industria o una banalidad de la sociedad de masas, pertenece a la formación genética del mundo de la vida, con la salvedad de que se trata de una operación pre-reflexiva que convierte lo “natural” —entiéndase la actitud natural husserliana— en una forma de artificialidad propia de la ciudad. La moda expresa la actitud natural del hecho de vivir en ciudad por medio de rituales de comparecencia. Por ello, no es posible que exista la moda fuera de los linderos de la ciudad, pues la moda es la expresión sensible de una forma de urbanidad originaria que no puede desarrollarse ni formarse cabalmente fuera de la ciudad, ni en el campo o en el panteón. Los dioses y las bestias no necesitan de la moda porque su autoridad y legitimidad nunca está en riesgo, ya que están incapacitados para vivir en un tiempo socialmente relevante. Si en el campo el ritmo social lo establecen los ciclos naturales de la lluvia, la cosecha o las estaciones, en la ciudad ese ciclo se ve interrumpido por los ciclos de la moda: el vestido, el traje y los gustos nuevos constituyen los indicadores del cambio de temporada. La ciudad y el campo son dos formas de civilidad que operan por medio de rituales de aparición claramente diferenciados entre sí.

---

209 *Ibid.*, p. 290.

En consecuencia, el problema de la moda no radica en su impacto normativo en el mundo de la vida o en que genere alienaciones innecesarias en los sujetos que habitan las ciudades modernas, sino que tal impacto no es abiertamente evidente, pues aparece ocluido a los ojos de la lógica social de una época. La moda trabaja con fenómenos, con apariencias, con objetos que están dispuestos ante los ojos, y por estas cualidades sensibles que necesitan ser invisibilizadas es que se va ocultando su propia evidencia fenomenológica. Fenoménicamente, la moda es la ocultación de lo que aparece, la ceguera del fenómeno: “la moda es la falta de evidencia como fenómeno”.<sup>210</sup> No obstante, la necesidad de tener evidencia, de promover constataciones, no es suficiente, ya que si la moda es la no-evidencia de lo más evidente, de un fenómeno que está dispuesto ante los ojos y puesto en los cuerpos, entonces la moda es lo que *se lleva* expuesto a la vista (el vestido o el traje) para imponerse (según los criterios del gusto) con el objetivo de pasar desapercibido ante los demás. La moda es una práctica de visibilidad que, para operar en los cuerpos, requiere seducir y persuadir de una manera tan ligera que no se note su pulsión retórica. La retórica del vestido es así la expresión antropológica de los regímenes de visibilidad.

Por lo anterior, Blumenberg añade que, dado el carácter opaco del fenómeno de la moda, esta funciona como “un sucedáneo del mundo de la vida”,<sup>211</sup> como una posible sustitución de este mundo donde predomina la actitud natural. Que la moda pretenda ocluir la conciencia en el mundo de la vida es lo que obliga, según Blumenberg, a pensar la moda con una voluntad científica, con el rigor y la estima necesaria para analizar sus mecanismos de legitimación y probar su valor *indespreciable* en el mundo humano. Si la moda persigue un mundo sin reflexión teórica y emula un mundo sin una forma analítica de procesar los contenidos de la conciencia es porque la tiene que acontecer sin que sea un escándalo para la razón, aunque sí lo sea para las costumbres de una época o para el entendimiento de los filósofos de alma bella.

---

210 *Ibíd.*

211 *Ibíd.*

¿Por qué los filósofos no han tomado con seriedad el impacto normativo de la moda? La respuesta es provisoria: sólo aparentemente. Desde la cosmética antigua hasta la filosofía moderna, la moda ha sido objeto de reflexión teórica. La moda logró obtener legitimidad filosófica con su aparición histórica como industria masiva en la opinión pública a finales del siglo XIX. Blumenberg parece pensar la moda, entonces, con un modelo post-simmeliano, es decir, con la absoluta independencia para no tener que probar inicialmente que la moda es un objeto digno de pensamiento. La moda, lo sabe bien el filósofo alemán, es importante porque constituye un registro de primer orden del ritmo estético de una época, del ambiente intelectual de un periodo, del clima político de una situación dada socialmente. Para los pensadores interesados en el *presente*, el nebuloso y escrupuloso tiempo presente, la moda constituye un dato filosófico insuperable, puesto que la moda permite poner el *olfato* en el tiempo propio y, por consiguiente, la atención suficiente en los umbrales de los gustos y las creencias para discernir lo permanente de lo pasajero. La moda, para decirlo en los términos de un coetáneo importante de Blumenberg, es índice de realidad y factor de transformación sociopolítico. La moda es un lenguaje.

Un elemento destacable del análisis blumenberguiano de la moda es que la problematiza desde una teoría del tiempo del mundo de la vida. Aquí la distinción entre *tiempo de la vida* y *tiempo del mundo* resulta fundamental. La moda pertenece al umbral pre-reflexivo del mundo de la vida debido a que pone entre paréntesis la inercia de la existencia y rechaza la apariencia conservadora de la realidad:

Estos rasgos muestran que el mundo de la vida en su conjunto no es una institución, porque no conoce la protección artificial-regular. Su protección se basa en las distancias naturales, también en la distancia que generan sus defensas. No se puede poner en duda que los mundos de la vida implican belicosidad.<sup>212</sup>

---

212 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 112.

Las reglas de conformación del mundo de la vida —un mundo inestable, que vive de su apariencia de estabilidad y genera motivos retóricos para ir generando un sentido compartido intersubjetivamente— requiere de instituciones como los modales o de las prácticas vestimentarias registradas por la historia de la moda para reducir la contingencia del orden social. La moda es un fenómeno que pertenece, según su desarrollo fenomenológico, en el mundo de la vida, al concepto de lo *sobreentendido*.

Por consiguiente, la moda, en tanto que forma de lo sobreentendido, aparece sin poder calcular su momento de aparición: los ritmos y los artificios de la ciudad se transmiten rápidamente, se propagan por contagio como virus con vida propia porque, cuando se detectan, es porque ya están cómodamente desplazados por los cuerpos de los vivientes. La moda, como dice agudamente Blumenberg, se manifiesta “sin tiempo de incubación”.<sup>213</sup> En este sentido, la moda tiene un carácter ingobernable, indomesticable para los tiempos modernos, pues es una experiencia trascendental del tiempo que está por fuera de la voluntad de los individuos. Esto sugiere que los estilos no pueden planearse, las agendas no se programan, las modas no se dictaminan por voluntad soberana, puesto que, a diferencia de lo que sucede en el régimen vestimentario del Antiguo Régimen —en el que la autoridad política o cosmética prescribe el gusto de la época—, la moda en la modernidad confirma a esta última como el tiempo definitivo, como un tiempo en espera infinita de acontecimientos, pues así como necesita de las novedades para producir *lo nuevo*, la modernidad emplea lo *antiguo* para legitimar su propio tiempo histórico, su propio régimen de historicidad.

Por lo tanto, la moda es una teoría de lo nuevo en la que las categorías de lo *nuevo*, lo *viejo*, la *distancia* o la *cercanía* operan como categorías metahistóricas capaces de ordenar la experiencia social de cada época sin poder cristalizarse por *demasiado tiempo*. El tiempo de la moda es bastante efímero, pero justo por esta propiedad de fugacidad es que permite rastrear el grado cero del inicio de una época. Para la moda, el

---

213 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias*, op. cit., p. 291.

tiempo de la vida es más importante que el tiempo del mundo porque el tiempo oportuno (*kairós*) termina por sepultar al tiempo regulado (*cronos*). La moda termina por poner en circulación —o al menos lo muestra como una evidencia del mundo de la vida— la dialéctica entre acontecimiento e institución, entre irrupción y ley, entre extravagancia y normalidad. La moda es así un material de primer orden para pensar la propia época sin intentar estar fuera de ella. Como nos recuerda Blumenberg en *La inquietud que atraviesa el río*, el filósofo es un naufrago profesional que debe atreverse a arrojarse al mar aun sabiendo que es un inepto para la natación: “para el filósofo es éste el camino obligado: ¿Cómo podría enseñar acerca de lo último y lo penúltimo sin haberse expuesto a ello?”<sup>214</sup> El filósofo preocupado por el presente no puede desdeñar las modas de su tiempo, y no porque esté al margen de ellas o porque se sienta inmune a su influjo, sino por la necesidad que tiene de aprender a nadar en los caudales de la experiencia del propio tiempo. Sin embargo, el filósofo de la moda difiere del consumidor pasivo de las modas y del promotor activo de una moda en particular, pues su relación con el presente no está mediada por el interés inmediato o el cálculo de un beneficio. La filosofía no es tarea de publicistas, aunque ahora así lo sugiera nuestra época que prefiere consultar al *coach* o al *influencer* antes que al filósofo profesional. Los seguidores de la moda, argumenta Blumenberg, son “suministradores del gusto de vida breve”,<sup>215</sup> suministradores de una experiencia fugaz que genera la sensación de la eternidad. El *suministrador de la moda* nos recuerda por qué Fausto estuvo seducido por la idea de congelar el tiempo por medio de la belleza, pues, leído en esta clave cosmética, Fausto era un consumidor del tiempo de la moda:

Si a un instante le digo alguna vez:  
—Detente, eres tan bello—,  
puedes atarme entonces con cadenas  
y acepto hundirme entonces de buena manera;

---

214 H. BLUMENBERG, *La inquietud que atraviesa el río. Ensayo sobre la metáfora*, Península, Barcelona, 2002, p. 8.

215 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias, op. cit.*, p. 290.

puede doblar entonces la campana,  
y quedarás libre de mi servicio:  
El reloj se habrá parado, las agujas habrán  
caído y el tiempo habrá terminado para mí.<sup>216</sup>

Precisamente, por esa seducción que puede proferir la moda es necesario pensar con cautela. La moda impone un ritmo que requiere un máximo de previsión anticipada, a pesar de que el gusto se disemina rápidamente y que, en un tiempo relativamente breve para la conciencia histórica, se vuelve obsoleto. Los tiempos de la moda son excesivamente largos cuando se documentan los estilos y los gustos de un periodo de larga duración, pero excesivamente cortos cuando sirven para explicar el impacto normativo de un gusto, una idea o una creencia en la forma de vida del presente. Blumenberg lo confirma con gran sutileza: la moda es “el mundo de la vida breve”,<sup>217</sup> una adjetivación que contraviene la *brevitate vitae* de los antiguos, pues pensar la moda implica saber aprovechar el tiempo, puesto que permite distinguir lo accesorio de lo esencial, lo contingente de lo necesario y, con ello, participar del tiempo que le toca vivir: “Quien va con la moda tiene que hacerlo rápido, si no únicamente representa lo que ya no se lleva o no se hace”.<sup>218</sup>

En su apología de la moda, Blumenberg recuerda que nada escapa al impacto de la moda, ni siquiera las más grandes aspiraciones del espíritu. Contra la tradición modafóbica que asume que las modas son un lastre del gusto y una manera de manipulación de espíritus carentes de libertad, Blumenberg advierte que “el espíritu de la época vive de la oferta”,<sup>219</sup> que las grandes obras del espíritu corresponden y forman, igualmente, el gusto estético de una época. La anticipación a este proceso supone, entonces, dirigir el gusto por medio de la oferta en un mercado de ideas. Sí, confirmado, Blumenberg no tiene reparos en expresarse con términos como *oferta* y *demanda* y,

---

216 J. W. V. GOETHE, *Fausto*, Alianza, Madrid, 2014, p. 23.

217 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias*, op. cit., p. 290.

218 *Ibid.*

219 *Ibid.*

contrario a la reificación de la moda hecha por la filosofía marxista o la analítica existencial del *Dasein* heideggeriano —las dos filosofías de los objetos en la época de escritura de Blumenberg (la *mercancía* marxista y el *útil* heideggeriano)—, sostiene que los pensadores pueden ser *suministradores* que *inventan* una moda para abrir un público. La diferencia radica en que cuando estos *suministradores* ponen en circulación una moda es porque existen ya las condiciones estéticas y filosóficas previamente dadas para que esa moda sea posible. Tal operación creativa de *generación de modas* no es oportunismo teórico ni alevosía intelectual: constituye un interés genuino por intervenir en una discusión pública. Un pensador que aspire a crear una moda sin un interés genuino por intervenir en su presente no sólo es un diletante, sino un *chiflado*, como diría Blumenberg siguiendo nuevamente a Schopenhauer. Si realmente existe un interés por modificar o pensar la realidad, el gusto o la prenda fluirá de manera *natural*. Por ello, esta operación de *presentismo* vale tanto para las cuestiones inmateriales (los pensamientos y las ideas) como para los objetos materiales (los vestidos y los trajes). La moda es el índice del gusto estético de la época que colinda con las artes, el pensamiento y las ciencias.

No obstante, el fluir natural de un objeto convertido en moda no se activa por simple voluntad o por decreto de alguna institución: requiere de algunos requisitos para que no sea una impostura. Tiene que ofrecer algo genuino para el tiempo propio, aportar en la circunstancia. La condición mínima que establece Blumenberg —condición muy epocal de la ciudad de Kiel de aquel momento— es que la moda no debe acontecer de forma *grosera*, *vulgar* e *imprudente*. Para que esto sea posible, la moda del momento debe (i) ajustarse a las costumbres, (ii) rechazar la formalidad o los protocolos del momento e (iii) imponer una *forma* que previamente no sea tipificada como tal, esto es, una idea, objeto o gusto *inusual* que adquiera forma estética, forma política, forma científica, etc. En consecuencia, para Blumenberg queda claro que una moda no debe ceder a los caprichos del mercado —hoy en día diríamos a los diseños del algoritmo— ni tampoco debe sentir la presión de

la oferta económica, ya que la formación de gustos y su institucionalización por medio de la moda está por encima de los valores de cambio establecidos por el cálculo financiero o la estrategia política. “La moda no es primariamente una presión *de* la oferta, sino *sobre* la oferta que tiene que diferenciarse masivamente, pero que no puede particularizarse arbitrariamente”.<sup>220</sup>

En contra de la interpretación marxista que reduce las prendas y los gustos a mercancías, o en disonancia con la crítica heideggeriana que considera los trajes y los vestidos como útiles al servicio pragmático del *Dasein*, Blumenberg parece preferir explicar tales objetos por su valor de cambio y por su impacto *criptonormativo* en el mundo de la vida. Lo que no es capaz de comprender el marxismo o la analítica heideggeriana respecto de la moda es que el uso social o pragmático de un objeto, prenda o idea depende de relaciones cosméticas articuladas silenciosamente en el mundo de la vida que pertenecen a ese mundo heredado y sobreentendido y, por extensión, que las sobredeterminaciones de clase o la necesidad que tiene el *Dasein* de equiparse ópticamente requieren previamente de un factor estabilizador en la tendencia de la inercia del mundo de la vida. Por eso, la moda, como parece sugerir Blumenberg, es un *medio de sobreentendidos* que ocultan el estado de cosas y que, paradójicamente, revelan la carencia de fundamentación que tiene lugar en el mundo de la vida, tal como lo prueba la historia del abrigo de Marx.

Al igual que Simmel al pensar el estilo, Blumenberg postuló que la moda es un singular colectivo y no el gusto homogéneo de una organización social. Lejos de la simplificación de la apelación al gusto masivo, la moda no pertenece ni a los individuos ni a las masas; por el contrario, se trata de un asunto de grupos socialmente diferenciados que tienen las condiciones para afectar un entorno más amplio que su propio circuito de afinidades. Por esta razón, la moda puede ser seguida por algunas mayorías, pero no por una totalidad, pues debe tener detractores mientras esté vigente y, sobre todo, ser lo suficientemente dúctil y plástica para transformarse cuando

---

220 *Ibid.*

advierta su caducidad y obsolescencia. La moda es esa *forma originaria* que permanentemente pierde su forma para adquirir rápidamente una nueva forma: una *meta-morfosis*. La moda es caducidad anticipada. La moda es presente continuo. Ni lo fugaz ni el instante determinan la moda, como poéticamente lo describió Baudelaire, sino que la moda es fenomenológicamente lo que más dura de lo que menos dura o lo que dura muy poco. La duración recuerda la caducidad de la vida. Esta relación con el tiempo es lo que vincula la moda con la teoría de la modernidad.

LA MODA Y LA TEORÍA DE LA MODERNIDAD. La moda es un proceso social con el cual los objetos culturales, sean prácticas sociales, formas estéticas o creencias políticas, mantienen prestigio o popularidad durante un periodo específico de tiempo. Al ser aceptados intensamente por un grupo, algunos de estos objetos son convertidos temporalmente en un elemento de *moda* y, posteriormente, su vigencia concluye cuando la aceptación entra en un punto de saturación o de descrédito. Por consiguiente, la moda no es exclusiva de los fenómenos vestimentarios ni de las ideas que circulan socialmente en cada época: la moda implica una serie de cambios recurrentes en las elecciones de cualquier grupo socialmente relevante, especialmente con respecto a las elecciones que testimonian el ritmo cotidiano del tiempo.<sup>221</sup>

Las dificultades para definir la moda están asociadas, principalmente, a su imprecisión, ambigüedad y ubicuidad semánticas. Desde un horizonte filológico, la *moda* remite a la noción latina de la medida o el patrón regulador de las elecciones (*modus*), a una versión del tiempo que se vincula con lo moderno (*to modé*) o a los modos de un individuo en un espacio social determinado (*maneries*). No es extraño, entonces, que Blumenberg argumente la continuidad entre modales, moda y modernidad, pues se trata de tres conceptos que parten de la misma experiencia temporal, solo que en diferente escala y proporción. Por esta razón, el término *moda* tiene un

---

221 B. MALCOLM, *Fashion Theory. A Reader*, Taylor & Francis, Nueva York, 2017.

parecido de familia con palabras como *estilo*, *cambio*, *gusto* o *bienes*, entre otros conceptos próximos al lenguaje de la estética, las artes del diseño y la industria textil —actividades que obtuvieron sus condiciones de emergencia a partir de la modernidad—. Estas afinidades semánticas generan definiciones generales de la moda que denotan su dificultad para adquirir precisión epistémica. Por ejemplo, el diccionario decimonónico de Merriam-Webster definió a la moda en función de su operación temporal como *el predominio de un estilo (como un vestido) en un tiempo determinado*.

Por lo anterior, cabe precisar que, aunque la moda sea un concepto esencialmente impugnado, existen dos componentes básicos articulados por una afinidad electiva entre el espacio y el tiempo: (i) por su espacio de experiencia, la moda es aquello que remite a la producción material y simbólica de los procesos vestimentarios; (ii) por su horizonte de expectativa, la moda es un modo de recorte sobre el tiempo posibilitado por una estructura definitiva: la *modernidad*.<sup>222</sup> Como puede notarse, la vinculación de la moda con el tiempo puede ser explicada por medio de la teoría de la modernidad de Blumenberg, por supuesto apoyada en la obra de Reinhart Koselleck.<sup>223</sup> Por lo tanto, desde un marco blumenberguiano, la teoría de la moda es una teoría filosófica del tiempo presente: la explicación de la moda como objeto de pensamiento y, al mismo tiempo, la comprensión fenomenológica de la moda como una constante antropológica, ya que una teoría de la moda genera las condiciones filosóficas para problematizar conceptos como los de *caducidad*, *ritmo*, *constante*, *mutabilidad*, *vigencia*, *duración*, *modernidad* o *tiempo presente*.<sup>224</sup>

Para postular algunos indicios de una teoría de la moda de inspiración blumenberguiana, partamos de un problema heredado por el propio Blumenberg: “la Edad Moderna fue la

---

222 H. BLUMENBERG, *La legitimación de la Edad Moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

223 R. KOSELLECK, *Futuro-pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1998.

224 G. MATTEUCCI Y S. MARINO, *Philosophical Perspectives on Fashion*, Bloomsbury, Londres, 2016.

única y la primera en entenderse a sí misma como una época".<sup>225</sup> La hipótesis interpretativa es que la moda como práctica material sirve como un recurso para medir el tiempo histórico y, por consiguiente, para definir las cualidades y propiedades que permiten establecer los límites entre las épocas. Este recorte o marca de temporalidad —próxima a la metáfora de las *tijeras del tiempo*— es posible al interior de la modernidad y con ayuda de la moda como experiencia del tiempo presente. La moda tiene la cualidad de ser una práctica social que mide temporalmente el tiempo histórico y genera una escala histórica: la moda *recorta* los tiempos, los divide, y en cierto modo los estratifica. Esta posibilidad de *recortar el tiempo*, de dividirlo según *épocas*, o *periodos* solo es posible, como argumentó Blumenberg, en la modernidad. Por tal motivo, la moda constituye una experiencia temporal de la modernidad privilegiada respecto a otras prácticas que regulan el ritmo del mundo de la vida. La moda, entonces, supone, por lo menos, tres formas temporales de la modernidad: discontinuidad, perspicuidad y umbralidad.

En primer lugar, la moda es discontinuidad porque la expresión *estar a la moda* es una forma de atisbar el tiempo presente en el preciso momento que está *dejando de ser*, en el instante en que es convertido en pasado. De aquí se deduce la distinción formal entre *estar de moda* y *estar a la moda*. La primera pertenece al tiempo de las cosas, al *tiempo de la vida*; la segunda, a las cosas del tiempo, al *tiempo del mundo*.<sup>226</sup> Por esta razón, cuando la modista Coco Chanel comentó que *la moda es lo que pasa de moda* no estaba cometiendo una perogrullada o una tautología sin sentido, sino que detectaba la función metafísica de la moda en los tiempos modernos. Por lo tanto, la razón de ser de la moda está determinada por una temporalidad dislocada, por una sucesión ininterrumpida de diacronías en continuo movimiento. La discontinuidad supone, en tal caso, que el *estar a la moda* es posible cuando la forma, el modo o los modales se incorporan a la ropa del común, al hábito del cualquiera, sean prendas, ideas o gustos. La

---

225 H. BLUMENBERG, *La legitimación de la Edad Moderna*, op. cit., p. 116.

226 H. BLUMENBERG, *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2007.

discontinuidad de la moda aparece cuando un régimen temporario ingresa al mundo de la vida (*Lebenswelt*) y ofrece un sentido oculto a las apariencias cotidianas.

En segundo lugar, la moda es perspicuidad porque su transparencia garantiza que cualquiera pueda comprender su ingreso a la escena del tiempo humano: se percibe cuando se está o no se está a la moda, ya que la moda es un modo indicativo del tiempo presente. La moda es diacronía articulada como pantopía. El problema es que la moda no puede ser objetivada en el tiempo, pues la *hora de la moda* es un instante que no puede ser medido por el cronómetro o el reloj de la historia, a pesar de ser una institución social. Por ende, resulta relevante preguntar: ¿cuándo ocurre el momento de la moda? ¿En qué tiempo puede acontecer? ¿Cuál es el lugar en el que se origina la individuación del tiempo por medio de la vestimenta? ¿Será el modista o el usuario quien defina el traje o el vestido? La respuesta es negativa: ninguna subjetividad tiene el monopolio legítimo de la aparición de la moda. La moda no es capturable definitivamente por ninguna subjetividad ni tiene la propiedad de ser comunicada por alguna autoridad; por el contrario, la moda pertenece al cualquiera, al ciudadano común y corriente, porque su condición trascendental radica en que sólo puede ser entendida, captada, verificada, atendida, sin distinción alguna, sin jerarquía aristocrática. La moda es, paradójicamente, un gesto de democracia sin condiciones.

Por último, la moda es un umbral temporal porque constituye una marca teológica del vestido. Teológicamente, el primer vestido fue confeccionado por los primeros padres del relato bíblico una vez que fueron expulsados del Paraíso. La vestimenta acompañó la marca de la expulsión. Al cubrir las partes pudendas con un taparrabos compuesto de hojas de higo, los primeros padres emplearon el vestido como símbolo de pecado y muerte. La vestimenta marcó, entonces, un antes y un después en la historia del tiempo humano. De manera que entre el cuerpo desnudo y el cuerpo vestido se debate el tiempo de la eternidad y el tiempo humano, o, como explicó el teólogo Erik Peterson, el cristianismo es una teología del vestido.<sup>227</sup>

---

227 E. PETERSON, *Tratados teológicos*, Cristiandad, Madrid, 1966.

Por consiguiente, con la vestimenta, la historia ingresó al tiempo humano para abandonar la idea de eternidad. Esta condición teológica implica que la moda sea una experiencia del *kairós* y no una extensión del *cronos*. El *kairós* de la moda es el ahora, el *Jetztzeit* que tanto hizo ensoñar a Benjamin, porque traza la línea divisoria entre futuro y pasado, entre el tiempo del *no aún* y el tiempo del *no más*: un tiempo construido de la futurabilidad del pasado como experiencia límite de la temporalidad, un futuro-pasado como registro del presente. Inevitablemente, el *kairós* de la moda genera aporías y contradicciones respecto del ahora en el que este tiempo está instituido: la moda es un indicador de contradicción basado en la superposición de tiempos, una estratificación en la que el tiempo del presente no es más el tiempo del ahora, aunque lo sobredetermine y lo disemine en otras esferas de acción. El tiempo definitivo de la moda es la contemporaneidad.

Respecto a la relación entre moda y contemporaneidad, Giorgio Agamben comentó que la frase “yo estoy a la moda” es una contradicción performativa porque en el momento de tal pronunciamiento el sujeto ya está “fuera de la moda”, “ya no está de moda”.<sup>228</sup> Sin embargo, contrario a lo que sostuvo Agamben, dicha contradicción performativa es productiva: la simultaneidad de tiempos en contradicción no es una afirmación que viole los principios básicos de la racionalidad humana —el principio de no contradicción—; por ejemplo, el enunciado *yo estoy a la moda* es simultáneamente un *yo no estoy a la moda*, que en la semántica de la lógica modal elemental constituye una operación de *supraposibilidad*. La moda es así el tiempo de lo posible. La moda pertenece al terreno de la posibilidad y no a la necesidad histórica. En este sentido dialéctico, el viejo Hegel escribió algo similar para pensar la moda: “la racionalidad de la moda consiste en ejercer sobre lo temporal el derecho a alterarlo siempre de nuevo”,<sup>229</sup> razón por la cual el tiempo kairológico de la moda no coincide con el tiempo cronológico del presente objetivado en tendencias, imitaciones y

---

228 G. AGAMBEN, ‘Qué es lo contemporáneo’, *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011.

229 G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 547.

repeticiones del cambio social. La moda es el tiempo socialmente improductivo. La moda no es ni puede ser lo que es nombrado como tal por la industria de la moda, al igual que la modernidad no puede ser reducida a las teorías sociológicas o los programas normativos de la política moderna.

En definitiva, la contemporaneidad de la moda, el tiempo humano para *estar a la moda*, supone un desfase cronológico, una *actualidad de lo inactual*, como explicó Agamben, un *desahogo* del presente debido a que la moda ayuda a fijar un tiempo que no puede ser instituido, pero que debe ser fijado para producir la unidad de experiencia de nuestro tiempo: la moda articula las coordenadas de la experiencia, ya que puede poner en relación lo que ha sido dividido, escindido, abierto, al grado incluso de revitalizar lo que estaba identificado como *muerto*. La moda y la muerte son hermanas, como dijo en su momento el sabio Leopardi. La contemporaneidad y la moda son dos expresiones del tiempo equivalentes. La moda como una teoría filosófica del presente no es reducible a una teoría antropológica del cuerpo vestido ni a una teología de la desnudez.<sup>230</sup> Por lo tanto, la lógica filosófica de la moda no es equivalente a la lógica sociológica de las tendencias, pues la primera produce estructuras definitivas, mientras que la segunda produce acontecimientos. Y, como sabe cualquier lector de Blumenberg, el tiempo es una estructura histórica con una metafísica oculta: la modernidad es una de las estructuras de mayor duración en la medida en que su lógica temporal incluye la formación de sensibilidades epocales; una sensibilidad que necesita de sus propios procesos de legitimación y autoafirmación. La moda es, entonces, una medida histórica, un patrón de costumbres, un modo clasificatorio de los tiempos socialmente relevantes en la medida en que no puede ser pensada o imaginada fuera de los estratos del tiempo elaborados por la modernidad. La moda es un fenómeno exclusivo de la modernidad. La moda es un *modo de lo moderno* porque articula las experiencias sensibles, estéticas y cosméticas del tiempo de lo nuevo y del tiempo de la vida.

---

230 Á. O. ÁLVAREZ SOLÍS, 'Cuerpo vestido y teología de la desnudez', *El retorno del cuerpo. De abyecciones y vulnerabilidades*, Ediciones Navarra, México, 2022.

CONCLUSIÓN. La moda es un singular colectivo que le permitió introducir a Blumenberg una distinción curiosa, incluso cargada de humor —que recuerda al Norbert Elías maduro—, entre alienados y marginados, entre compromiso y distanciamiento, entre la soledad de los moribundos y la convivencia de los vivos que mueren de mejoría. En efecto, Blumenberg señaló que mientras los alienados no soportarían estar *fuera de la moda*, los marginados afirmarían su propia existencia declarándose *fuera de la moda* de turno. El tránsito de pasar de ser un *marginado* a un *solitario* o de convertirse de un *alienado* a un *adicto a la moda* consiste básicamente en lo mismo: activar o desactivar la moda sin conciencia crítica, sin distancia histórica. La moda permite, entonces, separar el gusto masivo del gusto excéntrico y ofrecer al filósofo de una tierra un lugar en el que naufragar sin morir por falta de sensibilidad epocal. Si el gusto de las masas se fusiona o confunde con el anonimato —y la preferencia del marginado es convertirse en un sujeto anónimo— entonces la moda se comporta como una variación del absolutismo de la realidad.

En suma, la gran lección filosófica que puede obtenerse de pensar la moda es que nadie puede quedar fuera de su autoridad, ni siquiera los más furibundos detractores, pues supone que es posible ir contra la propia época, confirmándola. Al igual que los antimodernos son los radicalmente más modernos, los más modernos de todos los modernos, los modafóbicos o pensadores anti-moda son fundamentalmente modafillicos, ya que aceptan, indirectamente, sin indiferencia y sin distancia, el influjo de la moda en la época. Al rechazar una moda, el sujeto acepta un contrato entre sociedad y tiempo histórico, entre vivencia y cuerpo social. “Cuando ocurre, como ya ha sucedido, que todos simulan ser marginados, la moda vuelve triunfal y les muestra cómo se hace”.<sup>231</sup> Los marginados son quienes mejor comprenden la moda de su tiempo, pues, al no devorar cualquier novedad ni cualquier pretensión de cambio, están en condiciones de poner la suficiente distancia con los gustos de la época y son capaces de identificar qué separa al gusto de la

---

231 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias*, op. cit., p. 290.

época del gusto del pasado y si tal gusto podrá mantenerse a lo largo del tiempo. El marginado es la subjetividad que distingue entre temporada y época, entre moda y cambio, entre giro y cambio de agenda. Además de estas ventajas filosóficas, Blumenberg concluye de manera irónica que el marginado puede verse beneficiado social y económicamente a través de la moda: puede encontrar rebajas para los que llegan tarde y promover anticipaciones de temporada. Para salir nuevamente de la caverna habrá que salir vestidos.

## LA METAFOROLOGÍA DE HANS BLUMENBERG Y SU APLICABILIDAD EN LA FILOSOFÍA FEMINISTA DEL LENGUAJE

*Ingrid Julia Placereano*

Hans Blumenberg es considerado uno de los filósofos indispensables para pensar la metáfora en filosofía. Podríamos afirmar que toda su obra está recorrida por la intención de dar cuenta del poder filosófico de las metáforas. De acuerdo con esto, Franz Josef Wetz sostiene que en la metaforología blumenberguiana encontramos una enseñanza de las imágenes creadas por el ser humano.<sup>232</sup> Pero al filósofo alemán no le interesa tanto lo que se esconde detrás de esas imágenes, sino, y principalmente, la función que cumplen en el proceso histórico de comprensión del ser humano de sí mismo y del mundo.

---

232 F. J. WETZ, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Junius, Hamburgo, 2014. “Convencido del poder creador de estas figuras, Blumenberg considera que las metáforas son indispensables para la comprensión humana de sí mismo y de su relación con el mundo” [“Von der sinnbildenden Kraft solcher Bilder überzeugt, betrachtet Blumenberg Metaphern als unverzichtbar für das menschliche Selbstverständnis und Weltverhältnis”.], p. 17.

Precisamente, es esta última idea la que impulsa el presente escrito con el objetivo de indagar si algunas de las principales reflexiones del hanseático sobre la metáfora nos permiten acercarnos, y tal vez enriquecer, la mirada de la filosofía feminista del lenguaje como un modo de comprender la situación y las experiencias de las mujeres contemporáneas.

Para ello, desarrollaremos primero algunas ideas centrales del pensamiento de Blumenberg sobre la metáfora y su rol en la relación del ser humano con el mundo, para luego ponerlas en relación con los planteos de la filosofía feminista del lenguaje respecto a este tema. Finalmente, abordaremos un ejemplo concreto, analizando algunas metáforas en torno a la noción de maternidad.

UNA APROXIMACIÓN A LA METAFOROLOGÍA BLUMENBERGUIANA. Desde el comienzo, el filósofo de Lübeck se niega a concebir a la metáfora como una figura retórica destinada a embellecer el discurso para persuadir con más facilidad a los oyentes. Se distancia también de aquellos que, apoyándose en la concepción de la filosofía como la superación del mito por el *logos*, toman a la metáfora como un modo impreciso de pensar al que podemos dejar atrás al alcanzar un conocimiento más riguroso. Por el contrario, Blumenberg considera que la metáfora ocupa un lugar fundamental en nuestro modo de acceder a la realidad. Contemporáneo del desarrollo de la Historia conceptual, Blumenberg se percata, desde el comienzo, que la empresa de rastrear temporalmente los conceptos presenta un problema esencial: estos no pueden dar cuenta del fondo en el que se originan, del horizonte de sentido del cual surgen. Es por ello que, ya en *Paradigmas para una metaforología*,<sup>233</sup> nos propone la tarea arqueológica de llegar a ese núcleo, convencido de que aquello que no se puede expresar en conceptos se nos muestra en imágenes y metáforas. Así, la metaforología surge como disciplina auxiliar de esa Historia conceptual alemana en desarrollo.

---

233 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003.

En esta obra, la metáfora resulta un complemento del concepto, ya que nos permite ver en qué ámbito de sentido es acuñado e incluso darles contenido significativo a aquellos conceptos muy abstractos. Precisamente, a lo largo de todo el libro, Blumenberg se aboca al concepto de verdad, rastreando las metáforas que lo sostienen en diferentes momentos. Expresa que se hace necesario revisar el alcance de los conceptos para comprender que la filosofía se enfrenta permanentemente a lo preconceptual y a lo inconceptual.

En su artículo ‘Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung’ de 1957,<sup>234</sup> Blumenberg señala que una de las tareas fundamentales es la revisión del alcance del término *concepto filosófico*, a fin de dar cuenta de la enorme amplitud de su significado. Para ello, es necesario dejar de lado la idea de que el *logos* filosófico supera al mito, para comprender que la filosofía se enfrenta permanentemente a lo preconceptual y a lo inconceptual, a lo prepensado y a lo impensado, que ella adopta sus medios de articulación y los desarrolla muchas veces separados de sus orígenes:

A la par del concepto en sentido estricto, equilibrado por la definición y la intuición, existe un campo de transformaciones míticas, alrededor de las conjeturas metafísicas, que encuentran expresión en una metafórica de diversas formas.<sup>235</sup>

---

234 Al momento de escribir este capítulo, no encontré traducción al español de este artículo. Puede consultarse una versión en inglés en H. BLUMENBERG, ‘Light as a Metaphor for Truth. At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation’, *History, Metaphor, Fables. A Hans Blumenberg Reader*, Cornell University Press, Londres, 2020, pp. 129-169.

235 “A la par del concepto en sentido estricto, compensado por la definición y la intuición, existe un campo de transformaciones míticas, alrededor de las conjeturas metafísicas, que encuentran expresión en una metafórica de diversas formas” [“neben dem Begriff im strengen Sinne, der durch Definition und erfüllte Anschauung aufgewogen wird, gibt es ein weites Feld mythischer Transformationen, dem Umkreis metaphysischer Konjekturen, die sich in einer vielgestaltigen Metaphorik niedergeschlagen haben.”] H. BLUMENBERG, ‘Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung’, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Suhrkamp, Fráncfort, 2014, p. 139.

Este estadio preliminar de un concepto es mucho más plástico, más sensible a lo inefable, menos dominado por formas fijas tradicionales. Por ello, lo que no encuentra lugar en las arquitecturas rígidas de los sistemas, lo encuentra muchas veces aquí. Lo que llamamos *historia* estaría siempre en conflicto con la inercia propia de los materiales con los que esta trabaja, en los cuales no sólo podrían manifestarse los cambios en la concepción de realidad, sino que podrían articularse por primera vez. Es por ello que resulta necesario que “la investigación histórico-conceptual coetánea amplíe su enfoque”.<sup>236</sup> En conexión con esto, Blumenberg señala que la terminología filosófica tradicional, la que puebla los índices y los diccionarios, sólo es capaz de experimentar lentos cambios de significado. Cuando logra formar un sistema, la estructura subyacente ya está nuevamente en movimiento. Esto muestra la importancia de los modos tentativos de expresión, inmaduros, a tientas, entre los que las metáforas de la luz tienen un lugar privilegiado. Si bien reconoce la existencia de investigaciones importantes sobre períodos determinados, considera que una periodización más abarcativa permitiría mostrar mejor el éxito de esta metáfora. A su vez, manifiesta la esperanza de que este estudio sobre la metáfora de la luz y sus contextos contribuya, tanto en contenido como en método, a una metaforología filosófica encargada de generalizar esta intuición.

Así, en dicho artículo, el pensador alemán desarrolla la trayectoria que la metáfora de la luz, vinculada a la verdad, posee en la filosofía. Manifiesta explícitamente que el objetivo no es detallar la potencialidad expresiva de esta figura en particular, sino más bien mostrar la forma en que las transformaciones de la metáfora básica indican los cambios en la comprensión del mundo y en la autocomprensión del ser humano.

En consonancia con esto, nuestro filósofo comienza *Paradigmas para una metaforología* proponiéndonos un experimento mental: imaginar que el proyecto cartesiano

---

236 J. PÉREZ DE TUDELA VELASCO, ‘Estudio introductorio’, *Paradigmas para una metaforología*, op. cit., pp. 9-36, aquí p. 21.

hubiera sido exitoso y la filosofía se hubiese desarrollado según su programa y método. La claridad y distinción caracterizarían nuestro quehacer y la terminología filosófica estaría enteramente poblada de conceptos definidos con precisión. Sin embargo, Blumenberg observa que el recorrido de ese proyecto ideal se ve permanentemente interrumpido por la persistencia de las metáforas que se muestran no como escollos a superar, sino como complementos interesantes porque nos orientan respecto a cómo debemos interpretar esos conceptos abstractos y cómo actuar respecto a ellos. La metáfora hace que los conceptos se vean y por eso el análisis de su función constituye una pieza esencial de la historia de los conceptos. Tener en cuenta los cambios históricos de la metáfora permite captar el marco en el cual los conceptos sufren modificaciones, porque da lugar a ver qué pasa cuando un mismo término es utilizado en diferentes concepciones de la realidad. Así, de acuerdo con la mirada de Blumenberg, “un complejo de enunciados se fusiona de súbito en una unidad de sentido si es que, hipotéticamente, se puede descubrir la representación metafórica que les sirve de guía, y en la que esos enunciados puedan ser *leídos*”.<sup>237</sup> La polisemia surge entonces de la acumulación de todos los sentidos que la palabra adquiere a lo largo de la historia, en cada época u obra; por eso la necesidad de ejercer una hermenéutica de la metáfora a través de la cual la historicidad de la metaforología se enfrente a la atemporalidad de la razón teórica.

ABSOLUTISMO DE LA REALIDAD ¿SOCIAL? La preocupación filosófica por el ser humano y su autocomprensión acompaña también al filósofo alemán desde el comienzo y, de hecho, atraviesa, como hilo conductor, toda su obra. En ocasiones, por debajo de otros temas, como la retórica y la tecnología, y, en algunos casos, reelaborando lo anteriormente escrito, pero siempre con la convicción de que la pregunta por el ser humano es central para la filosofía.

---

237 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, op. cit., p. 57.

Sin embargo, la preocupación antropológica obtiene una centralidad aún mayor en la década de los 70, en la que tres escritos revelan especialmente este interés: un artículo titulado 'Aproximación antropológica a la actualidad de la retórica,' de 1971 y dos libros, *Trabajo sobre el mito*, de 1978, y *Descripción del ser humano*, publicado póstumamente. Esta acentuación de dicha preocupación dio lugar a que algunos intérpretes, como García Durán, se refieran a un *giro antropológico* en la obra de este filósofo. Este viraje en su pensamiento implica, en palabras del propio Blumenberg, "un desplazamiento del punto de gravedad desde la metafísica o la ontología a la antropología"<sup>238</sup> que toma un carácter especial, que distingue su mirada de una antropología tradicional. Con esto nos referimos a la dimensión genética de su planteo, que produce un claro y fuerte cambio de perspectiva. A este filósofo no lo moviliza la pregunta *¿qué es el hombre?*, sino más bien *¿cómo es posible el hombre?*, con claras resonancias de una interrogación más amplia del tipo *¿cómo es probable un ser improbable?* Por un lado, esto nos lleva a afirmar que no busca encontrar una esencia humana, sino las condiciones de posibilidad de dicho surgimiento y, en este sentido, de acuerdo con el propio filósofo, hay una minimización del preguntar antropológico al abandonar la pretensión de encontrar constantes que definan lo humano. Por otro lado, en este modo de preguntar se manifiesta, como en toda su obra, un profundo historicismo.

Una noción central, tanto en *Descripción del ser humano* como en *Trabajo sobre el mito*, es la de *absolutismo de la realidad*. Blumenberg comienza esta última obra señalando que dicha noción caracteriza nuestros estadios iniciales, en los cuales "el ser humano no tenía en su mano, ni mucho menos las condiciones determinantes de su existencia —y, lo que es más importante, no creía tenerlas en su mano".<sup>239</sup> Esta circunstancia tiene lugar con el abandono de la selva y el traslado a la sabana y el consecuente asentamiento en cavernas. La salida a la sabana implica el abandono de la seguridad de una vida

238 H. BLUMENBERG, *Salidas de caverna*, Antonio Machado, Madrid, 2004, p. 665.

239 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 11.

oculta en la selva y el enfrentamiento con un amplio horizonte de percepción. Justamente porque su ajuste al nuevo ambiente es imperfecto, sus respuestas o reacciones a los estímulos no son inmediatas, sino que vienen demoradas. Esta demora es propia de un estado de conciencia y percepción, entendido como el proceso de elaboración de los estímulos y la consecuente latencia de la reacción. La estepa, a diferencia de la selva, puede ser explorada de un vistazo, “se la puede organizar según las distancias y por consiguiente estimando los tiempos de prealarma”,<sup>240</sup> aplazando el comportamiento para el momento más indicado. Evitar la prisa, la acción precipitada e irreflexiva, se torna una característica de nuestra especie. Dudar, dilatar la acción hasta ganar confianza son capacidades que hacen a la razón humana, entendida por el filósofo alemán como una suma de expectativas, operaciones y ajustes de carácter provisorio y anticipatorio. Dice Blumenberg: “El ser humano no vacila y titubea porque posee razón, sino que posee razón porque ha aprendido a permitirse vacilar y titubear”.<sup>241</sup> En esta anticipación queda de manifiesto que el horizonte implica tanto la prevención como la presunción, ya que abarca todas las direcciones de las que se puede aguardar lo indeterminado, así como el compendio de direcciones en las que se puede orientar la acción.

La razón así concebida y la consiguiente *actio per distans* se manifiestan también en el concepto, o más precisamente en la capacidad de conceptualizar, que nos permite representarnos las características de un objeto ausente y con eso dirigir la acción. El rodeo ya no sólo implica la demora en el tiempo, sino también la distancia, inabarcable en el espacio, de lo ausente. Y este rodeo se ilustra con el horizonte. Por primera vez en esa sabana se traza ante el hombre un horizonte, “como una suma de posibilidades aun no ocupadas por objetos —por objetos ausentes—, que ingresan en la esfera de la percepción por el horizonte”.<sup>242</sup> Es así que la aparición del concepto está precedida de un estado de prevención, de angustia, porque

---

240 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 417.

241 *Ibíd.*, p. 418.

242 *Ibíd.*, p. 421.

aquello puede acercarse. Blumenberg la define como “una intencionalidad de la conciencia sin objeto”.<sup>243</sup> Se pasa de un ambiente caracterizado por la respuesta a un estímulo a una situación de tensión que se siente como de espera. Esa tensión, que se traduce en una angustia vital, necesita ser racionalizada en miedo para poder ser reducida. En este proceso, el lenguaje tiene un papel fundamental, ya que, como el propio Blumenberg señala, esa reducción

no ocurre primariamente a base de experiencia y conocimiento, sino en virtud de una serie de artimañas, tales como, por ejemplo, la suposición de que hay algo familiar en lo inhóspito, de que hay explicaciones de lo inexplicable, nombres en lo innombrable.<sup>244</sup>

Esto permite que los factores que provocan la angustia puedan ser tratados de igual a igual y su carácter inhóspito se pierda en metáforas y narraciones que se muestran capaces de exorcizar esa angustia vital.

La superación de la antigua protección de la selva aparece en la denominación de estos seres humanos como *cazadores y madres*. En el refugio de las cavernas, el ser humano opone al absolutismo de la realidad el absolutismo de las imágenes y los deseos. Señala Blumenberg: “En la magia cinegética de sus imágenes rupestres, el cazador toma impulso, a partir de su cubículo, para un movimiento que abarca el mundo de afuera”.<sup>245</sup>

Ahora bien, ¿qué acontece hoy al ser humano como habitante de las cavernas culturales? ¿Podemos trasladar estas nociones blumenberguianas para pensar nuestra actualidad? ¿No seguimos necesitando de nombres, conceptos, metáforas y relatos para domesticar el horizonte desconocido que se abre ante nosotros? El absolutismo de la realidad ¿se manifestaría también en el interior de la vida social? La convivencia con otros seres humanos ¿no sería causa posible de una angustia vital? Lo desconocido hoy, ¿podría abarcar también experiencias nuevas, vivencias ajenas, costumbres extrañas?

---

243 H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, op. cit., p. 12.

244 *Ibid.*, p. 13.

245 *Ibid.*, p. 16.

Respecto a la relación con lo desconocido, dice Blumenberg en *Teoría del mundo de la vida*:

El mundo de la vida es un mundo definido por su buen funcionamiento. Pero en tanto mundo de la vida humano siempre tiene ya sus contornos imprecisos en la periferia, es ligeramente inconstante, está deshilachado, por decirlo así, entre su carácter de sobreentendido y las invasiones de lo desconocido, es decir, de lo que es el caso, pero no estaba sobreentendido. Eso desconocido que aparece en la periferia es amortiguado constantemente mediante acciones destinadas a dominarlo: dándole un nombre, integrándolo en forma metafórica, por último, subordinándolo y clasificándolo conceptualmente.<sup>246</sup>

¿En qué medida esta noción de “lo desconocido” puede servirnos para un pensar situado en la actualidad? ¿Qué sucede cuando entrecruzamos esas acciones de dominación de lo desconocido con las relaciones de poder presentes en las cavernas culturales que habitamos? ¿Es posible que la capacidad de dar nombres, de construir e interpretar metáforas y de clasificar conceptualmente esté sólo en manos de algunos?

APROXIMACIONES A LA FILOSOFÍA FEMINISTA DEL LENGUAJE A LA LUZ DE LA METAFOROLOGÍA BLUMENBERGUIANA. Avanzados hasta aquí, podemos ya recoger algunas ideas para establecer un diálogo con la filosofía feminista del lenguaje. Por un lado, ponemos la mirada en el papel ineludible de las metáforas a la hora intentar interpretar los conceptos. Respecto a esto, filósofas como Miranda Fricker y Sally Haslanger reflexionan en torno a la posibilidad de una epistemología en clave feminista y denuncian que la filosofía priorizó el lenguaje conceptual, racional, en detrimento del metafórico, poético. Además, señalan que la cultura occidental identificó lo racional con lo masculino y lo emotivo con lo femenino.<sup>247</sup> Aparece entonces, también en estos planteos, la necesidad de complementar lo

---

246 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 147.

247 Esto se vería reflejado incluso en refranes populares como *A las mujeres no hay que entenderlas, sino quererlas*, dando a entender que las mujeres somos seres irracionales, poco lógicas.

conceptual con lo metafórico. Referentes de la filosofía feminista del lenguaje advierten de la necesidad de prestar atención a las expresiones metafóricas presentes no sólo en el lenguaje ordinario, sino también en los discursos científicos o filosóficos, como vías para poner de manifiesto la perpetuación en estas imágenes de la subordinación de lo femenino a lo masculino.<sup>248</sup> Así, por ejemplo, las llamadas metáforas de género utilizadas frecuentemente para explicar el fenómeno de la fecundación del óvulo desde la biología, aunque contrarias a lo que realmente sucede, insisten en la pasividad como característica de lo femenino y en la actividad y el movimiento como atributo de lo masculino.

Otra noción es la de *horizonte de sentido* que, para estas pensadoras, en las sociedades modernas, refleja el dominio que los hombres ejercen sobre las mujeres imponiendo su modo de comprender la realidad como si fuera propio a todo el género humano. Es por ello que insisten en la necesidad de considerar que la producción de ideas, conceptos, discursos y sentidos involucra seres humanos que se encuentran encarnados en comunidades concretas y atravesados por disputas de poder, emociones y valoraciones. De esta advertencia, proveniente principalmente de algunas filósofas feministas del lenguaje como Jennifer Hornsby, surgió la inquietud de pensar si la propuesta blumenberguiana sobre la metáfora podía ser tomada como un marco general, teórico, con el cual hacer interactuar, dialogar, a algunas de las voces femeninas sobre la metáfora.

Dale Spender, en su libro *Man Made Language*, defiende la idea de que en las sociedades patriarcales el lenguaje, que ayuda a delimitar la realidad, ordenarla y clasificarla, resulta funcional a ese orden. En estas comunidades son los varones quienes crean y controlan el lenguaje, siendo una de sus consecuencias la monodimensionalidad de la realidad: su punto de vista aparece como el único. Una sola realidad, una sola verdad. Los significados masculinos surgen con pretensión

---

248 STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, 'Feminist Philosophy of Language', *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2017.  
<https://plato.stanford.edu/entries/feminism-language/#Meta>.

totalizante, sin tener en cuenta que son el resultado de una mirada parcial. La construcción de sentido, el orden simbólico, es entonces masculino.

En consonancia con esto, dedica un capítulo de su libro a las políticas del nombrar. Cercana al relativismo lingüístico, considera que nombrar el mundo implica construir la realidad, ya que sin un nombre es difícil aceptar la existencia de un objeto, un suceso, un sentimiento. Nombrar, al igual que en Blumenberg, es el medio a través del cual intentamos ordenar y estructurar el caos y el flujo de la existencia que, de otra manera, sería una masa indiferenciada.<sup>249</sup> Pero nombrar es una actividad sesgada, en el sentido de que los nombres muestran una visión parcial de la realidad, una forma determinada de interpretar y ordenar ese caos. Al hacerse presente un sesgo, determinados aspectos se toman en cuenta y otros se dejan de lado. Por eso, Spender habla de nombres parciales o falsos.<sup>250</sup> Esto implica, al menos, dos cuestiones: por un lado, que no hay una correspondencia directa entre los nombres y lo que ellos nombran. Por otro, que los nombres que se crean tienen que ver con la perspectiva de quienes los hacen. Nos dicen más de quien nombra que del objeto al que se refieren. Nombrar, entonces, no es neutral ni casual, responde a principios y formas prefiguradas del lenguaje y del pensamiento.

Spender sostiene que esta forma de nombrar no sería problemática si todos los miembros de una comunidad tuvieran la posibilidad de crear sus propios nombres. Por supuesto que aquí el problema estaría en la imposibilidad de establecer una comunicación, de entenderse adecuadamente. Pero lo que a ella le interesa es señalar que el inconveniente surge cuando es un grupo determinado el que posee el monopolio del nombrar, ya que encuentra así la forma de imponer al resto su perspectiva, su visión de la realidad, sus principios. Sus sesgos están

---

249 "El nombrar es la manera en la que intentamos ordenar y estructurar el caos y el flujo de la existencia que, de lo contrario, sería una masa indiferenciada" ["Naming is the means whereby we attempt to order and structure the chaos and flux of existence which would otherwise be an undifferentiated mass".] D. SPENDER, *Man Made Language*, Pandora Press, Londres, 1980, p. 163.

250 *Falsos* no tanto por ser opuestos a la verdad, sino por no poder mostrar la totalidad de perspectivas.

impresos en esos nombres y, a su vez, los nuevos nombres ayudan a mantener esa perspectiva. En el caso de las sociedades patriarcales, son los hombres los que crearon y siguen creando los nombres y esa es una de las razones por las cuales el lenguaje posee un carácter masculinizante.

Al no haber sido involucradas en la producción del lenguaje legítimo, las mujeres fuimos incapaces de dar peso a nuestros propios significados simbólicos,<sup>251</sup> ya que no pudimos incorporarlos a la cultura y construir así una tradición de significados femeninos del mundo. Por no formar parte de la arena pública, por no ser las hacedoras de la cultura, nuestros significados fueron tenues y transitorios. Por lo tanto, hemos heredado los significados acumulados de la experiencia masculina, mientras los de nuestras mujeres ancestrales frecuentemente han desaparecido.<sup>252</sup>

Quedar fuera de la actividad del nombrar conlleva también un perjuicio epistémico. No poder nombrar las propias experiencias puede derivar en una falta de conocimiento de la situación en cuestión. Betty Friedan, citada por Rae Langton, se refiere al “amorfo y atormentador problema que no tiene un nombre”<sup>253</sup> de experimentar determinadas situaciones de manera oscura por no poseer las herramientas conceptuales para poder dar cuenta de ellas y transmitir las a otras personas.

Esto es lo que Spender denomina *ruidoso silencio*, presente al investigar los significados de las mujeres en el lenguaje. Debido a ello, los feminismos encuentran ahora la necesidad de renombrar, no como protesta al proceso de nombrar en sí, sino al monopolio masculino en esa creación, del cual surgieron nombres falsos en el sentido de que se muestran como absolutos, mientras son parciales.

---

251 “Al no haber sido involucradas en la producción del lenguaje legitimado, las mujeres han sido incapaces de otorgarles peso a sus propios significados simbólicos y construir una tradición de sentidos femeninos sobre el mundo” [“Because women have not been involved in the production of the legitimated language, they have been unable to give weight to their own symbolic meanings, they have been unable to pass on a tradition of women’s meanings of the world”.] *Ibid.*, p. 52.

252 *Ibid.*, esp. p. 53.

253 R. LANGTON, ‘El feminismo en la epistemología: Exclusión y objetualización’, *Feminismo y filosofía. Un compendio*, Idea Books, Barcelona, 2001, p. 146.

Ahora bien, ¿en qué consistiría ese renombrar? Si el nombrar masculinizante consistió en concentrar los objetos, las experiencias, los sucesos, las emociones en conceptos, podríamos pensar que se trata de buscar nuevos conceptos que los reemplacen. Sin embargo, esto podría llevarnos a que una nueva visión del mundo que también sería inevitablemente parcial y que pretenda sustituir a la anterior con aspiraciones totalizantes. Entonces, resulta necesario, a mi entender, llevar a cabo una empresa de doble movimiento: (i) identificar y desarmar esos conceptos parciales y falsos y (ii) encontrar una forma que permita la convivencia de las diferentes miradas.

Considero que, en este sentido, Spender elige el término de Mary Daly, teóloga feminista, quien describe la tarea que es necesario realizar como *metapatriarcal*, porque incorpora la idea de lo postpatriarcal, de la transformación, pero también de aquello situado detrás. Para lograr la transformación deseada, es necesario llevar a cabo cierta tarea arqueológica que permita sacar a la luz, hacer visible, aquellos elementos que revelan la parcialidad de los significados de los conceptos circulantes. Si en la acción de nombrar entran en juego las prefiguraciones del pensamiento y de nuestra visión del mundo, debemos dirigirnos hacia atrás para rastrear esas configuraciones parciales, opresoras para con las mujeres en ese caso. A mi entender, es en este doble movimiento donde las metáforas pueden cumplir un rol epistémico importante, ya que pueden ser encontradas por detrás y por debajo de los conceptos, sosteniendo sus significados, como también ser aplicadas hacia adelante, en busca de la transformación deseada.<sup>254</sup>

Otro aporte de Blumenberg interesante y útil para estos enfoques es el de la historicidad de las metáforas. Mientras los conceptos pretenden escapar a la dinámica del tiempo, aspirando a significados inmutables, capaces de ser definidos de una vez y para siempre, el filósofo alemán nos plantea que, por debajo de ellos, se presenta un magma metafórico en perpetuo movimiento que, al encontrar canales de comunicación, altera

---

<sup>254</sup> Tomo *metáfora* aquí en su sentido más amplio y simple, como imagen o comparación implícita. Véase J. FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, vol. 2, Sudamericana, Buenos Aires, 2014.

la superficie conceptual, ya que permite nuevas interpretaciones, acordes a la sucesión de los tiempos. Esto posibilita la afirmación de que esas figuras reflejen horizontes de sentido contingentes, dinámicos. Ahora bien, la inquietud que me surge a partir de estas ideas es si, una vez identificadas las metáforas que sostienen un concepto determinado, pueden estas ser modificadas o sustituidas conscientemente por otras, a fin de introducir una nueva interpretación posible de ese concepto. Creo que algo así es lo que podría suceder con algunas metáforas de lo femenino.

MATERNIDAD, METÁFORAS Y NOMBRES ALREDEDOR DE UNA EXPERIENCIA. Para pensar esto, me gustaría tomar la noción de maternidad, problematizada desde las miradas feministas. Sin intentar realizar aquí un recorrido diacrónico, extenso, erudito y detallado, como acostumbraba Blumenberg, podemos, en una primera vista, considerar que la figura más ligada a la maternidad es la de la madre-naturaleza, la madre-tierra o, para nosotros, en la Argentina noroesteña, la Pachamama. Concebir una nueva vida, ser madre, parir, tiene que ver con un proceso natural de reproducción de la especie. Una actividad que nos pone en relación con aquello que compartimos con los otros mamíferos. Pero también lo que nos liga a la tierra, a las semillas y a la nutrición. Y si aceptamos este carácter natural de la maternidad, esta se nos muestra como una actividad propia de todas las mujeres. Posiblemente, con estas metáforas naturales, se pensó, de acuerdo con la antropología blumenberguiana, a las mujeres como madres en esas primeras cavernas en las que la división del trabajo señalaba el ámbito exterior como propio de los hombres-cazadores y el interior como el destinado a las féminas.

Mercedes Madrid, en su obra sobre la misoginia en Grecia, señala que la imagen de la madre-tierra ya aparece en los poemas de Hesíodo, en el marco de “la confrontación entre el pensamiento de la Grecia primitiva y la nueva forma de pensar que nace con la ciudad, el *logos*”.<sup>255</sup> Por un lado, la visión del

---

255 M. MADRID, *La misoginia en Grecia*, Cátedra, Valencia, 1999, p. 51.

mundo caracterizada por una imagen de la tierra siempre fecunda, marcada por una temporalidad circular, y, por otro, la aparición del tiempo lineal, el principio de identidad y una jerarquización de valores. En una sociedad marcadamente agrícola se instala la comparación entre la fertilidad de la mujer y la de la tierra y la idea de que el varón es quien debe controlar la producción en ambos casos a través de la agricultura y del matrimonio. Esto nos muestra a la metáfora mujer-tierra como instituyente de formas sociales y culturales. El oráculo señala, por ejemplo, *no esparzas tu semilla en el surco* para aludir a no engendrar hijos en una mujer. En su poesía, las mujeres pierden todo prestigio y son valoradas únicamente por su capacidad de reproducción, siempre y cuando el que nazca sea un varón.

Esta imagen, denuncian las filósofas feministas, marca la noción de maternidad de una manera funcional a los hombres. Para Dale Spender, la sociedad en la que crecimos la mayoría de las mujeres legitimó un significado de maternidad que la representa como la hermosa y feliz realización femenina. La mujer fértil está destinada a ser madre como la tierra fértil está destinada a florecer. No se trata de pensar que ese significado sea totalmente ilegítimo, que no puedan existir mujeres que lo vivan así, pero sí de mostrar que se trata de una visión parcial. El problema es que aquellas mujeres que no lo viven así no tienen un punto de referencia para anclar su experiencia y terminan callando, creyendo que el error está en ellas. A pesar de que existen numerosas versiones en las que mujeres revelan nuevos significados respecto a esta experiencia, esos nuevos nombres son muchas veces rechazados, aun por mujeres. Para Spender, esto se da porque tanto hombres como mujeres vivimos en una mirada masculina e interpretamos el mundo desde ese lugar. Entonces, “aun cuando las mujeres traten de romper el silencio respecto de sus experiencias, no hay garantía de que sus significados sean considerados “reales” o aceptables”.<sup>256</sup>

---

256 “Aún si las mujeres intentan romper el silencio respecto a su experiencia, no hay garantía de que sus significados serán considerados reales o aceptables” [“Even if women try to break the silence of their experience, there is no guarantee that their meanings will be considered ‘real’ or acceptable.”] D. SPENDER, *Man Made Language*, op. cit., p. 58.

En todo caso, serán tratadas como experiencias individuales, que generan más lástima que empatía. Si, efectivamente, el concepto de maternidad fue creado por hombres, entonces refleja el lugar del espectador y lo que les fue relatado sobre la experiencia. Este relato encaja en el conjunto de reglas semánticas en las que lo masculino ocupa el lugar central y positivo, el de la norma, mientras lo femenino constituye lo negativo, lo otro, lo derivado. Que sus experiencias queden fuera del lenguaje, de los significados circulantes, no sólo implica estar silenciadas, sino también quedar fuera de la producción de conocimiento. Precisamente, numerosas voces feministas se alzan en contra de ciertas valoraciones del conocimiento científico que se muestran en su discurso a través de nombres falsos, parciales, aunque con pretensión de objetividad.

Diana Maffía, en su artículo 'El vínculo crítico entre género y ciencia,' reflexiona en torno al sexismo y el androcentrismo presentes en el desarrollo del conocimiento científico a lo largo de su historia, tomando a las mujeres como sujetos y como objetos de la ciencia. En este contexto, señala que una de las estrategias de la epistemología femenina para desarticular la supuesta neutralidad de la ciencia es analizar su lenguaje y mostrar que este no es ni neutral ni literal, sino que en él se encuentran presentes valoraciones y metáforas que reflejan intereses particulares, en este caso, de la ideología patriarcal. Estas metáforas son llamadas metáforas sexuales o de género. Un discurso científico creado por hombres que han relatado a las mujeres y sus experiencias desde su perspectiva y que, al haberse constituido en el parámetro de la objetividad, insidió, inclusive, en el modo en que las mujeres nos percibimos a nosotras mismas y a lo femenino. Señala Maffía que

la ideología de género afecta a ambos, pero influye de modo diferente, creando en los varones la convicción de que sus experiencias expresan la humanidad (el 'hombre' en sentido universal), mientras las de las mujeres aparecen, incluso para sí mismas, como lo otro o lo diverso, la 'diferencia'.<sup>257</sup>

---

257 D. MAFFÍA, 'El vínculo crítico entre género y ciencia', *Clepsydra*, 5 (2006), pp. 37-57, aquí. p. 53.

Spender también considera que el discurso médico se mostró como objetivo, colaborando para que las mujeres fuésemos nombradas seres reproductivos, citando incluso textos en los que se afirma que lo principal en nosotras es el impulso de maternidad, mientras que el placer sexual es secundario. En consonancia con esto, Elisabeth Badinter señala que los discursos científicos colaboraron a construir la idea del instinto maternal que obliga a todas las mujeres a ser madres.<sup>258</sup> Uno de los ejemplos de esto fue entender a la lactancia materna no sólo como indispensable para el niño, sino como natural y deseable para la madre, quien debía poder y querer amamantar a su bebé sin excepciones.

La identificación entre la mujer y la madre que surge a partir de estas imágenes ligadas a la naturaleza conlleva el mandato para todas las mujeres de vivir la maternidad como la forma de sentirse realizadas. De ahí que, hasta no hace muchos años, la mujer a quien se le extraía el útero por razones de salud era considerada *vacía*.

En este sentido, las teorías feministas pretenden cumplir una doble función: por un lado, con una actitud crítica, hacer visible el carácter construido de la maternidad, desarmando las metáforas que la muestran como algo natural y propio de todas las mujeres. Por otro, con una actitud propositiva, plantear nuevas miradas o metáforas sobre la maternidad, que otorguen otros sentidos al concepto.

Respecto a esto, Simone de Beauvoir fue la primera feminista en señalar que la maternidad era una atadura para la mujer. Ella niega la existencia del instinto maternal y coloca la conducta maternal en el campo de la cultura: “La capacidad de dar a luz es algo biológico; la necesidad de convertirlo en un papel primordial para la mujer es cultural”.<sup>259</sup> Estas representaciones, por un lado, reducen los deseos de las mujeres a uno solo, el de ser madres y, por otro, lo imponen como el deseo homogeneizador de todas las mujeres, identificando maternidad con feminidad.

---

258 E. BADINTER, *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*, Paidós, Barcelona, 1991.

259 L. SALETTI CUESTA, ‘Propuestas teóricas feministas en torno al concepto de maternidad’, *Clepsidra*, 7 (2008), pp. 169-183, aquí p. 172.

Si bien Simone de Beauvoir rechaza la maternidad, en los años 70 y 80 otras feministas buscan recuperar la noción de maternidad y resignificarla. Adrienne Rich, en 1986, propone la distinción entre maternidad como institución (*motherhood*) y como experiencia (*mothering*). La primera es la que oprime a las mujeres, la segunda podría resultar liberadora. La institución es la que carga con esta identificación esencializadora que cristaliza el concepto de maternidad en una sola definición posible. En cambio, pensada en tanto experiencia nos abre el camino hacia varios aspectos: el maternar como acción, la pluralidad de formas posibles de ejercerla e incluso el considerarla como una actividad no exclusiva de mujeres.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando una experiencia rebasa lo sobreentendido? ¿Qué sucede cuando un concepto ya no puede dar cuenta de lo que sucede? ¿Podría la experiencia de la maternidad resultar para una mujer el enfrentarse a lo desconocido? En ese caso, ¿podría recurrir a nuevas metáforas que resignifiquen esos nombres y conceptos? Dale Spender sostiene que, en las sociedades patriarcales, las mujeres nos encontramos dificultadas o incluso impedidas de poder codificar y expresar nuestras propias experiencias, ya que carecemos de nombres adecuados y otras herramientas lingüísticas necesarias. Ahora bien, ¿qué cambios se pueden producir en un marco de sentido, permitiendo la emergencia de un nuevo horizonte conceptual, que permita a su vez incluir la perspectiva femenina? Palti manifiesta una inquietud que me interesa traer a colación aquí: “¿Cómo es que ese sustrato de saberes presupuesto siempre como válido, no obstante, llegado el momento, se trastoca dando lugar a la emergencia de un nuevo universo conceptual?”<sup>260</sup>

En la década de los 70, Blumenberg esboza su Teoría de la inconceptualidad, que implica un cambio radical de dirección. Mientras en *Paradigmas para una metaforología* la mirada se dirige hacia adelante, recorriendo el camino desde las metáforas hacia la formación de los conceptos, ahora el movimiento es realizado hacia atrás, desde las metáforas hacia el mundo de

---

260 E. PALTÍ, ‘Hans Blumenberg y su universo de obsesiones sistemáticas’, *Hans Blumenberg, pensador político*, CLACSO, Buenos Aires, 2021, pp. 11-21, aquí p. 17.

la vida, a fin de rastrear esas conexiones. En este intento, el filósofo alemán apela a la figura de las metáforas explosivas, que son aquellas que permiten alterar el orden y la dirección propuesta por el horizonte de sentido imperante en su tiempo:

Si la fenomenología o arqueología de los conceptos permite comprender las estructuras de sentido que subyacen a todo desarrollo histórico, Así, la teoría de la inconceptualidad busca reconstruir los momentos críticos en que los conceptos son puestos en cuestión.<sup>261</sup>

En el caso que nos ocupa, el de la maternidad, tenemos el concepto, pero para las mujeres ese concepto no alcanza a dar cuenta de la experiencia, ya sea porque esta lo rebasa o porque no se encuentran en él expresados aspectos que resultan fundamentales; porque hay una valoración diferente de la experiencia, incluso opuesta en algunos casos. Así, las filósofas feministas visibilizan la ausencia de reflexiones en torno a la maternidad y el embarazo y postulan que las que existieron, en pluma de mujeres, permanecieron silenciadas por mucho tiempo.

Entonces, ¿podríamos tomar como metáforas explosivas las imágenes elaboradas por mujeres (en la literatura contemporánea se ve mucho esto) que muestran, por ejemplo, al embarazo desde una perspectiva que dista de tomarlo como lo natural, armónico, placentero?

Julia Kristeva, por ejemplo, utiliza la metáfora del embarazo para contraponer una nueva mirada a la concepción filosófica tradicional de la otredad. Mientras este concepto implica la presencia de un yo frente a un tú, Kristeva muestra al embarazo como la posibilidad de otredad en una misma; un estado en el que “el embarazo es una prueba radical: desdoblamiento del cuerpo, separación y coexistencia del yo y de otro”,<sup>262</sup> dice la pensadora francesa.

Esta mirada coincide con la de la filósofa argentina Lucía Piossek Prebisch, quien sostuvo la siguiente frase de Gabriel Marcel: “Yo soy mi cuerpo. Pero, en el caso de la maternidad,

---

261 *Ibid.*, p. 18.

262 J. KRISTEVA E I. VERICAT, ‘El tiempo de las mujeres’, *Debate Feminista*, 11 (1995), pp. 343-365, aquí p. 360.

de pronto mi cuerpo se me enajena. Un otro encarnado en mí, incorporado en mí en el sentido concreto de la palabra, incorporado”.<sup>263</sup> Se presenta así la metáfora de la invasión, de la ocupación del propio cuerpo: “El cuerpo gestante se convierte, por ello, en un territorio ambiguo, donde es difícil discernir los límites entre lo *uno* y lo *otro*”.<sup>264</sup>

Silvia Vegetti cree que el camino para construir nuevas formas de autorrepresentación se encuentra en la apropiación de imágenes y metáforas de la madre elaboradas por la cultura para representar a las mujeres, esto es, no tratar de definir la maternidad, sino buscar sus condiciones de posibilidad y aceptar la posibilidad de una imagen ambigua, que alterna entre comportamientos maternos y narcisistas. En este camino también es necesario recuperar los *descartes*, los materiales que la razón dejó de lado, imágenes y metáforas que quedaron mudas dentro de la cultura patriarcal.

**PALABRAS FINALES.** Hans Blumenberg integra la fila de pensadores que toman distancia de los grandes sistemas conceptuales porque consideran que estos no logran dar cuenta de las profundidades humanas y su relación con el mundo. Por ello, dejan que la filosofía adopte otros tonos y vuelva a poblarse de metáforas y mitos. Estos autores nos permiten defender la idea de que el pensamiento filosófico no debe ser visto como anclado en su tiempo de origen, sino abierto a la posibilidad de ayudarnos a pensar las circunstancias concretas de nuestra propia experiencia.

Hans Blumenberg, al establecer relaciones entre estas construcciones históricas y el mundo de la vida, tampoco busca esencias, sino condiciones de posibilidad. El mismo planteo aparece, como vimos, de modo explícito en su antropología, en la que no pretende responder a la pregunta ¿qué es el ser humano?, sino cómo es posible este ser. El giro antropológico

---

263 M. SMALDONE, ‘Una tesis innovadora en la Argentina de los sesenta: Fenomenología de la maternidad. Diálogo con Lucía Piossek Prebisch’, *Memoria académica*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2013, pp. 127-136.

264 E. IMAZ MARTÍNEZ, ‘Mujeres gestantes, madres en gestación. Metáforas de un cuerpo fronterizo’, *Política y Sociedad*, 36 (2001), pp. 97-111, aquí p. 97.

que experimenta su obra en la década de los 70 es fundamental para comprender el rol de la metáfora en nuestra relación con el mundo. De características prometeicas, este filósofo presenta al ser humano como contingente, carenciado respecto a su dotación instintiva e indeterminado. Su imposibilidad de enfrentarse de modo directo al absolutismo de la realidad le obliga a actuar por rodeos. Se trata de un ser que construye su mundo para preservar su existencia y en esta construcción salen a la luz la razón, la cultura, la significatividad.

Por eso, en este trabajo he pretendido que ciertas nociones centrales del pensamiento del filósofo alemán echen luz sobre algunos planteos originados en la filosofía feminista del lenguaje respecto a la maternidad. Pensar en la maternidad como una experiencia vital, en su más profundo sentido, requiere del rodeo del mito y la metáfora, construcciones lingüísticas que hoy es necesario desarmar y reinterpretar permanentemente para hacer justicia a sus principales protagonistas.

## 8

### BLUMENBERG Y EL NIHILISMO COMO CRISIS DEL CONCEPTO DE REALIDAD MODERNO

*Luis Durán Guerra*

No es Fausto sino Sísifo la figura mítica del nihilismo.  
Hans Blumenberg, *Literatura, estética y nihilismo*, 2016

¿UN NUEVO UMBRAL DE ÉPOCA? Carecemos de un criterio meta-histórico para saber cuándo empieza o termina una época. Para nuestra conciencia histórica, sólo retrospectivamente pueden señalarse los hitos que marcan la cesura entre dos periodos de la historia —y aun en ese caso se tratará siempre de una delimitación filosóficamente discutible—. Desde Hegel hasta Heidegger, la opinión según la cual el comienzo del pensamiento moderno se sitúa en Descartes ha sido prácticamente unánime. Pero si es imposible determinar un principio absoluto, acaso pueden señalarse ciertas experiencias como síntomas de las crisis que suponen los llamados *umbrales de época* (*Epochenswelle*). El *nihilismo* podría ser una de esas experiencias de tránsito entre dos concepciones del mundo. En

efecto, si este, “el más inquietante de todos los huéspedes”,<sup>265</sup> no es hoy un mero fantasma que recorre Europa, sino una realidad mundial que se ha llenado de contenido en el siglo que va de la muerte de su máximo profeta, Friedrich Nietzsche, a nuestros días, entonces la filosofía no podrá dejar de plantearse el problema del nihilismo.<sup>266</sup>

Presente ya en la metafísica griega, según Severino, el origen del nihilismo se ha querido ver más bien en la introducción *ex nihilo* del pensamiento de la creación propio de la religión judeocristiana. De Agustín de Hipona a Hegel, afirma Zubiri, la filosofía occidental se habría presentado, en efecto, como una filosofía *desde la Nada*.<sup>267</sup> De Plotino a Kant, según Cunningham, pasando por Avicena, Enrique de Gante, Duns Escoto y Guillermo de Ockham, la lógica del nihilismo consistiría en una *meontología* que tendría como presupuesto el triunfo del modo de pensamiento formal. Asimismo, han querido verse antecedentes del nihilismo en el giro copernicano, en el contractualismo hobbesiano, en el moralismo estatista rousseauiano, en el criticismo kantiano, así como en la Ilustración y el Romanticismo, con la Revolución francesa como parteaguas de lo que Paul Hazard llamó en un célebre libro la *crisis de la conciencia europea*.<sup>268</sup> Desde este punto de vista, el

---

265 F. NIETZSCHE, KSA., 11 [411] Noviembre 1887-Marzo 1888; *Der Wille zur Macht*, Prefacio.

266 Sobre el nihilismo, véase E. SEVERINO, *Esencia del nihilismo*, Taurus, Madrid, 1995; S. GIVONE, *Historia de la nada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001; F. VOLPI, *El nihilismo*, Biblos, Buenos Aires, 2005; P. WATSON, *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios*, Crítica, Barcelona, 2014.

267 Véase, por ejemplo, X. ZUBIRI, *Los problemas fundamentales de la metafísica occidental*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 71-319.

268 P. HAZARD, *La crisis de la conciencia europea*, Alianza, Madrid, 1988. Véase D. NEGRO, *El mito del hombre nuevo*, Madrid, Encuentro, 2009, esp. cap. 3 ‘Kant y el nihilismo’, pp. 140-191. Aparte de los textos clásicos de Nietzsche, Jünger y Heidegger, deben mencionarse, además de las obras citadas en la nota anterior, los siguientes libros. Sobre el nihilismo como revolución permanente y efecto de la decadencia del cristianismo, respectivamente, H. RAUSCHNING, *La révolution du nihilisme*, Gallimard, París, 1939 y H. FRIES, *El nihilismo, peligro de nuestro tiempo*, Herder, Barcelona, 1967. Para la historia del concepto y sus antecedentes, D. ARENDT, *Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974; W. KRAUS, *Nihilismus heute. Oder: die Geduld der Weltgeschichte*, Zsolnay, Viena y Hamburgo, 1983; W.

anuncio de Nietzsche no hacía más que recoger una corriente espiritual del Occidente que se remontaba al comienzo mismo del pensamiento moderno. Así pues, si bien podría verse en el horizonte de nihilidad del cristianismo la causa remota del nihilismo, lo cierto y verdad es que este se habría convertido en un problema crítico solo en la modernidad.

En vano se irá a los grandes libros de Blumenberg para hacerse una idea de lo que este pensaba sobre el nihilismo. La reciente publicación en español de un conjunto de ensayos *menores* bajo el título de *Literatura, estética y nihilismo* es una prueba, por el contrario, de que el nihilismo sí interesó al autor de *La legitimación de la Edad Moderna* y que incluso lo consideró como un factor clave para entender la crisis del concepto de realidad de la modernidad. Por supuesto, esto no implicaría todavía el fin de la época, como no se han cansado de repetir aquellos que están ansiosos por enterrarla, pero sí la necesidad del reajuste de sus concepciones de la realidad ante sus eventuales crisis de sentido. El problema de este punto de vista es que el nihilismo se presenta como una crisis tan profunda que la propia *pretensión* de la modernidad de ser una época *definitiva* no puede por menos que ponerse en cuestión. Esto sería así si el reajuste de su concepto de la realidad acabara revelándose impotente ante el poder del nihilismo.

Como experiencia de un nuevo absolutismo de la contingencia, el nihilismo contemporáneo podría significar un cambio de época o, al menos, la entrada en una fase completamente diferente de la modernidad. He aquí la hipótesis que pretendo argumentar partiendo de tres *experiencias*

---

WEISCHEDL, *Der Gott der Philosophen. Grundlegung einer philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983. Para el nihilismo como ley de la modernidad, C. JANNOUD, *Au rendez-vous du nihilisme*, Arléa, París, 1989. Para una crítica de las interpretaciones de Heidegger y del posestructuralismo, respectivamente, S. ROSEN, *Le nihilisme. Un essai philosophique*, Ousia, Bruselas, 1995 y G. ROSE, *Dialectic of Nihilism. Post-Structuralism and Law*, Basil Blackwell, Oxford, 1984 (trad. *Dialéctica del nihilismo. La idea de la ley en el pensamiento postestructuralista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990). Para la lógica nihilista del kantismo y el *nihilismo darwinista*, C. CUNNINGHAM, *Genealogy of Nihilism*, Routledge, Londres, 2002 y C. CASTRODEZA, *Nihilismo y supervivencia. Una expresión naturalista de lo inefable*, Trotta, Madrid, 2007.

*fundamentales* señaladas por Blumenberg en su conferencia de 1950 'El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea'. El nihilismo moderno tendría, así, el mismo papel histórico que tuvieron el gnosticismo y el nominalismo al final del mundo antiguo y del Medievo, respectivamente. La novedad en esta ocasión consiste en que para comprender esas experiencias no resultan suficientes las fuentes filosóficas e históricas, sino que se debe recurrir por su carácter anticipatorio a las fuentes literarias, es decir, a la poesía y a la novela. Por lo demás, dichas experiencias manifestarían un nuevo concepto de la realidad como *resistencia*, en la medida en que ponen al hombre moderno ante tres realidades indisponibles: los otros, la historia y la trascendencia.

En las páginas que siguen abordaré estas experiencias, que Blumenberg simplemente enuncia en su conferencia, para ilustrarlas con ejemplos tomados de los propios ensayos que el hanseático dedica a diferentes autores literarios contemporáneos y que se pueden leer en el volumen citado *Literatura, estética y nihilismo*. Se trata de mostrar cómo en todos estos casos el concepto de realidad moderno, se entienda este como *objetividad* o como *consistencia abierta* (*offenen Konsistenz*), no puede ya ser mantenido, y ello hasta el punto de que si el propio concepto de realidad no sufre como consecuencia una drástica reformulación, se vuelve inevitable que el programa sobre el que descansa la época moderna misma no pueda considerarse definitivo. Pero antes de acometer esta tarea y aventurar unas conclusiones provisionales, es preciso recordar algunos textos de *La legitimación de la Edad Moderna* sobre el concepto de *época* que demostrarían no solo la racionalidad de cualquier época histórica y, por consiguiente, su legitimidad, sino, lo que es más importante para nuestro argumento, su propio carácter *epocal*, es decir, contingente, el cual, en el caso particular de la modernidad, se relaciona con la diferencia decisiva puesta de manifiesto por nuestro sentido histórico entre la autoconciencia de los sujetos que creen *hacer época* y la historia realmente acontecida.

LA EPOCALIDAD DE LAS ÉPOCAS. El Capítulo 1 de la cuarta parte de *La legitimación de la Edad Moderna*, titulado ‘Sobre las épocas del concepto de época,’ antecede al estudio comparativo del Cusano y el Nolano con el que termina este libro improbable. Dada la parquedad de Blumenberg a la hora de explicitar sus presupuestos teóricos, estas páginas deberán leerse con tanta más atención. En ellas encontramos una referencia explícita a la supuesta pretensión de la modernidad de considerarse una época definitiva. En efecto, frente a aquellos autores que, como Pierre Duhem, desde la historia de la ciencia, o Edmund Husserl, desde la filosofía, quisieran hacer de la historia una “preparación de la Edad Moderna”,<sup>269</sup> Blumenberg declara:

Lo que al final está todavía ahí se convertiría en la norma a la que se debería ajustar lo que ha estado ya ahí desde siempre. Se siguen encontrando precursores de la actualidad hasta en las intuiciones de los presocráticos. La historia europea se habría transformado en una vasta preparación de la Edad Moderna [...]. Tal consideración de la historia, con todo lo consecuente que puede ser en su configuración objetiva, se privaría a sí misma de la posibilidad de hacer valer que la conciencia que tiene de sí misma la Edad Moderna es la de ser una época singular y *definitiva*.<sup>270</sup>

¿Significa esta autoconciencia de la modernidad que haya de ser una época definitiva *de hecho* y, sobre todo, que no pueda verse amenazada por ningún acontecimiento o experiencia que ponga en duda esta misma autoconciencia? ¿Qué es lo que hace singular a la Edad Moderna? La diferencia entre otras épocas de la historia es que la autoconciencia de la modernidad parece inseparable de su propia autoconstitución como época legítima. Ahora bien, esta peculiaridad de los tiempos modernos, traducida en la *nueva seriedad* con la que afronta el problema del conocimiento, por ejemplo, no debe hacer olvidar la contingencia de toda época histórica.

---

269 H. BLUMENBERG, *La legitimación de la Edad Moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 468.

270 *Ibid.*

En relación con la razón que cree estar en condiciones de hacer historia, el fenómeno que lleva ese título de «época» significaría un aviso de la contingencia de las cosas. La crítica que la razón hace de sí misma, siempre que sea la razón de *otras* épocas, incluiría la espera de una repetición. Por fascinante que sea ver cómo el hombre se libera del dominio de valideces tradicionales y que no han sido demostradas no por ello se ve menos amenazada la conciencia quebradiza de una racionalidad que ahora ya no puede confesar que lo antiguamente verdadero podía ser fundamentalmente *racional*. Si la Edad Moderna se iba a iniciar con una ruptura radical respecto a su pasado esto implica siempre confesar que sólo a partir de este nuevo comienzo podía ser pensado y conocido adónde *tendría que haberse llegado* desde siempre. Es inevitable que parezca que la razón no le debe al hombre ninguna garantía de que ella está presente en todo tiempo, y esto hace que cualquier época presente tenga que dudar sobre sus evidencias.<sup>271</sup>

Si no estoy equivocado, el texto que acabo de citar mostraría que la Edad Moderna, a pesar de la conciencia que tiene de sí misma, no podría constituir una excepción respecto a la posibilidad de toda época para experimentar su propia contingencia. ¿Qué razón habría, pues, para considerarla una época definitiva? La tesis un tanto dogmática del carácter definitivo de la modernidad no podría sostenerse, a mi modo de ver, si ella no hubiera supuesto, según Blumenberg, la segunda y, al parecer, definitiva superación del gnosticismo. Pero en el pensamiento histórico del filósofo alemán, la modernidad no es solo la autoafirmación humana ante el absolutismo teológico, sino el descubrimiento no menos definitivo del absolutismo de la realidad del universo copernicano y su desproporción insalvable entre tiempo de la vida y tiempo del mundo. Absolutismo de la realidad que aboca al hombre a refugiarse en la caverna cultural de su mundo de la vida, pero que no puede ocultar por más tiempo la certeza de su naturaleza irreductible. La Edad Moderna no es tanto una época definitiva como ambivalente, ambivalencia que explica el cambio de enfoque teórico entre *La legitimación de la Edad Moderna* y *La génesis del mundo copernicano*.

---

271 *Ibíd.*, pp. 469-470.

Ahora bien, conjurada la recidiva gnóstica mediante la autoafirmación de la razón, no puede descartarse lo que aquí llamaré la *tentación gnóstica* para describir no sólo los movimientos contemporáneos por restituir el cosmos, sino aquellos otros menos ingenuos que postulan sin miramientos la negación y superación del mundo y del propio ser humano mediante un nuevo absolutismo de la técnica.<sup>272</sup> El nihilismo moderno, tal y como aquí quiero presentarlo, no es más que el reconocimiento de que la gnosis se presenta siempre como una posibilidad latente de la historia. La pregunta que debe hacerse, pues, para explicar la incertidumbre de todo tiempo sobre sus evidencias, es por qué la razón no ofrece al hombre ninguna garantía de que ella está presente siempre en la historia y, sobre todo, por qué ella no puede estar totalmente segura de su carácter definitivo. El argumento que quisiera exponer en lo que sigue es que la historia se ve sometida a determinadas experiencias de la contingencia que el hombre ha de vivenciar necesariamente como otras tantas manifestaciones del absolutismo de la realidad y de las que no puede por menos que intentar descargarse. Según Blumenberg, se han sucedido al menos dos experiencias decisivas de absolutismo en la historia que han marcado el paso de una época a otra:

(i) El absolutismo soteriológico del gnosticismo. El cosmos antiguo con su concepto de realidad como evidencia instantánea no fue nunca puesto en cuestión, pero cambia de valoración con la gnosis. Acuciado por el problema del mal, ahora es visto como una realidad negativa de la que es preciso salir para alcanzar la salvación. El paso a la Edad Media viene dado en este caso por la idea de un Dios creador de la nada (*creatio ex nihilo*) como una primera superación *fallida* del gnosticismo que, no obstante, logra provisionalmente *proteger* al hombre con su concepto de *realidad garantizada*.

(ii) El absolutismo teológico del nominalismo. El orden del mundo no puede ser garantizado por un Dios oculto (*Deus absconditus*), imposibilidad que acaba conminando al hombre a autoafirmarse en el mundo mediante la razón, la ciencia y la

---

272 Véase, por ejemplo, S. ABBATTE, 'Transhumanismo y Gnosis: Un paralelismo', *Scientia et Fides*, 10 (2022/1), pp. 197-217.

técnica. El paso a la Edad Moderna y su concepto de realidad como *consistencia* nacen, pues, de la experiencia de desvalimiento del hombre tardomedieval ante el Dios nominalista como segunda superación *definitiva* del gnosticismo. Esta superación, sin embargo, acaba destapando el absolutismo de la realidad de la imagen copernicana del mundo, la cual no puede por menos que acabar cargando al hombre con la conciencia definitiva de su finitud (*conciencia histórica*).

Ahora bien, podríamos señalar una tercera experiencia de absolutismo vivida por el hombre: la experiencia paradójica de lo indisponible propia del nihilismo moderno,<sup>273</sup> la cual, si bien no se puede decir que constituya el paso a una nueva época, sí que obligaría a ampliar el concepto de realidad de la modernidad. Aunque el nihilismo no deja de presentarse en la historia como una crisis del sentido, no pudiendo por ello constituir él mismo una época histórica en sentido estricto, el moderno presenta tres aspectos irreductibles al concepto de realidad como consistencia que evidenciaría el paso a un nuevo concepto de realidad vinculado en un principio a la posibilidad de la novela, pero que podría ofrecer un rendimiento teórico inaudito para comprender algunos acontecimientos fundamentales de nuestro tiempo: el concepto de realidad como resistencia. Estos aspectos, anticipados en las fuentes literarias, antes que en las filosóficas o históricas, serían la extrañeza de los otros, la facticidad de la historia y la realidad de la trascendencia. En los tres casos se trata de realidades indisponibles ante las que lejos de poder autoafirmarse, el hombre no tendría más remedio que someterse, o, al menos —como bosquejaré en las conclusiones— quedar emplazado a un nuevo desafío de autoafirmación. A continuación, esbozaremos el sentido de estas experiencias del nihilismo acudiendo a la lectura que realiza Blumenberg de los siguientes novelistas y poetas contemporáneos: Franz Kafka, Evelyn Waugh, Ernest Hemingway, Thomas S. Eliot y William Faulkner.

---

<sup>273</sup> Sobre el concepto de lo indisponible, si bien no se ocupa del nihilismo, véase la obra reciente del sociólogo alemán H. ROSA, *Lo indisponible*, Herder, Barcelona, 2020.

EXPERIENCIAS ANTE LA NADA. Blumenberg entiende el nihilismo como “una crisis de certidumbre”<sup>274</sup> que afectaría, en principio, a cualquier época histórica socavando el concepto de realidad sobre el que esta reposa, si bien en la modernidad parece haber alcanzado una especial virulencia. El nihilismo es un “proceso”, un “fenómeno espiritual o cultural” que puede estar representado también en ciertos “acontecimientos”<sup>275</sup> como el terremoto de Lisboa o la Primera Guerra Mundial. Así pues, Blumenberg, que no acomete el problema ni desde un punto de vista ontológico ni teológico, sino más bien desde una fenomenología de nuestra historia espiritual, coincide con Nietzsche y Heidegger en ver el nihilismo como un proceso histórico, pero se separa de ambos, especialmente del segundo, en la interpretación de la metafísica y de la técnica como el nihilismo propio que se consume en la modernidad. Y es que, a ojos del hanseático, si algo pone de manifiesto el fenómeno del nihilismo sería el fin del concepto metafísico de realidad del racionalismo idealista que va, al menos, desde Descartes hasta Hegel.

Lo primero que debemos decir es que el nihilismo no es el precipitado de ninguna suerte de deicidio u olvido del ser, sino de ciertas experiencias históricas que provocan una ruptura entre la realidad y el concepto que la época moderna tiene de la misma. A este respecto, no se cita, como cabría esperar, la Gran Revolución, sino el terremoto de Lisboa de 1755, “uno de los más grandes acontecimientos nihilistas de la época moderna”.<sup>276</sup> En su famoso *Poema sobre el desastre de Lisboa*, escrito apenas un año después de aquella catástrofe natural, Voltaire clamaba contra el optimismo metafísico de la teodicea leibniziana y su principio de que el mundo real es el mejor de los posibles:

---

274 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, Trotta, Madrid, 2016, p. 35

275 *Ibid.*, p. 25

276 *Ibid.*

¡Oh desgraciados mortales! ¡Oh tierra deplorable!  
¡Oh mortales todos, conglomerado espantoso!  
¡Este eterno hablar de inútiles dolores!  
Errados filósofos que proclaman ‘Todo está bien,’  
Acudan, contemplen estas ruinas horrendas,  
Estos deshechos, estos jirones, estas cenizas malaventuradas,  
Estas mujeres, estos niños apilados los unos sobre los otros,  
Bajo los mármoles quebrados, sus miembros desperdigados;  
Cien mil desdichados devorados por la tierra,  
Sangrando, desgarrados, agonizantes,  
Sepultados bajo sus techos, acaban sus lamentables días,  
Desamparados, en el horror de los tormentos.  
De los gritos pronunciados apenas por sus expirantes voces,  
De la terrible visión de sus cenizas que expelen humo,  
Dirán: ‘Es el efecto de las leyes eternas creadas por un Dios  
libre’.<sup>277</sup>

Blumenberg, que no cita este poema, sino la no menos célebre novela *Cándido*, publicada en 1759, piensa que lo que se hunde aquí no es solo el *programa de la teodicea*, sino el concepto mismo de realidad sostenido por la metafísica racionalista en los albores de los tiempos modernos. Preguntándose por lo que tiene de nihilista un proceso que Zubiri no dudaba en calificar de *desfundamentación*, y en el que aún estaríamos inmersos, el filósofo de Lübeck escribe al comienzo de ‘El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea’:

¿En qué consiste lo propiamente nihilista de este proceso? No solo se hizo temblar una cierta teoría teológica o una idea filosófica, sino que se había puesto de manifiesto que el concepto de realidad dominante —que esta debía poder ser aclarada e iluminada racionalmente— no podía ser basado en la voluntad de Dios. El expediente intentado por la teodicea, que Dios resistiera por completo al escrutinio de la razón, había fracasado. Pero había algo más: la *existencia* de Dios ya no encajaba en la estructura misma de la realidad, sino que se

---

277 J. GARCÍA-ROBLES, ‘1755. Voltaire, Rousseau y el sismo de Lisboa’, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 32 (2019/123), pp. 137-148, aquí p. 138.

escapaba en los bordes oscuros de lo injustificable. Un siglo más tarde, Nietzsche estaba en condiciones de anunciar: «Dios ha muerto».<sup>278</sup>

El nihilismo no viene dado aquí, pues, por ninguna suerte de lo que podríamos llamar, con el profesor Villacañas, “absolutismo conceptual”,<sup>279</sup> sino por *experiencias históricas* muy concretas que obligan a la modernidad a modificar su concepto de realidad. Blumenberg no tematiza como tal este argumento, pero es evidente que el mismo se deriva de sus premisas. Para fundamentarlo es preciso tomar el cuarto concepto de realidad como resistencia, expuesto en el ensayo de 1964 ‘El concepto de realidad y la posibilidad de la novela,’ y aplicarlo, *cum grano salis*, a las *experiencias fundamentales* de carácter nihilista señaladas por nuestro autor en ‘El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea.’ Blumenberg define así este nuevo concepto de realidad:

El último concepto de realidad que tendremos que discutir aquí se basa en la experiencia de la *resistencia*. Aquí la ilusión es asumida como la criatura deseada del sujeto: la irrealidad como la amenaza y seducción del yo a través de la proyección de sus propios deseos; la antítesis consecuente es la *realidad como lo que no puede ser dominado por el yo*, esto es, que se le resiste no simplemente como una experiencia del contacto con la masa inerte, sino también —más radicalmente— en la forma lógica de la *paradoja* [...]. La realidad es aquí lo totalmente indisponible, lo que no puede ser relegado simplemente al nivel de lo material para la manipulación, sino que solo puede aparecer ocasionalmente para ser procesado por una técnica u otra, para revelarse entonces en la potencia completa de su contundente autonomía como un *factum brutum*, del cual puede ser dicho después, aunque no concebido, que podría haber emanado de un proceso libre y constructivo del pensamiento creativo.<sup>280</sup>

---

278 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 25.

279 J. L. VILLACAÑAS BERLANGA, ‘¿Es la edad moderna una época definitiva? Acerca de un argumento de Blumenberg’, *Mudanzas espacio-temporales. Imagen y memoria*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2017, p. 50. Véase también al respecto el texto en inglés del mismo autor, ‘Lagitimacy, Self-affirmation and *deificatio*: The Modern Age as Definite Epoch’, *Contemporary Approaches in Philosophical and Humanistic Thought*, Aracne, Roma, 2017.

280 BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 129.

Si bien este concepto de realidad es planteado en el contexto estético de la teoría literaria occidental, situándose sus orígenes en el siglo XVIII (D'Alembert, Lessing), no habría que esperar mucho tiempo para que tuviera que acrisolarse en la piedra de toque del nihilismo contemporáneo. La inconsistencia del concepto de realidad como *realización de un contexto acorde consigo mismo*, el concepto moderno que había a su vez sustituido al concepto medieval de *realidad garantizada*, sería la causa del surgimiento sin aparente solución de continuidad de un concepto que no debería ocultar la profunda crisis histórica que se halla tras las experiencias fundamentales que lo acompañan.

La experiencia de la resistencia del nuevo concepto de realidad se manifiesta, en primer lugar, como *extrañeza* de los otros; en segundo lugar, como *facticidad* de la historia; y, por último, como *realidad* de la trascendencia. Tres experiencias, en cualquier caso, anticipadas por la literatura antes de que la historia las documentase y la filosofía haya podido pensarlas en cuanto tal. Tres experiencias ante la nada como otras tantas experiencias ante el absolutismo de la realidad.

EXTRAÑEZA DE LOS OTROS. “La singularidad y distancia de los otros hombres”<sup>281</sup> es la primera *experiencia fundamental* que, según Blumenberg, sería descrita en las obras citadas en ‘El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea.’ Esta singularidad y distancia pueden recogerse en la fórmula de una experiencia paradójica de la alteridad sin el otro. Como tal, resulta virtualmente extensible a los autores de los que se ocupa nuestro pensador en los ensayos recopilados en *Literatura, estética y nihilismo*.

La experiencia de la alteridad tiene lugar aquí bajo la figura de la *extrañeza*. El concepto de realidad que entra en crisis, por tanto, no es otro que el concepto de realidad de la fenomenología, el cual a su vez podemos interpretar como una ampliación del concepto moderno de realidad. La intersubjetividad se torna imposible ante el absolutismo del otro. Esto se

---

281 *Ibid.*, p. 33

hace evidente, por ejemplo, en la novelística de Kafka, cuyos personajes aparecen normalmente aislados y en una imposibilidad mutua de entenderse. Es asimismo palmario en la *antropología negativa* que se ensaya en la obra de Hemingway, analizada por Blumenberg en un artículo publicado en la revista católica *Hochland* (1955-1956). Pero lo vemos también en la temática del *sufrimiento de los inocentes*, estudiada en 'El mito y el *ethos* de América en la obra de William Faulkner' (1957-1958).

La extrañeza de los otros en Kafka es solo un caso particular de la extrañeza del mundo en el que vive el hombre contemporáneo. Blumenberg cita un pasaje de *El castillo*:

Allí pasaron horas, horas de respiración simultánea, de simultáneos latidos del corazón, horas en las que K. tenía continuamente la sensación de extraviarse o estar lejos en tierra extraña como nadie había estado antes que él, una tierra extraña en la que ni siquiera el aire tenía nada que ver con el de su país natal, en la que tenía que asfixiarse por ser extraño y en cuyos insensatos atractivos no se podía hacer más que seguir adelante, seguir extraviándose.<sup>282</sup>

En el mundo de Kafka ni siquiera el erotismo puede ser presentado como una forma de resistencia. La experiencia de la resistencia de los otros es entonces absoluta. Como absoluta es la realidad de la trascendencia que esta experiencia pone al descubierto. Esta experiencia de resistencia es vivida por los personajes de Hemingway, por lo demás, desde la *soledad solipsista* con la que afrontan las diferentes peripecias en las que se encuentran inmersos. Blumenberg habla de un *pathos negativo* del hombre en Hemingway a propósito de la distancia entre acción y convicción en los héroes de sus relatos. Distancia que aparece en la ausencia del boxeador Steve Ketchel en 'La luz del mundo' o en la muerte sin pena ni gloria de un ayudante de camarero en 'La capital del mundo.' El comentario de Blumenberg resulta aquí esclarecedor sobre el pesimismo antropológico del autor de *El viejo y el mar*:

---

282 *Ibid.*, p. 51.

Procesos simultáneos y hombres unidos por el mismo lugar son descritos con tanto detalle que el lector experimenta, sin necesidad de reflexionar sobre ello, ya con este sencillo artificio, *cómo la convivencia fracasa en la mera coexistencia*.<sup>283</sup>

Este fracaso se muestra incluso allí donde cabría esperar lo contrario: en la relación amorosa entre hombre y mujer. El malentendido se manifiesta en este caso en el empeño de la mujer ante el cuerpo del marido moribundo por preservar lo que no puede preservarse, en su *voluntad de repetición*. Así, en ‘Las nieves del Kilimanjaro’: “—Nunca has perdido nada. Eres el hombre más completo que he conocido. —¡Dios mío! —dijo él —. ¡Qué poco sabe una mujer!”.<sup>284</sup>

Por último, el *sufrimiento de los inocentes* en Faulkner no deja de ser un testimonio de la *experiencia nihilista* de la resistencia irreductible que ofrecen los otros. En *Septiembre ardiente*, un relato que Blumenberg toma como modelo de la obra del novelista, “la muerte del inocente es, al final, el único «hecho»”.<sup>285</sup> La deshumanización que se desprende del determinismo del mundo faulkneriano acaba convirtiéndose, así, en una *alegoría de la humanidad (Menschheitsallegorie)* en la que “aquel que hace lo único que es necesario se sale del arco reflejo y recibe la señal del acontecimiento que se convertirá en la encarnación humana de lo singular y necesario”.<sup>286</sup>

FACTICIDAD DE LA HISTORIA. “La *historia* como un suceso inderrivable y último en sí mismo”<sup>287</sup> es la segunda experiencia fundamental del proceso nihilista que pone en cuestión el concepto moderno de realidad como objetividad. Si la *extrañeza* de los otros impide la intersubjetividad, el nuevo absolutismo de la historicidad del ser acaba con cualquier pretensión por hacer inteligible la propia historia. La Primera Guerra Mundial puede señalarse como la experiencia que convierte en inapelable una realidad que la Ilustración, como *falsa modernidad*, había intentado ocultar.<sup>288</sup> Que esta experiencia pueda constituir el paso a una nueva época es algo que Blumenberg no

---

283 *Ibid.*, p. 74, cursiva añadida.

284 *Ibid.*, p. 81

285 *Ibid.*, p. 108.

286 *Ibid.*, p. 121.

287 *Ibid.*, p. 33

estaría dispuesto a admitir en cuanto más bien la misma representa para él el sentido último de la modernidad. Si bien puede apelarse a la poesía y al arte para demostrar este punto, nuestro autor cita aquí una fuente filosófica crucial, *Caminos de bosque*, de Martin Heidegger. Creo que dentro de esta obra Blumenberg se refiere al ensayo ‘La sentencia de Anaximandro’ (1946), en concreto, al siguiente pasaje:

Podemos llamar a este replegarse iluminador, propio de la verdad de su esencia, la *ἐποχή* del ser. Pero esta palabra, que tomamos prestada de la Stoa, no nombra aquí, como en el caso de Husserl, la manera metódica en que los actos téticos de la conciencia se detienen en la objetivación. La época del ser le pertenece a él mismo. Está pensada a partir de la experiencia del olvido del ser. De la época del ser viene la esencia epocal de su destino, en la que se encuentra la auténtica historia mundial. Cada vez que el ser se recoge en su destino, *acontece de modo repentino e involuntario* un mundo (*ereignet sich jäh und unversehens Welt*). Cada época de la historia del mundo es una época del error. La esencia epocal del ser forma parte del oculto carácter temporal del ser y caracteriza la esencia del ‘tiempo’ pensada en el ser.<sup>289</sup>

Paradójicamente, lo que la experiencia de la facticidad de la historia pondría de manifiesto es la imposibilidad de una *fenomenología de la historia*. Si el *absolutismo del ser* de Heidegger supone en este sentido una *descarga de la historia* es porque su “esencia epocal” pertenece al ser mismo y no al hombre. La historia deviene de este modo ininteligible en cuanto el mundo que hace posible “*acontece de modo repentino e involuntario*”. Como *factum brutum*, la historia del ser carece de sentido y, por consiguiente, no puede ser entendida ni siquiera desde el concepto de realidad como contexto *abierto* de la fenomenología. La descarga de la historia se hace a

---

288 Véase C. GONZÁLEZ CANTÓN, *La metafología de Blumenberg como destino de la analítica existencial*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004, esp. p. 48 (con referencia a H. BLUMENBERG, *Die ontologische Distanz*, Tesis doctoral, Kiel, 1950, p. 7), así como p. 118, n. 261.

289 M. HEIDEGGER, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010, p. 251, cursiva añadida. Sobre el problema del sentido histórico en Heidegger, véase en castellano la obra de J. A. BARASH, *Martin Heidegger y el problema del sentido histórico*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2017.

costa de cargar al hombre con el peso del ser y su “oculto carácter temporal”. La historia se resiste, así, en su facticidad absoluta a ser comprendida como un proceso susceptible de ser descrito y, sobre todo, como una realidad hecha por el hombre.<sup>290</sup> Lo nihilista tendría que ver en este caso con la nueva *experiencia del tiempo* como resistencia a la pretensión moderna de objetivación universal.

La literatura no ha sido ajena a esta experiencia de la facticidad como un dato, en último término, irreductible. Esto puede apreciarse acaso en la novela de Kafka, cuyos personajes no comprenden el *acontecimiento* que acaba quebrando su mundo cotidiano, o en la de Faulkner, para quien los hombres no son libres, pues se hallan involucrados en procesos mecánicos que trascienden su propia voluntad. La facticidad asume, por lo demás, en el novelista norteamericano, la forma de una *fatalidad inevitable* derivada de una culpa histórica que no se quiere reconocer. “Desde ahí contempla Faulkner”, escribe Blumenberg, “la historia de su país, la trágica escisión entre Norte y Sur con su presunta solución en 1865, contempla, ante todo, la candente actualidad del problema negro que proporciona el *basso ostinato* de todas sus novelas”.<sup>291</sup>

Es, sin embargo, en la *experiencia del tiempo* de Thomas S. Eliot donde se hace específicamente de esta un tema de la reflexión poética. En efecto, si en una obra como *La tierra baldía* (1922), el poeta norteamericano parece decantarse por la concepción cíclica del tiempo, en *Cuatro cuartetos* (1936-1942) se observa ya una clara afinidad con la visión lineal del cristianismo. Ahora bien, lejos de mantener el equilibrio entre génesis y apocalipsis propio de este, el poeta, cuya *obsesión por la corruptibilidad* (E. R. Curtius) apenas puede ocultar su fascinación por la filosofía existencial y su *ser para la muerte*,

---

290 H. BLUMENBERG, *La legitimación de la Edad Moderna*, op. cit., p. 141: “Darse a sí mismo un tipo de historia que haga ahistórico o que solo confirme, sin cuestionarlo, el presente, hubiera significado, por decirlo así, salir de la historia y desprenderse de su carga; con todo esto se ha soñado reiteradamente, incluso bajo el pseudónimo del *ser*, que, con su llegada, descubriría que la totalidad de la historia no es sino olvido del *ser*”. Para una crítica a la historia del ser heideggeriana, véase J. L. VILLACAÑAS BERLANGA, ‘¿Es la Edad Moderna una época definitiva?’, op. cit., esp. pp. 33-35, 47-50.

291 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 107.

acabaría inclinándose gnóticamente hacia la idea del fin de los tiempos. La de Eliot es, pues, una *escatología inmanente* que no puede identificarse, según Blumenberg, con la escatología cristiana. Nihilismo y platonismo confluyen en una poesía en la que rosa y fuego —plenitud y consunción— muestran una unidad metafísica sustancial. En *Miércoles de ceniza* (1930), se asume que lo fáctico es, ciertamente, irrepetible: “Porque yo sé que el tiempo es siempre tiempo / Y que el lugar es siempre y solo lugar / Y lo que es efectivo es solo efectivo por una vez / Y solo para un lugar / Me alegro de que las cosas sean tal como son”.<sup>292</sup>

REALIDAD DE LA TRASCENDENCIA. “La realidad de la *trascendencia* como algo no resoluble racionalmente y, sin embargo, inevitable”,<sup>293</sup> como instancia que debe ser obedecida, es la tercera experiencia fundamental del nihilismo moderno señalada por Blumenberg. A pesar de la proclamación de la *muerte de Dios* como el acontecimiento que abre la puerta del nihilismo europeo, el lugar vacío que deja esa muerte se revela como un absolutismo de la trascendencia sin Dios. Dentro de la literatura alemana, esta experiencia es rastreada en *El sello indeleble* (1946), una novela en la que Elisabeth Langgässer se habría servido de una *espantosa tormenta* para ilustrar el carácter accidental del acontecimiento de la *gracia*. Pero quizá esta paradoja pueda verse mejor en la *ironía escatológica* que comparece en las novelas de Evelyn Waugh.

En efecto, si bien sus novelas no pueden calificarse de *novelas teológicas*, es indudable que la irrupción de la gracia divina desempeña en ellas un papel decisivo. Ahora bien, esa gracia ya no puede manifestarse como una revelación sobrenatural, sino como la violenta aparición de una verdad oculta que saca al hombre de la indiferencia y aburrimiento de una vida intrascendente. En palabras de Blumenberg: “El significado que la ironía posee en Waugh se basa en la convicción de que la indiferencia del hombre moderno respecto a sus preguntas fundamentales, solo puede ser quebrada por medio del cruel

---

292 *Ibid.*, pp. 88-89.

293 *Ibid.*, p. 33

*shock* de la verdad desnuda”.<sup>294</sup> De distinto modo, en la escatología inmanente de Eliot acaso puede esperarse la desaparición del momento en la eternidad, pero Blumenberg parece dudar de la *relevancia religiosa* de semejante concepción: “La catálisis fundamental del tiempo no da lugar al fénix de la inmortalidad, el fracaso de lo humano aún no llega a ser la gloria de lo divino”.<sup>295</sup>

Pero si hay un autor que demuestre a las claras la realidad de la trascendencia como experiencia nihilista, ese no es otro que Kafka. El homenaje de Blumenberg al escritor checo a propósito de la publicación en 1952 de *Carta al padre* en el breve texto ‘El padre absoluto’ (1952-1953) así lo pone de manifiesto, pero son ‘El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea’ y, sobre todo, su conferencia inédita ‘La crisis de lo fáustico en la obra de Franz Kafka,’ los textos que mejor presentan el cambio de paradigma que se opera en el célebre autor de *La metamorfosis*.

En ‘El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea,’ el filósofo alemán se detiene en las tres novelas de Kafka *El proceso*, *El castillo* y *América*. La trascendencia se mostraría en todas ellas como la irrupción de un poder anónimo e inobjetivable que provoca la ruina de lo que Blumenberg llama *el hombre objetivo*. En efecto:

Más bien, el hombre es llamado por su parte, arrastrado por la vorágine de procesos incomprensibles; avanza a través de su cotidianidad, de la esfera pública, y sin embargo ha sido ya detenido, juzgado y condenado. Cree tener aún en la mano su propio destino, algo que desde hace ya mucho tiempo le ha sido arrebatado. Lo que inicialmente parecía un sospechoso submundo, la irrealidad crepuscular del juicio en *El proceso*, se revela cada vez más y más como la *omnipotencia* de una *trascendencia* que aniquila y devora todo lo demás, que arrastra «nuestro» mundo hacia la *nada*.<sup>296</sup>

---

294 *Ibid.*, p. 59.

295 *Ibid.*, p. 92.

296 *Ibid.*, p. 28.

El documento más potente, sin embargo, para estudiar la experiencia kafkiana de la trascendencia es la *Carta al padre*. Desmarcándose de cualquier lectura psicologista, Blumenberg contextualiza la experiencia de Kafka enmarcándola en el judaísmo alemán de Praga, el cual no habría logrado nunca colmar *su conciencia originaria de lo absoluto*.

Lo absoluto permaneció, pues, sin rostro, sin centro, anónimo, como una atmósfera plúmbea que se expande por su paisaje vital. Desde la necesidad interior, desde los sufrimientos de dicha falta de nombres, Kafka «pobló» el vacío de esta religiosidad sin dios, en primer lugar y siempre, con el padre — que sin duda debió de ser muy apropiado para ello—, pero después con las imágenes y los símbolos de sus relatos.<sup>297</sup>

Lo que Spengler llamaba el faustismo (*Faustismus*) para designar la esencia del espíritu occidental en oposición al apolinismo de la cultura clásica es lo que, definitivamente, colapsa en la obra de Kafka. En ‘La crisis de lo fáustico’, Blumenberg distingue entre el Fausto de Goethe y “lo fáustico” como emblema de los tiempos modernos y, especialmente, de la Ilustración. La confianza en el dominio de la naturaleza y en las propias prestaciones del hombre para conocer la realidad es lo que caracteriza a lo fáustico, el cual podríamos entender aquí como un desarrollo, en última instancia, del titanismo prometeico celebrado en los albores de la modernidad. El “giro nihilista” de Kafka, que Blumenberg entiende como un “giro *contra el Fausto*”, habría puesto en evidencia el malentendido mismo sobre el que descansa la modernidad.

¿En qué consiste, pues, este malentendido abismal? Consiste en la elevación de una experiencia parcial y fáctica a una evidencia total. El hecho decisivo de la Modernidad es que trató de comprender el mundo como una concatenación legal y que reconfiguró todo el espacio de la praxis vital desde la esfera, en constante crecimiento, del conocimiento formulado en leyes, una reconfiguración que nosotros recogemos bajo el concepto de «técnica».<sup>298</sup>

---

297 *Ibid.*, p. 39.

298 *Ibid.*, p. 47. Sobre lo fáustico como un mito criptocristiano que no podemos hacer nuestro, véase. J. L. VILLACAÑAS BERLANGA, ‘*Judex ergo cum sedebit*. Filosofía de la historia y tragedia en el *Fausto*’, *Anthropos. Revista de*

La imposibilidad de *estar legítimamente en el mundo*: he ahí lo que supone el giro nihilista de Kafka como giro contra el Fausto. El fracaso de lo fáustico como fracaso de la modernidad dejaría, pues, al hombre a merced de una realidad incomprensible e indomeñable en cuanto es lo *absolutamente otro*. Pero esta trascendencia, aprovechada por la teología dialéctica contra toda *analogia entis*, sólo puede ser la de un Dios sin rostro que no se puede identificar con ningún Tú porque es sencillamente un Dios desconocido. Lo que esta experiencia revela, en definitiva, es la inutilidad de la autoconservación humana en una realidad en la que toda autoafirmación ha de sucumbir necesariamente ante el poder de un absoluto para el que carecemos de nombres.

¿EL FIN DE LA MODERNIDAD? Las tres experiencias fundamentales del proceso nihilista, que como tres acometidas sin piedad nos humillan —a saber, la *extrañeza* de los otros, la *facticidad* de la historia y la *realidad* de la trascendencia—, suponen una crisis sin precedentes del moderno concepto de realidad. ¿Constituye, sin embargo, esta crisis el fin de la época moderna? No lo parece en la medida en que el hombre moderno no puede aceptar, sin más, la sumisión a la nada. Como ha escrito Blumenberg al final de su conferencia 'La crisis de lo fáustico en la obra de Franz Kafka': "Lo fáustico sigue siendo nuestro estilo de vida, no se puede tachar fácilmente, pero es arrastrado por una crisis auténtica y necesaria, la entrada de la inquietud".<sup>299</sup>

Lo que demuestran, pues, estas experiencias ante la nada es la necesidad que tiene la modernidad de renovar incesantemente su concepto de realidad si quiere sobrevivir como época histórica. Las propias variaciones de este concepto, desde la realidad como *objetividad* o consistencia abierta a la realidad como resistencia, ponen de manifiesto la imposibilidad de los

---

*Documentación Científica de la Cultura*, 129 (1992), pp. 65-72, aquí p. 71: "Nuestra memoria también recuerda otros relatos que nos hablan del tiempo. Cuando hacemos presentes estas historias, Fausto no nos enseña nada. No es nuestro mito".

299 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo, op. cit.*, p. 57.

tiempos modernos para sostenerse sobre una concepción homogénea del mundo. La legitimidad no puede ser el presupuesto de la modernidad como época definitiva, pues todas las épocas son legítimas. Tampoco su irreversibilidad, ya que no se puede excluir la involución ni la *tentación gnóstica* como una posibilidad permanente de la historia. Lo definitivo es la autoconciencia, *que se alcanza en la Edad Moderna*, de que la historia se sostiene sobre la autoafirmación humana *contra* el absolutismo de la realidad. ¿Pero qué pasaría si perdiéramos también esta autoconciencia? Lo cierto es que la experiencia de la resistencia de la realidad no ha podido, por el momento, vencer al ser humano sometiéndolo a su dominio, por otro lado, incontestable. Frente a las tres experiencias señaladas, el hombre opone un absolutismo que hasta ahora no ha podido ser vencido: el absolutismo de sus deseos. Proponemos aquí, provisionalmente, tres remedios inspirados en la antropología fenomenológica de Blumenberg para intentar salvar los embates del nihilismo y con ellos *apuntalar* una época que muchos han dado ya por muerta.<sup>300</sup>

En primer lugar, la *extrañeza* de los otros puede ser depotenciada mediante el mecanismo antropológico de la delegación de funciones. De esta manera, la insoportable alteridad de nuestros semejantes se logra instrumentalizar mediante un procedimiento por el que conseguimos hacer del otro una especie de *alter ego*. Por mucho que puedan ser extraños entre sí, los hombres no podrán evitar nunca las consecuencias de su incómoda reciprocidad. Contra la extrañeza de los otros, *existir como otro*.

---

300 El tema del fin de la modernidad constituye un campo de estudio en sí mismo. Véase, entre la abundante literatura, R. GUARDINI, *El ocaso de la Edad Moderna. Un intento de orientación*, Madrid, Guadarrama, 1963; G. VATTIMO, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1987; A. TOURAINE, *Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998. Véase, asimismo, J. F. LYOTARD, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1994; F. JAMESON, *Teoría de la Postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996. Para los conceptos de *hipermodernidad*, *modernidad tardía* y *modernidad líquida*, véase, respectivamente, G. ANDERS, *La obsolescencia del hombre*, Pre-Textos, Valencia, 2020; A. GIDDENS, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza, Madrid, 1993; Z. BAUMAN, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

En segundo lugar, la *facticidad* de la historia, el hecho definitivo de que estamos arrojados en un mundo al que no hemos pedido venir, nos confrontaría con la necesidad de revolvernos contra cualquier realidad que quiera presentársenos como un destino. Lejos de someternos a un mundo, el ser fáctico del mismo es la condición de posibilidad de nuestra libertad. El hombre se descarga de la historia mediante las historias del mundo de la vida. La memoria es aquí, por lo demás, el recurso que consuela al hombre de su contingencia insoslayable. Contra facticidad, posibilidad.

Por último, la *realidad* de la trascendencia podría ser conjurada renunciando definitivamente al hábito secular de compararnos con Dios para comprendernos a nosotros mismos, pues la trascendencia sería aquí un impedimento para la propia autoconcepción del hombre. Parece claro que ante la trascendencia que acaba humillando al hombre con la imposibilidad de entenderse a sí mismo, no cabe más remedio que tomar partido por el *ateísmo hipotético* y refugiarse en ese *platonismo dell'immanenza* (G. Carccia) que caracteriza al mundo de la vida y en el que la humanidad necesitada de consuelo ensaya la siempre problemática *posibilidad de comprenderse*.

## LO FÁUSTICO EN BLUMENBERG: REFLEXIONES EN TORNO A LA OBRA DE FRANZ KAFKA

*Fabio Bartoli*

INTRODUCCIÓN. En este texto pretendemos reflexionar sobre algunas facetas de lo fáustico en la obra de Hans Blumenberg para destacar el papel de la obra de Franz Kafka en el marco de su filosofía. Para el pensador alemán, en los escritos de Kafka se muestra nítidamente la profunda crisis que lo fáustico atravesó en el siglo pasado. Así las cosas, se analizará el contenido de tres textos fundamentales que Blumenberg dedica a Kafka, 'El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea,' 'El padre absoluto' y 'La crisis de lo fáustico en la obra de Franz Kafka,' para extraer los elementos oportunos para el desarrollo del análisis planteado.<sup>301</sup>

---

301 Las traducciones al español de estos tres ensayos se encuentran en el volumen editado por A. Fragio y J. Ros Velasco titulado H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, Trotta, Madrid, 2016, respectivamente en las pp. 25-35, 37-41 y 43-56.

En primer lugar, es interesante remarcar que los tres ensayos que aquí se consideran corresponden a una producción temprana de Blumenberg, ya que se ubican temporalmente en el periodo que va desde 1950 hasta 1953 y, también, nos ofrecen una panorámica particular de la concepción juvenil que Blumenberg tenía de la relación entre la obra de Kafka y lo fáustico, que trataremos de definir a lo largo del capítulo. De hecho, la conexión temática y la homogeneidad argumentativa que se detecta en los tres ensayos nos permite considerarlos como tres pasajes de una reflexión orgánica más amplia sobre la obra del escritor checo.

Sin embargo, considerando el enfoque que queremos dar a nuestro análisis, tomaremos el ensayo 'La crisis de lo fáustico en la obra de Franz Kafka' como punto de partida del estudio, en cuanto es el texto que más se ocupa de la temática que se quiere tratar. Bajo esta premisa, nuestra contribución seguirá temáticamente las argumentaciones que Blumenberg expone en dicho texto para complementarlas, por medio de un análisis crítico, con los elementos pertinentes que aparecen en los escritos 'El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea' y 'El padre absoluto,' así como con los elementos extraídos de los textos de Kafka que, de vez en vez, consideraremos útiles para los fines del análisis.

ELEMENTOS DE LA CRISIS DE LO FÁUSTICO EN LA OBRA DE FRANZ KAFKA. Según Blumenberg, para analizar lo fáustico se necesita de una operación preliminar, sin la cual no se podría identificar claramente el objeto de estudio:

preparar una diferencia que es fundamental para mi objeto: la diferencia entre lo 'fáustico', de cuya crisis hablaremos, y el *Fausto* de la obra goethiana, entre la figura de Fausto en la consciencia del primer siglo posterior a Goethe y el personaje de la obra misma.<sup>302</sup>

---

302 *Ibid.*, p. 44.

Esta tarea propedéutica de diferenciación entre lo fáustico y la figura goethiana del Fausto es indispensable para poder emprender el estudio de la crisis de dicha figura de *autocomprensión histórica* de la Modernidad, enfocándose en la obra de un autor que, a juicio de Blumenberg, representa muy bien dicha crisis: Franz Kafka. Sin embargo, Blumenberg detalla más la doble naturaleza de su tarea:

Por un lado, poner de relieve la diferencia entre la imagen del ser humano que busca su realización en el prototipo y el símbolo de lo fáustico y la anunciada nueva autocomprensión del ser humano que experimenta su crisis en el dominio de este símbolo; y, por otro, preguntarse lo que el hombre del mundo transfigurado, como Kafka lo ha representado en su obra, no abandona todavía del *Fausto*. Ambas tareas están interrelacionadas y no se dejan separar nítidamente.<sup>303</sup>

Ahora bien, considerando el fin de este trabajo, y en contra de la indicación del mismo autor, aquí se separan las dos tareas para enfocarnos en la valoración que Blumenberg hace de la obra de Franz Kafka con respecto al problema de lo fáustico.<sup>304</sup> Así las cosas, se retoma la segunda directriz que Blumenberg plantea en su escrito sobre lo fáustico para pasar al análisis de la crisis de lo fáustico en la obra de Kafka *El castillo*<sup>305</sup> y a la consideración de la imagen de hombre que el autor checo nos ofrece en su obra.

En un primer momento, recordando que Blumenberg plantea lo fáustico como *una actitud de reconfiguración técnica del mundo*, es oportuno anotar que el mundo descrito por Kafka en *El castillo* está determinado por las consecuencias de una de las modalidades más representativas de reconfiguración

303 *Ibid.*, p. 45.

304 Sobre esta diferenciación de Blumenberg, no se ha dejado inexplorada la ~~otra faceta que propone~~ con respecto a lo fáustico con relación a la obra de Goethe, pues nos hemos ocupado de dicho tópico en F. BARTOLI, 'Reflexiones sobre lo fáustico en Blumenberg', *Bajo palabra*, 35 (2024), pp. 141-160.

305 La edición a la que nos referiremos a lo largo del análisis es F. KAFKA, *El castillo*, *Obras completas*, Debolsillo, Barcelona, 2012.

técnica del mundo de la modernidad: la burocracia.<sup>306</sup> Este dominio se refleja en que en la novela se puede identificar completamente el aparato burocrático del castillo con el poder. De hecho, a pesar de que la aldea está bajo el gobierno del Conde de Westwest, él no parece tener ninguna influencia en los procesos administrativos, los cuales están completamente a cargo de los funcionarios que se ocupan del funcionamiento de las secretarías del castillo.<sup>307</sup> Desde el punto de vista de la construcción narrativa de la novela, esto lo demuestra el hecho de que la figura del Conde aparece sólo poquísimas veces y siempre de forma marginal. Por otro lado, desde el punto de vista de la lógica interna del texto, esta misma figura no parece tener ninguna influencia sobre los aldeanos, quienes admiten inclusive no conocerlo, al tiempo que todas las personas reconocen a varios de los funcionarios y no esconden la enorme importancia que ellos ejercen sobre su entorno.<sup>308</sup>

Este cambio de perspectiva nos indica que, en este contexto, la burocracia, que en un primer momento fungía como herramienta técnica útil para la organización del poder, ha tomado un papel preponderante transformándose ella misma en el órgano del poder. En otras palabras, la burocracia ya no es una herramienta útil para conseguir unos objetivos establecidos por el poder, sino que es ella misma la que define los fines que hay que conseguir y ante los que los otros entes tienen que conformarse o, mejor dicho, someterse. Es más, suponiendo que en algún momento el Conde hubiese expedido algunas pautas con respecto al gobierno de la aldea, seguramente la naturaleza de estas se habría desvanecido con el pasar del tiempo.

---

306 Por ejemplo, en su libro dedicado a la relación entre Kafka y la burocracia, CUOZZO comienza justamente afirmando que “Kafka describe, con estilo icástico y una vena de sarcasmo —es decir, sin alguna compasión por aquella humanidad que viene atraída por el procedimiento judicial como en un círculo mágico y fatal—, la extrema exposición/vulnerabilidad de nuestras vidas a un poder inexorable, que no admite derogaciones ni excepciones”. G. CUOZZO, *Castelli di carta. Kafka e la filosofia della burocrazia*, Jouvence, Milán, 2019, p. 9.

307 F. KAFKA, *El castillo*, op. cit., p. 16.

308 *Ibid.*, p. 23.

De hecho, los estudios sociológicos nos indican que el aparato burocrático moderno —cuyos rasgos se pueden identificar en los miembros del castillo—, tratando de responder a las exigencias que la sociedad paulatinamente expresa, y dependiendo del ahínco de los funcionarios involucrados, tiene la posibilidad de producir cada vez nuevas medidas creativas para conseguir el fin establecido. A menudo, esta gran cantidad de medidas terminan desnaturalizando la *ratio* de las directrices originarias.<sup>309</sup> Un ejemplo de esta dinámica nos lo ofrece el proceso burocrático que, en el marco del estado nazi, llevó a la *solución final* de exterminio de todo el pueblo judío presente en los territorios ocupados. En palabras de Bauman:

la elección cumplida [la solución final] fue el resultado de un esfuerzo extremadamente serio dirigido a encontrar una solución racional a una serie de ‘problemas’ reiterados producidos por el cambio frecuente de las circunstancias. La elección en cuestión fue también el resultado de la tendencia burocrática, ampliamente descrita, a la modificación del objetivo: un vicio que en todas las burocracias resulta tanto normal como la presencia de procedimientos consuetudinarios. La misma existencia de funcionarios encargados de una tarea específica condujo a ulteriores iniciativas y a la continua ampliación de los objetivos originarios. Una vez más la competencia demostró su capacidad autopropulsada, su propensión para ampliar y enriquecer el objetivo que constituía su *raison d'être*.<sup>310</sup>

Inclusive, no se podría descartar que Kafka, en su quehacer diario como funcionario estatal del Imperio austrohúngaro, no haya llegado a hipotetizar esta deriva paradójica que distingue al funcionamiento del sistema burocrático, ya que tenemos conocimiento de su profunda familiaridad con las dinámicas de sus mecanismos.<sup>311</sup> En otras palabras, hay unos elementos mínimos que permitirían sugerir que el mundo de *El castillo* es una trasposición literaria de las inquietudes que el escritor checo nutría con respecto a las posibles implicaciones que podrían darse en un mundo futuro *gobernado* por el aparato

---

309 Z. BAUMAN, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bolonia, 1992.

310 *Ibid.*, p. 36.

311 J. M. GONZÁLEZ GARCÍA, *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Franz Kafka*, Visor, Madrid, 1989.

burocrático. Es más, Kafka es consciente de esta dinámica y, vislumbrando otra faceta de la misma problemática, nos advierte sobre los riesgos de una actitud servil hacia el poder, dado que, según Blumenberg, “[e]n general, el poder no pertenece al terreno correspondiente a la sumisión, ya que en sí es un fenómeno técnico. Kafka considera [...] como lo digno de sumisión tan solo un absoluto. El ser mismo al cual nos doblegamos”.<sup>312</sup>

Dicho de otro modo, con la entrada en escena de sus personajes literarios, Kafka está criticando aquel tipo de actitud que no sabe reconocer qué es digno de sumisión y qué no lo es. De hecho, brindando un ejemplo que nos pueda arrojar luz al respecto, es bien diferente la situación de quien se somete a la voluntad de Dios y va en el desierto sin sustento, como se cuenta en el evangelio de Lucas (4:1-13) que hizo Jesús, de la situación de quien todos los días, sin importar el clima, se sitúa en las proximidades del castillo, cerca de la carretera por donde pasan los coches de los funcionarios, para esperar encontrarlos y pedir perdón por una culpa que nadie le atribuye, como hizo el padre de Amalia luego de que la hija rechazara a uno de los funcionarios.<sup>313</sup>

Al respecto, es fundamental remarcar que, a diferencia de Fausto, en ningún momento Kafka rechaza la posibilidad de la sumisión frente al absoluto, sino que subraya el hecho de que es un craso error confundir al poder con un absoluto, pues se está otorgando a la técnica un estatus ontológico que no posee. Inclusive, Blumenberg, en el ensayo ‘El padre absoluto,’ reconstruye detalladamente las inquietudes kafkianas en relación

---

312 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 56.

313 F. KAFKA, *El castillo*, op. cit., p. 237, en donde Olga, la hija, comenta las acciones del padre en los siguientes términos: “Puesto que [el padre] no había conseguido probar su culpa y, como consecuencia, tampoco podía lograr más por las vías oficiales, tenía que pasar a las súplicas y dirigirse personalmente a los funcionarios [...]. Se había trazado el plan de situarse en las proximidades del castillo, en la carretera por donde pasaban los coches de los funcionarios y, cada vez que pudiera, formular su solicitud de perdón”; y más adelante, en la p. 240, agrega: “No lejos de la entrada del castillo hay un establecimiento de horticultura, pertenece a cierto Bertuch, [...] y allí, sobre la estrecha base de piedra de la verja del huerto, nuestro padre eligió su sitio [...]. Allí se sentaba nuestro padre día tras día, era un otoño gris y lluvioso, pero el tiempo que hacía lo dejaba totalmente indiferente”.

con el problema del absoluto. Más precisamente, Blumenberg identifica en la trayectoria existencial y literaria de Kafka una búsqueda incesante de lo absoluto, lo cual, debido a las condiciones socioculturales del mundo judío-alemán, ya no logra identificarse con los tradicionales símbolos religiosos.<sup>314</sup>

Bajo esta premisa, Kafka habría estado construyéndose una versión personal de lo absoluto, la cual coincidiría con una mitificación de la figura del padre, quien, en la interpretación kafkiana, trasciende su dimensión humana para adquirir unos rasgos extrahumanos y, así, ir a llenar el vacío de absoluto que Kafka detectaba en su mundo.<sup>315</sup> Sin embargo, esta operación *deificadora* hacia el padre conllevó un peaje existencial a pagar. En específico, Kafka le otorgó tanto poder a la figura de su padre que él mismo había construido que, paulatinamente, esta última asumió unas dimensiones tan colosales que, a los ojos del hijo, le permitieron ocupar casi todo el espacio disponible. Así lo expresa en la famosa *Carta al padre*:

A veces me imagino el mapa del mundo extendido y a ti estirado a lo ancho sobre él. Y tengo la sensación de que, para mí, solo son habitables las regiones que tú no cubres o que no están al alcance de tu mano. Y, conforme a la idea que me hago de tus dimensiones, esas regiones no son muchas, ni muy prometedoras.<sup>316</sup>

Esta descripción de naturaleza mítica del tamaño paterno viene interpretada por Blumenberg en estos términos:

---

314 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., véase esp. p. 39.

315 Es interesante anotar, al margen del discurso principal, que esta interpretación de Blumenberg indirectamente nos alerta sobre la escasez de sustento que tienen las lecturas de un Kafka como escritor puramente religioso que, en un primer momento, se deben a la edición, a veces parcial, que su amigo Brod hizo de sus obras póstumas a la hora de su publicación y a su interpretación del trabajo poético y de la trayectoria existencial del amigo. Por lo que concierne nuestro trabajo, siguiendo la “interpretación religiosa general” que Brod implementa para leer *El castillo*, este representaría la “dirección divina”. M. BROD, *Franz Kafka. Una biografía*, Passigli Editore, Florencia, 2008, p. 206. Por lo que nos interesa, hemos detallado nuestras argumentaciones en contra de esta postura en F. BARTOLI, *La seducción donjuanesca y la decisión fáustica en Kierkegaard y Kafka*, Santa Rosa de Cabal, Casa de Asterión Ediciones, 2022, esp. caps. 3 y 4.

316 F. KAFKA, *Carta al padre*, *Obras completas*, op. cit., pp. 99-100.

el coloso paterno cubre la totalidad de la tierra habitable y tan solo deja al hijo lo inquietante para existir. Esto es más de lo que un padre real pueda significar [...]. Este padre crece en la conciencia del hijo desde la insatisfecha privación de lo absoluto, hasta hacerse una enormidad angustiosa que confiere su nombre a lo anónimo y su cara a lo que no tiene rostro.<sup>317</sup>

Este agudo comentario nos ayuda a comprender las implicaciones que la búsqueda de absoluto tuvo en la esfera existencial de Kafka y nos permite remarcar que todo esto se desencadenó en cuanto él buscó llenar el vacío que se encontraba en el lugar del absoluto por medio de la construcción de la figura mítica del padre, pues, de quedarse inmóvil, no habría sido capaz de aguantar esta ausencia.

Es interesante concluir constatando que así como la figura del padre de Kafka trasciende la esfera de lo humano, de la misma manera la actitud de Kafka hacia la falta de absoluto trasciende la contingencia de la idiosincrasia de un individuo, ya que, según Blumenberg:

lo que aquí sucede no es casual. El destino de una época, cuya relación con lo absoluto no parece poder satisfacerse con las obligaciones tradicionales, ha encontrado en este caso una expresión humana ejemplar. En el lugar que ocupan símbolos políticos, estéticos o eróticos empleados para ocupar el vacío del absoluto, aparece aquí el 'hombre colosal'.<sup>318</sup>

Lamentablemente, como han demostrado los acontecimientos políticos del siglo XX y como sigue demostrándolo la situación geopolítica actual, este destino contiene intrínsecamente el riesgo de crear terreno fértil para la proliferación de los regímenes totalitarios regidos por jefes carismáticos, pues no es remota la posibilidad por parte de los ciudadanos de buscar lo absoluto en líderes políticos que aparentan tener rasgos divinos. Sin embargo, en este caso estaríamos cayendo otra

---

317 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 41.

318 *Ibid.*, p. 41.

vez en el error de los aldeanos del castillo, quienes confunden el poder con el absoluto y asumen una actitud remisiva hacia un sujeto que no es merecedor de ninguna reverencia en particular.

Es importante agregar que, al adoptar dicha postura remisiva hacia lo absoluto, Kafka está criticando también la actitud fáustica que se debe a una tentativa literaria de “autocomprensión por parte de la Ilustración”.<sup>319</sup> Es más, en este periodo se plantea la perspectiva de que el hombre no tenga que someterse a nada ni a nadie, pues él mismo es el único dueño de su destino, dado que con su racionalidad podrá lograrlo todo, inclusive crear una sociedad futura de hombres libres por medio de la organización racional del trabajo.<sup>320</sup> En otras palabras, el hombre se autoproclama un absoluto, quien puede disponer del mundo a su gusto sin tener que rendir cuentas a ninguna entidad superior, sin importar su naturaleza.

A propósito, se puede añadir que Kafka, con su reproche a la actitud fáustica, está exponiendo una crítica más profunda a la Ilustración. De hecho, según Blumenberg: “el mundo de Kafka rechaza todas las iniciativas de la Ilustración [...]. El hombre de Kafka es aquel que tan solo gana mediante la sumisión, en la *renuncia* al anhelo fáustico”.<sup>321</sup>

---

319 *Ibíd.*, p. 55.

320 Aquí la referencia es a al monologo final del Fausto de Goethe, en donde el protagonista muere pronunciando: “Un pantano se / extiende ante la montaña, / apestando cuanto hemos logrado; / ¡i quietud también esa pútrida cloaca! / Esa será nuestra obra más grandiosa. / Daré espacio a muchos millones, / y aun sin seguridad, aquí podrán vivir y trabajar. / Campos verdes, feraces; hombres y rebaños / hallarán placer en tierra nueva, / colonias surgirán donde las masas removieron con intrepidez la tierra. / Tendremos aquí región paradisíaca, / aun cuando el mar se enfrezca en la orilla, / y si trata de penetrar con violencia, / la acción conjunta tamará la brecha. / ¡Sí!, ese es todo mi anhelo, / esa es la suprema verdad: / solo merece vida y libertad / quien ha de conquistarlas diariamente. / Y así, rodeados por el peligro, / actuarán niños, adultos y ancianos. / Quisiera ver ese hormiguero humano / pisar tierra libre como pueblo libre. / Podría decirle a ese instante: / “¡Detente, eres tan bello! / La huella de mis días en la tierra / no podrá disolverse en eones”. / En el remusgo de tan alta dicha / disfruto ahora el supremo instante”. J. W. V. GOETHE, *Fausto*, Penguin Clásicos, Bogotá, 2019, pp. 817-819.

321 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., pp. 55-56, cursiva añadida.

Entonces, se puede afirmar que Blumenberg y Kafka coinciden en reconocer la naturaleza trágica del proyecto ilustrado. Este está intrínsecamente destinado al fracaso por su falta de capacidad de reconocer los verdaderos rasgos del absoluto y, en consecuencia, por su incapacidad para cumplir con su pretensión de verdad,<sup>322</sup> ya que esta se puede lograr sólo por medio de la sumisión y no mediante la búsqueda incesante hasta el logro del resultado.<sup>323</sup> Es más, es justamente esta falta de actitud sumisa la que desencadena la ceguera del personaje faustiano, luego de la visita de la Sorge. En el caso de K., la situación que lo afecta asume unas connotaciones aún más incapacitantes, pues se presenta bajo la forma de una ceguera que podríamos definir metafísica, la cual se manifiesta irreversiblemente luego del primer rechazo padecido por los aldeanos y por el castillo. De hecho, Fausto tiene conciencia de haber perdido la capacidad física de percibir la luz y, por eso, puede acudir de inmediato a su capacidad imaginativa para balancear su impedimento ocular y concebir el proyecto nefasto de construcción del dique. En el caso de K., tenemos una situación diferente, pues el personaje padece una ceguera que no se manifiesta en términos físicos y, en consecuencia, pasa desapercibida por la misma víctima.

Al respecto, se podría coincidir con que toda la historia de *El castillo* se puede leer bajo la lente de las consecuencias negativas que el anhelo de K. hacia la verdad ha tenido sobre su proceso de asimilación en la aldea. En su mayoría, estos inconvenientes se pueden atribuir a la incapacidad del protagonista de ubicarse en el nuevo contexto de los aldeanos para abrazar sus costumbres y reconocer el supuesto absoluto que rige en el pueblo, la administración del castillo. Es conocida la anécdota

---

322 A. FRAGIO, 'Hans Blumenberg: Las dificultades de la Ilustración a través de sus metáforas', *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 29 (2012/2), pp. 649-681, véase esp. p. 654.

323 "Con el surgimiento de la Ilustración, *la luz* se mueve hacia el reino de aquello que debe ser logrado [...]. La ignorancia de la Edad Media debe atribuirse precisamente a la ilusión de que la verdad 'se revela a sí misma'. La verdad no se revela a sí misma, debe *ser revelada*". H. BLUMENBERG, 'Light as a Metaphor for Truth. At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation', *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Los Angeles, 1993, p. 52.

de Brod, quien refiere que, en los planes de Kafka, esta búsqueda incesante de legitimidad por parte de K. —la cual coincide con el fundamento último de lo fáustico, que Blumenberg identifica con estar legítimamente en el mundo—<sup>324</sup> y que va en contra de las reglas administrativas del pueblo, que él no puede respetar por una especie de “ceguera hermenéutica inconsciente”,<sup>325</sup> habría tenido que concluir con la aceptación de K. en la comunidad justo en el momento de su muerte por agotamiento. O sea, la actitud de K. habría tenido un fin trágico, justo como los planes de construcción del dique del Fausto de Goethe.

Siguiendo la argumentación de nuestro análisis, no resultaría particularmente difícil darle crédito a esta versión de Brod, la cual, por otro lado, no goza de ningún otro respaldo filológicamente atendible. Por lo menos, aunque se quisiese cuestionar la verdad de la anécdota, se podría afirmar sin ningún temor que el cuento de Brod propone una lectura coherente de la novela con respecto al problema del absoluto bajo la premisa de que, como ya hemos visto, dicho absoluto no se puede identificar completamente con el Dios de la religión judía de ninguna manera. Somos proclives a afirmar que el mismo Blumenberg aceptase de buena gana la propuesta brodiana, pues, en su ensayo ‘El problema del nihilismo en la literatura alemana contemporánea’, se apoya en esta misma versión para delinear una neta contraposición entre la obra kafkiana y la figura de Fausto:

El agrimensor K. acaba pulverizado en el intento de ver con objetividad su posición y su relación con el mundo trascendente del ‘Castillo’, de establecerlo con habilidad y esfuerzo, a través del conocimiento y de sus propios medios. Tan solo le será concedido su supuesto ‘derecho’ cuando se derrumbe extenuado.

---

324 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, *op. cit.*, véase esp. p. 52.

325 Esta situación de incompreensión entre K. y los aldeanos es una constante a lo largo de todo el libro. Por ejemplo, en las últimas páginas, la camarera Pepi le pregunta a K. “¿qué es lo que quiere, qué raza de ser tan extraño es? ¿A qué aspira, cuáles son las cosas importantes que le preocupan y le hacen olvidar lo más próximo, lo mejor, lo más hermoso de todo?!” F. KAFKA, *El castillo*, *op. cit.*, pp. 315-316.

En última instancia, lo que es destruido en el cataclismo nihilista es aquel mundo que ha encontrado su máxima encarnación en la figura de Fausto. El giro nihilista, tal como se dibuja en Kafka, es un *giro contra el Fausto*.<sup>326</sup>

Entonces, cualquiera que sea su manifestación, la ceguera pareciese ser una expresión negativa de la naturaleza humana. Sin embargo, si retomamos los ejemplos de Fausto y de K., podemos apreciar que Fausto decide construir un dique luego de haber sido el mandante de la masacre de Filemón y Baucis,<sup>327</sup> mientras que K. sigue luchando con las dinámicas del castillo a pesar de que haya sido rechazado y que se le haya conseguido un trabajo provisional como bedel y también se le haya encontrado un lugar, la escuela, para esperar tranquilo los acontecimientos.<sup>328</sup>

Al respecto, nadie hubiera impedido a ambos quedarse quietos y replantearse su actitud hacia la realidad, en lugar de seguir con el anhelo típico de la actitud fáustica. Por supuesto, en el caso de K., Blumenberg nos indica que efectivamente someterse al poder sería una actitud equivocada, pues el poder no pertenece a la categoría de los absolutos, sino que se queda en el área de la técnica, pero K. esto lo descubre sólo después; en un primer momento no habría justificación para no someterse a dicha entidad, la cual revela su naturaleza sólo en un momento posterior de la historia. Es más, inicialmente K. afirma que recibió la oferta de trabajo por el mismo Conde y sólo después pasa a querer relacionarse con la administración del castillo. Siguiendo a Blumenberg, esta contraposición entre la

---

326 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 29.

327 J. W. V. GOETHE, *Fausto*, op. cit., véase esp. p. 797.

328 F. KAFKA, *El castillo*, op. cit., véase esp. p. 108, en donde el maestro de la aldea, que por orden del alcalde ha ido, en contra de su voluntad, a ofrecerle el trabajo a K., cuenta: "el señor alcalde me hizo notar que ese puesto sería para usted la salvación en medio de su necesidad y, por ello, se esforzaría por desempeñarlo bien". A esto K. responde: "se preocupa inútilmente, señor maestro, [...] no se me ocurriría nunca aceptar el encargo". Al respecto, la postura de K. cambiará sólo bajo la constante insistencia de su pareja Frieda, quien logra persuadirlo para que acepte. Sin embargo, K. cumplirá con sus nuevas tareas de mala gana y renunciará rápidamente al encargo.

figura de Fausto y la obra de Kafka nos lleva a desvelar el marco filosófico en el cual hay que ubicar dicha tensión: el *fenómeno histórico del nihilismo*.

Este nos viene presentado como un cuestionamiento de la percepción que cada época tiene de la realidad y de las normas y valores fundamentales sobre los cuales cada época construye toda su visión del mundo. Usando la contraposición metafórica tierra/mar, tan presente en los textos de Blumenberg,<sup>329</sup> el nihilismo disolvería todo lo sólido disponible para que los hombres construyan sus instituciones físicas, políticas y espirituales. Enfocándonos en nuestro periodo histórico, el nihilismo estaría discutiendo fuertemente la validez del principio de realidad, en especial con su relación con la objetividad.<sup>330</sup> Sin embargo, Blumenberg no se deja derrotar por este contexto de crisis y propone unas pautas para encarar el problema:

La *confrontación positiva con el nihilismo* no puede negar o ignorar su poder y su alcance en nuestro mundo contemporáneo, más bien debe preparar una comprensión de la realidad que sea capaz de rescatar las experiencias arruinadas del último siglo, y hacerlas disponibles en el horizonte de un mundo. Para esta tarea, *el arte y la poesía* modernos ofrecen los *puntos de partida* más adecuados.<sup>331</sup>

Justamente, Blumenberg plantea una confrontación positiva con el fenómeno del nihilismo, la cual debe tener como punto de partida el arte y la poesía. Ahora bien, ubicándonos en el contexto de la literatura alemana del siglo XX, que según Blumenberg padece de una sobrecarga filosófica y de una falta de ingenuidad irreflexiva, sólo la obra de Kafka puede considerarse como un espejo fiel de la situación nihilista.<sup>332</sup> Entonces, es con este producto poético con el que hay que dialogar para encarar al nihilismo desde la perspectiva apropiada y con las herramientas adecuadas. Esto es así

---

329 Véase esp. H. BLUMENBERG, *Naufragio con espectador*, Visor, Madrid, 1995.

330 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., véase esp. p. 26.

331 *Ibid.*, p. 27.

332 *Ibid.*, véase esp. pp. 27-28.

porque sus escritos, especialmente las novelas, cuestionan profundamente la supuesta objetividad del mundo, la cual era el principio regente de la época.<sup>333</sup>

Haciendo un paréntesis en el análisis de Blumenberg, es interesante agregar que, gracias a los estudios sobre la obra de Kafka, se ha confirmado que en sus escritos se cuestiona también otro de los principios de razonamiento lógico fundamental para el desarrollo de nuestra civilización. Específicamente, en los textos de Kafka no aplica el principio lógico del *tercero excluido*,<sup>334</sup> el cual había estado vigente en nuestros esquemas mentales ya antes de que Aristóteles lo formulara en uno de los libros que ahora están reunidos con el título *Metafísica*.

Así las cosas, considerando que el principio de objetividad de la realidad y la lógica aristotélica configuran dos de los pilares del moderno método científico, podríamos llegar a afirmar que, con sus textos, Kafka nos sugiere unos rasgos, desde un punto de vista literario, de aquella famosa crisis de las ciencias europeas que, poco después, Husserl, desde una perspectiva fenomenológica, indicará y analizará en su última (e inacabada) gran obra *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*.<sup>335</sup> Es más, cuando Kafka, en sus obras, nos muestra que el principio lógico-abstracto del tercero excluido no aplica en la realidad “vivida”,<sup>336</sup> está tocando un punto similar al que toca Husserl cuando lamenta que con

---

333 *Ibid.*, véase esp. p. 28.

334 Entre los muchos autores que han planteado y demostrado esta postura, véase, a título de ejemplo, M. CACCIARI, *Icone della legge*, Adelphi, Milán, 2002.

335 E. HUSSERL, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

336 Un ejemplo de esto se puede ver en las descripciones que los aldeanos hacen del funcionario Klamm, quien es siempre la misma persona a pesar de tener diferentes semblantes físicos, demostrando que en la realidad no siempre si A es A, entonces es diferente de B, ya que, en este caso, estamos frente al hecho de que A es A, y también A es B y C y D hasta llegar a identificarse con infinitos semblantes, que tienen algo en común, pero que difieren claramente entre sí: “Klamm tiene un aspecto cuando viene al pueblo muy distinto de cuando se va, un aspecto antes de beber cerveza y otro después, uno despierto y otro dormido, uno cuando está solo y otro cuando conversa y, lo que es comprensible, casi un aspecto esencialmente distinto cuando se encuentra allí arriba en el castillo”. F. KAFKA, *El castillo*, *op.cit.*, p. 197.

*Galileo* se efectuó una sustitución por el mundo de las idealidades, matemáticamente extraído, del único mundo real-efectivo, el mundo dado efectiva y perceptivamente, el experimentado y el experimentable, nuestro mundo de la vida cotidiano. Esta sustitución fue pronto heredada por sus sucesores, los físicos de todos los siglos subsiguientes.<sup>337</sup>

Ahora bien, ya con estas breves menciones resulta claro que, aunque de forma distinta, tanto Kafka como Husserl están reivindicando la importancia de la famosa *Lebenswelt*<sup>338</sup> en desmedro de la paulatina derivación abstraccionista que se ha venido implementando desde Platón y que, en nuestra época, ha llegado a sus extremas consecuencias.

Aceptando estas argumentaciones, y recordando que el método científico moderno tuvo su clímax gracias a la Ilustración, la cual lo desencadenó de todas las limitaciones religiosas a las cuales tenía que someterse —recordemos, por ejemplo, que Galileo fue forzado a abjurar por la Iglesia y que, como consecuencia de esto, Descartes guardó en el *closet* su *Discurso sobre el método* por varios lustros por miedo a las consecuencias de su divulgación—, podemos apreciar otra faceta de la crítica kafkiana al proyecto ilustrado y, en consecuencia, a la actitud fáustica. Para cerrar este paréntesis y reconectarlo a las reflexiones de Blumenberg, conviene destacar que él mismo lee la obra del autor checo bajo la lupa del fracaso de la ciencia moderna, cuando afirma que: “para Kafka, el intento a gran escala de la ciencia moderna de entender el hombre, y su destino, ha fracasado”.<sup>339</sup> Así las cosas, podríamos entender la famosa anotación “¡Psicología por última vez!”<sup>340</sup> no tanto como una toma de posición por parte de Kafka en contra de cualquier aproximación científica a la mente, sino en el sentido de un rechazo al uso de la

---

337 E. HUSSERL, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, op. cit., pp. 91-92.

338 Aunque ahora no sería oportuno profundizar en el tema, es interesante mencionar que el mismo Blumenberg se ha enfocado en problematizarlo, como puede apreciarse en la obra póstuma H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013.

339 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 28.

340 F. KAFKA, *Cuadernos en octavo*, Alianza, Madrid, 2018, p. 216.

psicología como herramienta para entender al hombre y su lugar en el mundo. Esta lectura podría contribuir a matizar un poco la imagen de un Kafka irracionalista y totalmente en contra de la medicina moderna,<sup>341</sup> en favor de una imagen de un Kafka que, con todas sus reservas y enormes prejuicios, tiene, por lo menos, la sensibilidad para identificar los límites que pueden esperarse de la práctica médica tradicional y, más en general, de la ciencia, con respecto a la comprensión de la condición existencial del ser humano, la cual está fuera del alcance de sentido de las disciplinas fundadas en el método científico.

Retomando el hilo de la argumentación de Blumenberg, así como acontecía con la actitud remisiva de Kafka hacia lo absoluto, también el proceso nihilista de Kafka trasciende la esfera personal del autor y de su obra para asumir un carácter general con respecto a la condición humana, pues:

Lo que hemos descrito como el proceso nihilista de Kafka, la ruina de la imagen objetiva del hombre, afecta a la totalidad del mundo humano en tanto objetivación de su rendimiento y de su acción metódica. El hombre vive *en vano*, pierde su vida al ajustarla a la medida de su expectativa, a una medida objetiva por tanto; solo logra el sentido de su vida en la aceptación de su propia libertad: lo cual no significa otra cosa que ser él mismo y permanecer en el único camino al que ha sido llamado.<sup>342</sup>

De todo esto podemos ver que, con su obra, Kafka está delineando la nueva condición humana que se deriva del nihilismo, la cual, a causa del cambio de la percepción de la realidad, necesitaría dar el ya mencionado giro en contra de la actitud fáustica que, antes, era valiosa para encarar la realidad y que, al momento, ya se ha vuelto desueta. Considerando que, según Blumenberg, “la verdad todavía oculta de aquello que parece anunciarse en el quejido del mundo, busca el arte, la poesía, para interpretarse”,<sup>343</sup> entonces la obra de Kafka nos

---

341 Por ejemplo, véase J. BALLESTER ROCA Y N. IBARRA RIUS, ‘Kafka y le enfermedad. Entre la realidad y la escritura’, *Revista Chilena de Literatura*, 102 (2020), pp. 223-247, esp. p. 229.

342 H. BLUMENBERG, *Literatura, estética y nihilismo*, op. cit., p. 29.

343 *Ibid.*, p. 30

ofrece el medio para poder interpretar la verdad que aún se esconde en esta época de crisis en la que el nihilismo es el problema filosófico que más nos atañe y que no podemos encarar si continuamos adoptando una actitud fáustica.

Es más, el mismo Blumenberg nos advierte en contra de este peligro cuando termina el ensayo 'La crisis de lo fáustico en la obra de Kafka', con esta sentencia: "lo fáustico sigue siendo nuestro estilo de vida, no se puede tachar fácilmente, pero es arrastrado por una crisis auténtica y necesaria, la entrada de la inquietud".<sup>344</sup> Este cierre del texto nos ofrece unos elementos útiles para trazar unas conclusiones preliminares sobre su concepción de la fáustico.

En un primer momento, Blumenberg deja en claro que aún estamos viviendo las últimas consecuencias del planteamiento filosófico-cultural-existencial brindado por la Ilustración, la cual se ha auto comprendido por medio de la figura del Fausto que ha marcado nuestra actitud hacia el mundo. Al mismo tiempo, Blumenberg nos avisa de que este estilo de vida está entrando en una crisis necesaria, que se debe a la entrada en escena de la *Sorge*. Esta situación se hace patente en la obra de Kafka *El castillo*, en la que se presenta un mundo en el que la actitud técnica de la burocracia se identifica completamente con el poder y en la que los hombres ya no saben reconocer a los absolutos a los cuales someterse. De igual manera, Blumenberg lee en el relato de Kafka una apreciación de la actitud sumisa hacia el absoluto, en cuanto esta es la única actitud que permite al hombre ganar, al contrario de la actitud fáustica que rechaza por completo la sumisión en favor del anhelo hacia la verdad y que lleva al sujeto a la perdición.

CONCLUSIONES. Volviendo a unir las dos directrices que separamos al inicio del texto, así como Goethe nos ofreció una imagen literaria para identificar nuestra condición humana en el periodo de la Ilustración, también Kafka nos está ofreciendo otra para interpretarnos, ahora que el nihilismo ha desvelado todas las fragilidades del proyecto ilustrado. Así las cosas, se podría plantear la posibilidad de que en lugar de *reflexionar*

---

344 *Ibid.*, p. 56.

sobre y asumir una actitud fáustica, se empiece a pensar y actuar con respecto a una actitud que, de manera preliminar, podríamos denominar con un neologismo *Kaística* inspirado en la letra K que distingue a los personajes creados por Kafka.

Gracias a nuestro análisis, y siguiendo el rastro de Blumenberg, estamos en condiciones de esbozar un retrato filosófico preliminar de los rasgos que dicha actitud debería tener. En particular, esta actitud debería contemplar una nueva reevaluación positiva de la relación del ser humano con lo absoluto. En abierta contraposición con la actitud fáustica, esta debería contemplar una posición remisiva que renuncie a las relaciones conflictivas y que, al mismo tiempo, adquiera la capacidad de saber reconocer, sin fallo, la naturaleza de lo absoluto en los fenómenos humanos para evitar combatir en contra de algo invencible y lograr abrazarlo de la mejor manera, como Blumenberg nos indica en sus análisis. Es más, si a esto le sumamos el elemento de la *Sorge* que Blumenberg indica como la causa de la crisis de lo fáustico, y si recordamos que esta sería una figura que contiene todas las características del ser humano, pues ella lo creó a su semejanza,<sup>345</sup> entonces podríamos deducir que, con su novela, Kafka reconoce el destino trágico del proyecto ilustrado y nos propone un cambio de actitud existencial que tiene su eje central en una reevaluación del elemento humano en contra de la actitud fáustica, la cual, hemos dicho, sería justamente una actitud que niega el elemento humano del hombre. Dicho de otra forma, la obra de Kafka rescataría lo humano que lo fáustico trataba de borrar de la modernidad.

Para concluir, parece que tenemos elementos suficientes para sugerir que la actitud *Kaística*, cuyos rasgos hemos extraído gracias a nuestro análisis de los textos de Blumenberg, puede ser un primer paso hacia un nuevo Humanismo que trate de reasegurar nuestra posición espiritual en el mundo luego del desplazamiento desastroso causado por el nihilismo.

---

345 F. BARTOLI, 'Reflexiones sobre lo fáustico en Blumenberg', *Bajo Palabra*, 35 (2024), pp. 141-160.

AGRADECIMIENTOS. El siguiente texto deriva del contenido, ampliado y revisado, de la ponencia que tuve el placer de exponer en el *II Congreso Internacional Hans Blumenberg* en noviembre de 2023. En mi caso específico, aproveché el espacio para presentar unas reflexiones que buscaban continuar y complementar el texto que expuse en el *I Congreso Internacional Hans Blumenberg* y que, justamente, pretendía hacer una primera aproximación al problema de lo fáustico en la obra de Hans Blumenberg con particular atención al texto ‘La crisis de lo fáustico en la obra de Franz Kafka.’ Considerando la complejidad del contenido de dicho ensayo y la naturaleza de su estructura, supuse oportuno dividir el discurso en dos partes. El texto que sigue corresponde a la segunda parte de mis reflexiones. La primera parte ha sido publicada en el monográfico que la revista *Bajo Palabra* ha dedicado al pensamiento de Hans Blumenberg, coordinado por Enver Joel Torregroza Lara y Josefa Ros Velasco.

## FILOSOFÍA Y ANTROPOLOGÍA DEL ABURRIMIENTO EN HANS BLUMENBERG

*Josefa Ros Velasco*

INTRODUCCIÓN. NUNCA DIGAS NUNCA. Hace tiempo que intento desconectar de Hans Blumenberg, sin lograrlo nunca del todo. A su filosofía dediqué todas mis horas de lectura durante los dos últimos años de carrera, una Tesis de Máster —centrada en su metaforología— e incluso una Tesis Doctoral, por la que tuve que pasar un año entero de mi vida en Marbach am Neckar (Stuttgart, Alemania), traduciendo, estudiando y sistematizando centenares de manuscritos inéditos del lubequés. De aquellos años de incansable trabajo nacieron algunos de los escritos de mi puño que más aprecio: un par de ellos dedicados a la metaforología, otro par más a la antropología filosófica, dos a cuestiones relacionadas con el feminismo, varios a la prehistoria y a la paleoantropología y hasta uno en el que ponía al filósofo hanseático a dialogar con Schopenhauer. También me he esforzado por conocer la recepción que de su obra han llevado a cabo maestros como Antonio Rivera, José Luis Villacañas, Alberto Fragio, Olivier Ferón, Andrea Borsari

o Pedro García-Durán, por mencionar algunos. Siempre pienso que ya he llegado al límite con este pensador, pero jamás le dejo marchar completamente. Aunque me prometo a menudo a mí misma abandonarlo, acabo volviendo a él a la más mínima oportunidad: un pequeño encargo para hablar de su relación con Johann Sebastian Bach, una breve traducción de algún inédito, una invitación en algún congreso especializado. Siendo honesta, siempre llevo a Blumenberg subido a la espalda; acabo citando pasajes de sus textos constantemente en los míos propios de forma automática; me remito a sus enseñanzas para reflexionar sobre aspectos muy dispares como la enfermedad, la vida eterna, el miedo a la muerte, la empatía animal, la debilidad, la COVID-19, el capitalismo, la temida vejez o el suicidio. He perdido la cuenta de las veces que he dicho en público que esta o aquella sería la última vez que escribía o hablaba sobre Blumenberg. Falso, siempre mentira. Míreme aquí de nuevo, editando el presente monográfico.

Es de justicia: con Blumenberg descubrí la pasión por el estudio filosófico, paleoantropológico y, por todos es bien conocido, por el del fenómeno del aburrimiento, mi campo de especialización. Es curioso, pero, aunque siempre traigo a colación a Blumenberg cuando hablo del aburrimiento —además de metérselo con calzador a otros colegas que investigan sobre este tema—, apenas he publicado nada de la filosofía y la antropología del aburrimiento blumenberguiana, más allá de lo que quedó reflejado en mi Tesis Doctoral, en mi propia lengua. Nunca he puesto por escrito en un texto sucinto, en castellano, una síntesis de la postura del filósofo alemán sobre la experiencia a la que dedico las horas de todos los días de mi vida, a pesar de deberle todo lo que he conseguido en la investigación del aburrimiento en última instancia. En este capítulo quiero pagar mi deuda con el filósofo que me ha traído hasta este lugar. No solo pretendo mostrar las claves de la filosofía y la antropología filosófica del aburrimiento de Blumenberg en las páginas que están por venir, sino también poner fin a esa absurda huida de la filosofía blumenberguiana que traté de promover al término de mis años como doctoranda, pero que nunca llegué a materializar por razones obvias.

Nunca más diré nunca a Blumenberg.

Las ideas que presentaré a continuación están recogidas, además de en mi Tesis Doctoral —*El aburrimiento como presión selectiva en Hans Blumenberg* (2017, Universidad Complutense de Madrid)—, en el capítulo ‘Hans Blumenberg’s philosophical anthropology of boredom’, que fue publicado en el libro colectivo que edité junto a Alberto Fragio y Martina Philippi en 2019 para la Karl Alber Verlag, titulado *Metaphorologie, Anthropologie, Phänomenologie. Neue Forschungen zum Nachlass Hans Blumenbergs*. Estas fueron expuestas de manera superficial, primero, en el congreso *Hans Blumenberg. Legacies and Research Programs* de 2017 en la Universität Leipzig, organizado por los mismos editores del libro, y, en segundo lugar, en el *II Congreso Internacional Blumenberg: Retórica y antropogénesis: Cómo hacer humanos con las palabras*, celebrado en 2023 en la Universidad Complutense de Madrid bajo la organización de Enver Torregraza y Oscar Quintero. No se trata de una mera traducción de aquel capítulo, sino de una exhibición que revisa aquellas notas a la luz de un marco teórico sobre la experiencia del aburrimiento elaborado tras haber transcurrido varios años de su publicación y recogido en mi *opera prima*, *La enfermedad del aburrimiento*. Solo resta, antes de comenzar, dar las gracias a mis compañeros por haberme invitado a participar en el evento de 2023, obligándome a volver una vez más —que no será la última— a la filosofía de Blumenberg, así como al profesor Antonio Lastra, que nos ha ofrecido su editorial, Nexofia, para publicar los *proceedings* del congreso, dándome una nueva oportunidad para desdecirme de mis nefastas intenciones de enterrar a Blumenberg en el fondo de mi corazón.

HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Y LA ANTROPOLOGÍA DEL ABURRIMIENTO. El aburrimiento es un estado de malestar que sufrimos las personas cuando el entorno en el que nos encontramos inmersos o la actividad con la que tratamos de comprometernos no nos estimula adecuadamente de acuerdo

con nuestras expectativas iniciales, resultando en la dolorosa experiencia de la falta de significado. Todos lo padecemos con mayor o menor frecuencia, en todo lugar y tiempo, dependiendo tanto de factores exógenos, que obedecen a las posibilidades del contexto, como endógenos, relacionados con la propia personalidad. El que se aburre, siente que su relación con la realidad presente se encuentra dañada y que debe hacer cualquier cosa a su alcance para volver al nivel óptimo de excitación que se traduce en la sensación de bienestar.

El estudio del aburrimiento ha despertado la curiosidad de multitud de pensadores a lo largo de la historia de Occidente. No somos los contemporáneos los primeros que nos vemos abocados a padecer este doloroso estado que es el aburrimiento, ni tampoco somos los únicos que hemos dejado constancia de nuestro sufrimiento. Homero fue, probablemente, el primero en hacerlo cuando, en el canto 24 de la *Ilíada*, hizo referencia al exceso de tiempo ocioso por el que estaban pasando los aqueos a la espera de comenzar la lucha contra la ciudad de Troya. El poeta creó, además, varios personajes, entre los que destacan especialmente Ulises y Calipso, que reflejaban el aburrimiento propio de los momentos de espera y se preguntó, al final del canto 12 de la *Odisea*, qué había más aburrido que una historia contada dos veces. Posteriormente, en la Época Clásica, otros como Píndaro o Isócrates se quejaron del aburrimiento que provocaban los discursos demasiado largos y repetitivos, faltos de originalidad. El viejo Diceópolis, de *Los acarnienses* de Aristófanes, se aburría mientras aguardaba a que diese comienzo la asamblea ateniense. Los soldados de Eurípides, en *Ifigenia en Áulide*, eran víctimas del mismo destino que los aqueos de Homero, y los maridos, en *Medea*, se aburrían de sus familias. Platón admitía, en las *Leyes*, que se moría de aburrimiento al escuchar a los hombres ricos y negociantes hablar de sus intereses, mientras en el *Gorgias* confesaba su miedo a resultar aburrido para los demás, como le sucedía en ocasiones a su maestro Sócrates. Los primeros filósofos comprendieron el aburrimiento como una emoción vergonzosa por ser el reflejo del desinterés frente al autocultivo de la virtud que constituía la máxima del pueblo

griego. En el periodo helenístico, Metrodoro de Lámpsaco se lamentó de lo aburridos que eran los simposios o las *drinking parties*.

Más tarde, en el Imperio, Lucrecio aludía, en *De Rerum Natura*, al aburrimiento que atacaba a los romanos adinerados, asqueados de permanecer siempre en el mismo lugar (*horror loci*). Horacio plasmaba, en sus *Epístolas*, que el aburrimiento era el resultado de una *strenua inertia* que habitaba en el hombre, cuya cura radicaba en el ejercicio de la filosofía y el trabajo duro. Por su parte, Séneca habló del *taedium* de forma frecuente en sus *Cartas a Lucilio* o en diálogos como *Sobre la tranquilidad del alma*, considerándolo una dolencia capaz de conducir a los hombres al suicidio. Después, en el Medievo, se produjeron numerosas discusiones en torno al fenómeno del aburrimiento, cuando los teólogos lo imaginaron como un vicio que distraía a los hombres de fe de sus obligaciones contemplativas. El termino *acedia*, como significante de tedio, estuvo presente en el *Septuagint*, el Antiguo Testamento en griego, así como posteriormente en la *Vulgata* de San Jerónimo. Incluso antes, Orígenes trató el aburrimiento en las *Homilias sobre el Evangelio de Lucas*. Durante el primer milenio, San Agustín reflexionó largo y tendido sobre el aburrimiento en las *Confesiones* o en *La catequesis a principiantes*. Póntico y Casiano hicieron lo propio en el *Tratado práctico* y en las *Instituciones cenobíticas*, respectivamente. La Patrología Latina está plagada de menciones al aburrimiento, a veces emparentado con la tristeza, desde los textos de Columbano de Luxeuil hasta los escritos de San Bernardo, pasando por los de San Benito, San Pirminio, Juan de Orleans, Rabano Mauro, Teodoro Estudita, Teodulfo de Orleans, Alcuino de York, Juan Damasceno, Pedro Damián, Hugo de San Víctor, Adam Scott, Ricardo de San Víctor o Gilberto Nogent, entre otros. Santo Tomás, dentro de la filosofía escolástica, también escribió sobre el aburrimiento en su *Suma teológica*.

En el Renacimiento, el aburrimiento, que había sido considerado hasta entonces un problema del contexto a ratos y a otros un mal espiritual, se emparentó con la vieja enfermedad hipocrática de la melancolía para pasar a ser considerado una

falla del organismo. De esta transmutación hablaron teólogos como Ignacio de Loyola, en sus *Ejercicios espirituales* y en su autobiografía, o Juan de la Cruz, en *Noche oscura del alma*, y literatos de la talla de Dante, en *La divina comedia*, o Petrarca, sobre todo en *Mi secreto*, sin olvidar a otras figuras más escoradas hacia la medicina como Marsilio Ficino o Robert Burton, que disertaron acerca del aburrimiento en obras como *Tres libros sobre la vida* y *Anatomía de la melancolía*, o las reflexiones filosóficas de Blaise Pascal en sus *Pensamientos*, ya en el siglo XVII.

Desde el comienzo de la Edad Moderna, aburrirse representó la negación de la ética capitalista del trabajo, alcanzando incluso el estatus de la *enfermedad*, la plaga o la epidemia. Liricistas como Novalis, Hölderlin o Heine, dramaturgos como Schiller, von Kleist o Büchner y novelistas como Hoffmann, Tieck o Goethe hicieron del aburrimiento el tema central de muchas de sus obras en una suerte de denuncia contra la sociedad de su tiempo. Mientras tanto, un filósofo como Kant lo definía como *el cáncer de la razón pura práctica*, dedicándole todo un apartado completo en su *Antropología en sentido pragmático*; Schopenhauer lo analizaba a la luz del concepto de voluntad en *El mundo como voluntad y representación* y Nietzsche lo asociaba al carácter organizado de las sociedades en *La genealogía de la moral*. Un poco más al norte, Kierkegaard ahondaba en el concepto del hastío existencial en trabajos como *O lo uno o lo otro*. Más al sur, desde los frentes intelectuales franceses, el aburrimiento protagonizaba el *mal du siècle*, constatándose su ruina a través de las plumas de escritores como de Senancour, de Chateaubriand, de Staël, Stendhal, George Sand, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine o Rimbaud, por citar algunos. Finalmente, la fisiología se preocupó por el aburrimiento de la mano de médicos como de Sauvages, Vitet, Hallé, Thillaye, Esquirol, de Tours, Jousset, Roubaud-Luce, Bricheteau, Michéa o de Boismont.

En la contemporaneidad, la experiencia del aburrimiento es considerada como síntoma de la vida racionalizada al servicio de la lógica de la productividad bajo el imperativo capitalista. En el periodo clásico de nuestra era, pensadores

como Simmel, en el ensayo de 'La metrópolis y la vida mental', Lefebvre, en *De lo rural a lo urbano*, Kracauer, en *El ornamento de la masa*, o Benjamin, en *El libro de los pasajes*, entre muchos otros, hablan de la sensación de aburrimiento profundo provocada por lo siempre igual, lo cien por ciento redundante, que afecta no solo a los hartos y a los ricos, como diría Tardieu, sino también al proletariado, hastiado de los insoportables ritmos de la fábrica. Estos filósofos observan, asimismo, la industria del entretenimiento masivo que nace para resarcirnos del aburrimiento como una simple extensión del trabajo bajo las premisas del sistema racional capitalista, apostando por romper con el círculo vicioso de producción-diversión para acabar con la alienación de la que surge dicho aburrimiento. Por su parte, algunas escuelas psicológicas del ámbito germano van en esta misma línea, incorporando el aburrimiento, como sucede con el psicoanálisis freudiano, a un problema moral de la sociedad, a la enfermedad de la cultura que conduce al Yo hacia la liberación de los placeres.

Sin embargo, el auge de los estudios de la conciencia, de los desórdenes de la personalidad y del sustrato fisiológico de los procesos mentales y las conductas humanas, ha provocado en los últimos tiempos también que, poco a poco, los esfuerzos por entender el aburrimiento se dirijan hacia el sujeto, hacia el que se aburre, hacia sus características particulares, prescindiendo de ese componente social. En pocas palabras, si los filósofos entendían que la estructura social era la enfermedad y el aburrimiento su síntoma, después el síntoma se ha achacado a factores psíquicos-fisiológicos que se entiende que deben ser tratados desde la psicopatología. Durante toda la segunda mitad del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI, del análisis del aburrimiento se han encargado casi en exclusividad los psicólogos y los psiquiatras. Otras disciplinas como la antropología, la filosofía o la sociología han sido desplazadas del estudio del fenómeno del aburrimiento y no han recobrado su papel de observadoras de la realidad multifactorial que implica su padecimiento hasta hace relativamente poco.

Las humanidades están reclamando su papel ineludible en el estudio del aburrimiento después de varias décadas en las que sólo se ha hablado de él desde las ciencias de la salud mental. Este giro estuvo en gran medida impulsado por la publicación de la *Filosofía del tedio* del filósofo danés Lars Svendsen. Otros textos de finales del siglo pasado y principios del actual se han alejado también de la vertiente psicológica predominante, incurriendo en un planteamiento propio de los estudios culturales o literarios, la historiografía, la antropología o la sociología. Es el caso de *The Demon of Noontide*, de Reinhard Kuhn; *Boredom: The Literary History of a State of Mind*, de Patricia Meyer Spacks; *Boredom and the Religious Imagination*, de Michael Raposa; *Boredom: A Lively History*, de Peter Toohey o *Experience Without Qualities*, de Elizabeth Goodstein, una de las pensadoras que más defienden el trabajo multidisciplinar dentro de los *Boredom Studies*. Más recientemente se han publicado obras como *El arte de saber aburrirse*, de Sandi Mann; *Out of my skull*, de John Eastwood y James Danckert; *Propelled*, de Andreas Elpidorou; *Aburrimiento y capitalismo*, de Daniel Lesmes; los ensayos de Byung-Chul Han e incluso mi propio ensayo *La enfermedad del aburrimiento*.

En cualquier caso, la aproximación a la experiencia del aburrimiento en estos títulos no deja de ser histórico-cultural; la reflexión propiamente filosófica en torno al aburrimiento suele brillar por su ausencia. En ninguno de estos libros —excepto en el mío— se menciona a Blumenberg, al contrario de lo que sucede con otros filósofos como Heidegger o Schopenhauer, a pesar de que el lubequés desarrolló toda una tesis original sobre la vivencia del aburrimiento que, en muchos casos, mis colegas *reproducen* ignorando que aquello de lo que hablan forma parte de la cosecha blumenberguiana. Mis esfuerzos por divulgar su filosofía del aburrimiento en inglés, descuidando a sus interesados lectores hispanohablantes, suelen caer en saco roto. Nadie cita a Blumenberg al hablar del aburrimiento.

LA FILOSOFÍA Y LA ANTROPOLOGÍA DEL ABURRIMIENTO BLUMENBERGUIANA. Me va a resultar imposible desgranar lo que piensa *Hans Blumenberg* sobre la experiencia del aburrimiento sin realizar incisos constantes sobre lo que piensa *Josefa Ros Velasco*. La forma en la que concibe el aburrimiento es completamente nueva. Servidora la ha asumido, pero tomándola como punto de partida para desarrollar su propia filosofía del aburrimiento, una que acaba siendo en parte contradictoria con respecto a los presupuestos de los planteamientos blumenberguianos. Él no se dedicaba al estudio de esta vivencia de manera especializada. No conocía lo que se estaba diciendo en su tiempo sobre el aburrimiento desde otras disciplinas distintas a la filosofía, ni pudo saber lo que se diría después de su fallecimiento. Con el conocimiento de que dispongo, por estas razones, en muchas ocasiones no me queda más remedio que pelearme con Blumenberg en lo que respecta al aburrimiento. No obstante, intentaré por todos los medios que mi filosofía y la suya queden bien diferenciadas. En primer lugar, deseo comenzar advirtiendo de otras dificultades, de carácter más procedimental, con las que nos vamos a encontrar a la hora de sistematizar su teoría sobre el aburrimiento. Después, una vez hecha esta advertencia, me gustaría presentar mi síntesis de la misma. Finalmente, compartiré sus consideraciones sobre el papel que jugó el aburrimiento en dos momentos históricos tan distantes como la prehistoria y nuestra época contemporánea.

Es tremendamente difícil rastrear todo lo que ha escrito Blumenberg acerca del aburrimiento. Casi todas las nociones que tenemos a la mano las encontramos en *Descripción del ser humano*. Algunas menciones sueltas se localizan en obras como *Tiempo de la vida y tiempo del mundo* o *Conceptos en historias*. También leemos algo acerca de la melancolía en *Trabajo sobre el mito*. A partir de estos textos puede intuirse lo que piensa el filósofo sobre el aburrimiento. Sin embargo, una reconstrucción completa nos lleva forzosamente hasta su *Nachlaß*, localizado en el Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA). Allí no vamos a encontrar un texto inédito sobre el aburrimiento, sino decenas de ellos, pequeños escritos dispersos

en infinidad de cajas y carpetas. Algunos saltan a la vista enseñada, con solo introducir la palabra *Langeweile* en el buscador del Katalog Kallías del DLA. Otros se dejan descubrir gracias a que el propio Blumenberg elaboró en sus *Karteikarten* un breve índice con los títulos de varias notas inéditas escritas a propósito del aburrimiento. Pero muchos están ocultos bajo los rótulos más desconcertantes que jamás harían sospechar de que en ellos Blumenberg nos va a regalar una cita clave para entender su filosofía del aburrimiento. Sólo tuve un año para trabajar sobre los inéditos blumenberguianos, así que es altamente probable que se me quedase mucho material sin peinar entre los *escritos escondidos*. Tampoco es mi intención, por lo demás, diseccionar todos los que conseguí en este breve ejercicio de síntesis —donde están todos es en mi Tesis Doctoral, que animo al lector a leer en caso de quedarse hambriento—. Casi ninguno de los anteriores tiene fecha. Sabemos que la parte de *Beschreibung des Menschen* en la que trata sobre el aburrimiento recoge manuscritos elaborados a partir las lecciones que impartió en el semestre de invierno de 1976/1977 en la Universidad de Múnich. Varios de los inéditos están en carpetas fechadas entre 1968/1988 y 1992/1993. Cuándo escribió el resto es un misterio.

Blumenberg concibe el aburrimiento como una emoción dolorosa que sufrimos cada vez que nos exponemos a situaciones o contextos de sobra conocidos que han dejado de representar un reto para nosotros, es decir, en los que nos encontramos en situación de sobreadaptación —es una definición bastante similar a la que propuso el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi en su Teoría del Flujo—. Aquí tengo el primer problema con Blumenberg. Para mí el aburrimiento es el resultado del desequilibrio que sentimos entre nuestra necesidad de estimulación y las posibilidades que percibimos que nos está ofreciendo el entorno, pero dicho desequilibrio no se produce cada vez que nos exponemos a una situación de sobra conocida, pues multitud de experiencias a las que estamos habituados, aunque ya no representen un reto, pueden estimularnos adecuadamente. En cualquier caso, lo esencial para Blumenberg

no está tanto en el hecho de analizar *por qué* surge el aburrimiento, sino *para qué*. El filósofo sostiene que el aburrimiento tiene la *función* de señalar lo que falla, esas situaciones que no nos aportan valor añadido u ostentan ningún significado para nosotros, para obligarnos, a través de nuestro deseo de huir del dolor, a introducir un cambio en el presente. El planteamiento de Blumenberg es un auténtico precedente de lo que algunos filósofos actuales han denominado la *Teoría de la Funcionalidad del aburrimiento* (su principal representante es, entre otros, Andreas Elpidorou; un amigo que no ha leído al lubequés, hasta donde sé).

Me gusta que Blumenberg haga tantísimo hincapié en lo doloroso que es el aburrimiento. En su *Descripción del ser humano* dice que su experiencia trae consigo una sensación desagradable de escasez que nos hace sentir irritación porque, mientras estamos aburridos, nuestra conciencia de nosotros mismos se torna incómoda; parece como si nos encontrásemos en un punto muerto, como si nada nos aludiese y como si no pudiésemos pronunciarnos sobre nada. En el texto inédito ‘Langeweile, Kurzweil’<sup>346</sup> explica que el aburrimiento puede llegar a vivirse como la quietud similar a la muerte, de ahí el empleo de expresiones como *morirse de aburrimiento* o las referencias al “tödliche Langeweile” (aburrimiento mortal). Es cierto, el aburrimiento es molesto. Sin embargo, muchos discursos contemporáneos parecen ignorar este detalle cuando apelan absurdamente a lo deseable que es tener tiempo para aburrirse; por eso me gusta que Blumenberg no lo romantice. El aburrimiento siempre es doloroso porque es el resultado de una insatisfacción. Nadie en su sano juicio anhela sentirse mal; lo que deseamos es tener tiempo del poder —expresión también blumenberguiana— para la realización de actividades escogidas libremente o para hacer nada de nada en absoluto. Pero no esperamos que, después de todo, el aburrimiento ocupe ese tiempo de que disponemos. Expresiones cotidianas como *pienso pasarme todo el fin de semana aburrido* u *ojalá tuviera tiempo para aburrirme* vienen de una confusión en el

---

346 H. BLUMENBERG, ‘Langeweile, Kurzweil’, *Konvolut Text und Materialsammlung Langeweile*, DLA, Marbach am Neckar, 1992-1993 (documento inédito).

significado que atribuimos a la palabra aburrimiento, asociándolo al tiempo de descanso. Sólo hemos de pensar en alguna vez en la que nos aburrimos de verdad y revivir ese malestar que sentimos para comprobar que no deseáramos repetir esa situación, o que el aburrimiento hubiese durado más tiempo, y que es un oxímoron *desear aburrirse*. Lo que deseamos es estar en *modo goblin* de vez en cuando, pero esto no es equivalente al aburrimiento, puesto que nos produce placer y nos anima a *seguir así*.

El aburrimiento tiene que doler para cumplir con su *función*, que no es otra que la de hacernos reaccionar para escapar de esas situaciones que no tienen valor suficiente para nosotros. Dice en *Descripción del ser humano* que la experiencia del aburrimiento es tan potente que no puede ser ignorada. El aburrimiento, explica, “pertenece a las pasiones impulsoras más fuertes del hombre” actuando, al principio, como una fuerza paralizante que, después, desencadena “una repulsión violenta” ante la situación que lo provoca.<sup>347</sup> No puede ser de otra manera si se trata de hacernos reaccionar. Al final, el aburrimiento no es más que el resultado de la “pobreza de estímulo y [la] prohibición de [...] dormirse”.<sup>348</sup> En este sentido, el filósofo señala dos momentos de reacción. El primero, el que anuncia en *Descripción del ser humano*, es meramente un estado de consciencia sobre esa situación que se ha quedado obsoleta. Se trata de un momento de toma de consciencia del contexto presente y de uno mismo inserto en aquel. Más tarde, la reacción pasa por la puesta en práctica o la materialización de algún tipo de estrategia de huida para implementar un cambio que nos libre del aburrimiento. Blumenberg habla del aburrimiento como “una condición en la que se hace ‘algo’ solo para escapar de ella”.<sup>349</sup> Sobre todo esto tengo varias cosas que decir.

---

347 Estas citas pertenecen a una tarjeta sin título y sin numerar que se encuentra en la caja *Zettelkasten 26 U-Welt* del DLA.

348 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2011, p. 530.

349 H. BLUMENBERG, ‘Langeweile, Kurzweil’, *op. cit.*

En primer lugar, estoy de acuerdo en que, cuando nos aburrirnos, todos somos conscientes del dolor; lo sentimos. Para mí, el *aburrimiento funcional* es aquel en el que se transita sin mayor dificultad por las distintas dimensiones que expongo a continuación: (i) sensación de malestar provocada por un entorno que no nos estimula adecuadamente porque no responde a nuestras expectativas; (ii) elaboración de una estrategia de huida de la situación que provoca malestar; (iii) materialización de dicha estrategia. Sin embargo, en todo este proceso, no tengo tan claro el papel que juega la conciencia. Muchos filósofos del aburrimiento dicen que en ese primer momento reactivo se incluye, más allá de una expresión de profunda insatisfacción, un elemento crítico, un principio introspectivo, un impulso hacia la reevaluación cognitiva o la indagación epistémica. Se ha defendido que el aburrimiento representa algo así como una oportunidad para aprender de uno mismo y del entorno. Pero el proceso por el cual se elabora una estrategia para poner fin al aburrimiento no tiene por qué ser consciente; en él no tiene por qué mediar un momento reflexivo o, si se quiere, *metarrepresentativo*. Durante toda nuestra vida vamos confeccionando en nuestra mente un *catálogo* con respuestas frente al aburrimiento que han demostrado ser exitosas —estas no son inamovibles, sino ajustables, cambiantes—. El cerebro recurre frecuentemente a ellas, sin que medie proceso reflexivo alguno, con la intención de evitar el gasto energético que supondría acceder a ese almacén de manera consciente para analizar una por una las alternativas o crear nuevas cada vez que tenemos que desasirnos del aburrimiento. Desde luego, si las opciones que introducimos en ese catálogo responden a un paso previo de reflexión y toma de conciencia, tienen más posibilidades de perdurar en el tiempo. Sin embargo, en la actualidad, nuestro disco duro se alimenta de otras tantas opciones *predeterminadas* que nos son facilitadas por la industria del entretenimiento masivo, a las que recurrimos cuando nos aburrirnos sin un momento previo de toma de conciencia. Asimismo, ahora contamos con los algoritmos, que nos hacen todo el trabajo, de manera que ni siquiera el cerebro tiene que acceder inconscientemente al catálogo de opciones,

pues aquellos nos indican con qué tipo de respuestas podemos llenar nuestro tiempo en función de lo que les hemos enseñado que nos reporta satisfacción. Al margen de esto, no tengo siquiera claro que Blumenberg establezca siempre ese momento consciente previo a la materialización de una estrategia de huida, pues en *Beschreibung des Menschen* dice también que, ante la pobreza de estímulo que representa el aburrimiento, se “genera la compensación interna como movimiento invisible”.<sup>350</sup> Por supuesto, se ha de generar una compensación interna, la duda está en si esa generación pertenece a un movimiento visible (consciente) o invisible (inconsciente), o puede darse de ambas formas. A mí me parece que la clave está en esto último. Ambas opciones son posibles, aunque tendemos a responder al aburrimiento a través de un movimiento de tipo *invisible*, sin que medie ningún proceso consciente o reflexivo, para ahorrar en el gasto energético.

Esto pone seriamente en tela de juicio, a su vez, la extendida creencia de que el aburrimiento nos hace ser más creativos —tópico en el que Blumenberg, afortunadamente, no cayó—. Escapar del aburrimiento lleva implícito un momento de *creatividad* en el sentido de que tenemos que hacer entrar en escena *algo* donde antes no había nada o donde lo que había no nos resultaba estimulante. Sin embargo, lo que se nos dice a través de este mito es que el aburrimiento nos hará ser más creativos, refiriéndonos a imaginativos o inventivos, lo cual es mucho suponer. Por una parte, el cambio que materializa la respuesta frente al aburrimiento no tiene por qué implicar la introducción en el entorno de algo novedoso u original. De hecho, la mayoría de las veces el diseño de esa estrategia de huida del aburrimiento no sólo es que no se produzca de forma consciente, sino que incluso en las escasas ocasiones en las que tomamos conciencia de que hay que hacer algo para evitar el aburrimiento y nos disponemos a *pensar* cómo hacerlo, acabamos cayendo una y otra vez en los mismos lugares comunes del catálogo. Blumenberg no dice jamás que el cambio al que nos empuja el aburrimiento tenga que ser inédito; le basta con que se produzca dicho movimiento. Por otra parte, la creencia

---

350 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 530.

de que el aburrimiento nos hace ser más creativos rezuma un gran optimismo. No sólo se nos pretende convencer de que del aburrimiento saldrá algo original, sino de que esa *creación* resultante será positiva. Se nos olvida que un gran porcentaje de nuestras respuestas —conscientes o inconscientes— frente al tedio son desadaptativas y nada celebrables, algo que Blumenberg conocía bien.

En segundo lugar, Blumenberg parece no tomar en consideración el hecho de que no todas las experiencias del aburrimiento, por dolorosas que puedan llegar a ser, son reactivas o permiten transitar por todas las dimensiones del proceso de reacción que hace de su vivencia algo digno de llamarse *funcional*. Para Heidegger, la reactividad del aburrimiento aumentaba a medida que su experiencia se tornaba más y más profunda. En las lecciones y conferencias pronunciadas durante el curso de 1929/1930 en la Universidad de Friburgo, recogidas posteriormente en *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, explicaba que el aburrimiento profundo (uno se aburre, *es ist einem langweilig*) era un estado o temple del ánimo fundamental, una orientación existencial o una estructura de fondo de la experiencia: una manera de *ser-en-el-mundo* (*in-der-Welt-seins*) y de adoptar posturas hacia uno mismo y hacia la realidad. Sin embargo, el filósofo reconocía que no todo el aburrimiento era profundo ni tenía esta capacidad para la reacción. Otras formas del aburrimiento sólo permitían reconocer la situación de la que emanaban, sin llegar a emprenderse desde ellas acción alguna para el cambio; por ejemplo, cuando somos *aburridos por* algo (*das Gelangweiltwerden von etwas*) o cuando estamos *aburridos en* algo (*das Sichlangweilen bei etwas*). En estos casos, el aburrimiento no es completamente reactivo, así que tampoco sería del todo funcional, pues no permite la huida frente a la fuente de aburrición. En mi libro discuto con Heidegger porque considero que sucede al contrario, esto es, que reaccionamos más fácilmente al aburrimiento cuando aquel no es profundo, que el aburrimiento existencial es menos funcional porque dificulta hasta el extremo el diseño de una estrategia de huida, pero

esto es agua de otro costal —aunque voy a dar razones de por qué pienso así más adelante—.

Mi tesis va en una línea diferente. Como cualquier emoción negativa —como sucedería con el miedo, por poner un ejemplo— el aburrimiento puede darse de manera funcional o disfuncional. En todo ese proceso reactivo que he descrito antes pueden producirse muchas fallas relacionadas con los procesos perceptivos o atencionales, así como con las funciones ejecutivas, las volitivas y emocionales, lo que podría resultar para el individuo en la imposibilidad de diseñar una estrategia de huida para aliviar el malestar, aunque lo estemos sintiendo. Este es el caso de lo que se conoce como *aburrimiento crónico*. Las personas que padecen aburrimiento crónico son conscientes de su dolor, e incluso saben qué se lo provoca, pero son incapaces de llegar a desplegar —consciente o inconscientemente— su catálogo de opciones para introducir un cambio, es decir, para imaginar un escenario más deseable que aquel en el que se encuentran inmersas o para diseñar una opción de cambio completamente nueva con la que ocupar su tiempo de manera significativa. Esta es una experiencia disfuncional del aburrimiento, cuya raíz se encuentra exclusivamente en el individuo que lo padece, que es puramente endógena, aunque en gran medida todavía se *desconozcan* las causas endógenas que la originan. En este caso, no se pasa del momento de parálisis al que alude Blumenberg; no se culmina, por lo que la funcionalidad de este aburrimiento es dudosa para mí.

Otra forma de experimentar el aburrimiento disfuncionalmente es aquella en la que un agente externo, exógeno, impide el tránsito por las distintas dimensiones expuestas. En este caso, el que se aburre es perfectamente capaz de abrir su catálogo de opciones e incluso añadir nuevas a las almacenadas para cambiar la situación presente, esto es, puede diseñar una estrategia de huida o sabe bien cómo le gustaría ocupar su tiempo de una manera que le resulte significativa, pero el mismo contexto en el que nace el aburrimiento impide que la selección realizada pueda llevarse a la práctica. Esto es lo que llamo en mi libro *aburrimiento situacional cronificado*. El resultado es parecido al del caso anterior, pues supone quedarse

atrapado indefinidamente en el malestar hasta que o bien el contexto mismo cambie o bien se ejecute un reajuste de las expectativas para adaptarlas al entorno o bien se produzca una reacción explosiva frente al malestar que acabe con este. Lo patológico, merece la pena recalcarlo, es aquí el contexto que imposibilita la reacción frente a la fuente de aburrición. De nuevo, no se llega a completar la cadena reactiva por la que el aburrimiento puede considerarse funcional; por lo tanto, también es disfuncional. Si el dolor dura demasiado, en cualquiera de estas dos experiencias disfuncionales del aburrimiento, se corre el riesgo de caer en las garras de lo que se ha llamado *aburrimiento profundo*; pero no en el sentido en el que lo describe Heidegger, según el cual parece que, a mayor nivel de dolor, se experimenta también mayor posibilidad de reacción, sino en aquel en el que muchos otros pensadores lo han hecho, definiéndolo como la sensación por la que se percibe que la vida se despoja de todo sentido y ya no sabemos siquiera de dónde procedía el aburrimiento mismo, siendo incapaces de escapar del malestar.

Flaubert lo describió a la perfección, por primera vez en la historia, en una carta que dirigió al jurista Louis Marie de la Haye, Vizconde de Cormenin, el 7 de junio de 1844, en la que expresaba lo siguiente: “¿Sabe usted lo que es el tedio? No me refiero al tedio banal, el que proviene del ocio [...], sino a ese tedio [...] que consume las entrañas de los hombres y convierte a un ser inteligente en una sombra que anda, un fantasma que piensa”.<sup>351</sup> Tiempo después, el poeta Paul Valéry precisó esta experiencia del aburrimiento profundo que inmoviliza a las personas en *El alma y la danza*:

Sócrates: ¿Acaso conoces, entre tantas sustancias activas y eficientes [...], en el arsenal de la farmacopea [...] algún remedio específico, o algún [...] antídoto para ese mal entre todos los males, ese veneno de los venenos, esa ponzoña opuesta a toda la naturaleza [...] que se llama: el tedio de la vida? —Me refiero, enténdelo bien, no al tedio pasajero; no al tedio por cansancio, o a aquel cuyo germen se distingue o cuyos hitos se conocen;

---

351 G. FLAUBERT, *Razones y osadías*, Edhasa, Barcelona, 1997, p. 101.

sino al tedio perfecto, el puro [...] el tedio, en fin, sin más sustancia que la vida misma [...]. Este absoluto tedio no es en sí más que la vida enteramente desnuda [...].  
Erixímaco: [...] veneno es que será imposible combatir.<sup>352</sup>

El aburrimiento profundo es la consecuencia última de cualquier experiencia disfuncional del aburrimiento que se alarga indefinidamente en el tiempo. Dificilmente, siendo ese aburrimiento profundo resultado de la incapacidad de reacción ante el aburrimiento crónico o cronificado, será el punto de partida de un cambio para el común de los mortales —aunque reconozco que, a veces, ocurre que desemboca en un movimiento extremo, como extremo es el dolor del que se huye—.

La experiencia del aburrimiento es siempre la misma, ese malestar como consecuencia de una relación con el presente que no nos estimula adecuadamente y que intentamos abordar, en la que lo que determina su expresión última, en uno u otro sentido, es la interacción entre variables que establecen las posibilidades de la respuesta, como las características del entorno y del individuo o la durabilidad de la experiencia (pasajera o crónica). Siguiendo lo anterior, en mi marco teórico distingo cuatro formas de la experiencia del aburrimiento, teniendo en cuenta la perspectiva de su funcionalidad o disfuncionalidad, en la medida en que somos capaces o no (ya sea por razones endógenas o exógenas) de reaccionar ante él diseñando (consciente o inconscientemente) una estrategia para afrontarlo: situacional transitorio, situacional crónico, individual crónico y existencial-profundo. A mi juicio, si a pesar de sentirse el dolor, e incluso de *pensarse* dicho dolor, llegado el caso, no es posible completar el círculo de reacción al que se refiere Blumenberg, ese aburrimiento no puede llamarse funcional por la sencilla razón de que no termina de cumplir con esa función última que se le presupone, que es la de obligarnos

---

352 P. VALÉRY, *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*, Losada, Buenos Aires, 1944, pp. 39-41.

a introducir un cambio en el contexto. Funcional, *sensu stricto*, solo sería el aburrimiento situacional transitorio, pero esta no es la única manera en la que nos aburrimos. Esto se verá más claramente a continuación.

Blumenberg llega a defender que el aburrimiento es funcional en un sentido *adaptativo*. Decía Kant en su *Anthropologie* que las criaturas tendemos de forma natural a buscar la comodidad y el estado de adaptación óptima. Sin embargo, según explica Blumenberg en *Descripción del ser humano*, un exceso de adaptación tampoco es deseable porque se acaba traduciendo en la quietud que merma nuestra capacidad de reacción e impide que nos adaptemos a cambios sobrevenidos. La tarea del aburrimiento no es otra que la de prevenir el estancamiento, la quietud en demasía. Para Blumenberg, es necesario que no podamos quedarnos en una situación que ya conocemos de sobra, es decir, que nos aburramos, porque solo así nos vemos impelidos a introducir cambios y nos mantenemos en el movimiento constante que engrasa nuestra capacidad de adaptación a lo desconocido que puede estar por llegar. El dolor nos empuja a escapar y a cambiar de posición,<sup>353</sup> permite el rechazo de las situaciones que se han vuelto demasiado cómodas y provoca la búsqueda de vivencias distintas evitando el estancamiento y la merma de nuestras capacidades adaptativas frente a circunstancias inesperadas. El aburrimiento es lo que queda cuando nos enfrentamos a algunas experiencias que no están a la altura de nuestras expectativas porque nos son demasiado familiares, impidiendo que podamos disfrutarlas para siempre. Es el que dificulta que podamos permanecer eternamente en la *zona de confort* —lo que supondría un peligroso estancamiento, una oxidación de nuestros mecanismos adaptativos— exhortándonos a *reocupar* espacios diferentes.

De acuerdo, el aburrimiento es funcional. Pero si no podemos librarnos de él, bien porque falla algo en nosotros a la hora de imaginar una situación distinta (aburrimiento crónico) o porque las condiciones del entorno en cuestión no facilitan que esa situación alternativa imaginada se ponga en práctica

---

353 H. BLUMENBERG, '019434', *Zettelkasten 01: Anthropologie*, DLA, Marbach am Neckar, 1968-1988 (documento inédito).

(aburrimiento situacional cronificado), entonces no es sino disfuncional, pues no se llega a producir el cambio necesario que nos ha de sacar de la supuesta sobreadaptación. Para el filósofo hanseático es impensable que la experiencia del aburrimiento pueda ser disfuncional, puesto que, a la larga, con el tiempo, todo aburrimiento desencadena siempre alguna reacción. Sin embargo, a mi parecer, el simple hecho de que no se pueda transitar de manera fluida por las dimensiones anteriormente explicadas en algunos casos representa al menos un problema, pues se dificulta que el aburrimiento pueda cumplir con esa función. Además, desde mi perspectiva, si la respuesta al aburrimiento acaba siendo explosiva, un estallido, en cualquiera de esos casos del aburrimiento disfuncional, como consecuencia de haber tenido que aguantar demasiado tiempo el malestar —cosa que el propio Blumenberg reconoce que sucede—, traduciéndose en un episodio perjudicial para el individuo o para quienes le rodean, me parece que la funcionalidad originaria del mecanismo es susceptible de ser puesta en duda. Es más, incluso pondría en tela de juicio la funcionalidad del aburrimiento en algunos casos de lo que se considera aburrimiento funcional, cuando los individuos transitan sin mayor problema por las distintas dimensiones expuestas, pero acaban creando —consciente o inconscientemente— y poniendo en práctica estrategias de huida o respuestas que pueden ser consideradas desadaptativas —por ejemplo, el consumo habitual de drogas—. No obstante, entiendo que, para Blumenberg, lo importante es el hecho de mantenerse en movimiento, sea cual sea la dirección, incluso si esta desemboca en el suicidio. En los casos de aburrimiento disfuncional, las reacciones —si es que llegan a producirse, cosa que no es seguro que ocurra, al contrario de lo que estaría defendiendo Blumenberg—, no tienen por qué traducirse necesariamente en una respuesta negativa, desadaptativa o perjudicial, pero el simple hecho de que no pueda pasarse fácilmente por las distintas dimensiones mencionadas me parece una razón más que suficiente para considerar estas experiencias del aburrimiento de manera distinta a aquellas otras en las que el ciclo reactivo se completa de forma exitosa sin mayores dificultades.

Con todo, el mismo Blumenberg es muy consciente de que los casos en los que el aburrimiento acaba siendo el punto de partida del desastre son numerosos. Simplemente, le parece preferible, funcional, el caos que pueda desatarse como consecuencia del intento de huida del aburrimiento que aquel al que nos enfrentaríamos de no aburrirnos nunca. Él tiene claro que el no disponer del mecanismo que subyace al aburrimiento nos conduciría a una auténtica catástrofe, de magnitudes mucho mayores que las de aquellas otras que, a lo largo de la historia, se han desencadenado por su culpa. Sabe que el aburrimiento no siempre nos va a conducir hacia un cambio constructivo, que en muchos casos el resultado va a ser destructivo, pero más destructiva le parece la inmovilidad. Sin el aburrimiento frente a lo conocido acabaríamos tan acomodados y sobreadaptados que nos extinguiríamos a la más mínima variación sobrevenida. Por esto mismo, Blumenberg celebra que el aburrimiento despierte “el espíritu de aventura”,<sup>354</sup> que represente “un tipo de voluntad de estar dispuestos a hacer cualquier cosa”,<sup>355</sup> que sea, así lo entiende, “la puerta de entrada para lo que no es conforme al orden, para lo que es contrario al sistema”.<sup>356</sup>

Blumenberg fue testigo de muchos descarríos en su época ocasionados por los intentos de huir del aburrimiento, un “fastidioso aburrimiento”,<sup>357</sup> también llamado profundo, que yo me inclino a pensar que no era sino la consecuencia extrema de la forma disfuncional de una experiencia del aburrimiento situacional cronificado originado por la lógica racionalista-capitalista de la sociedad de principios del siglo pasado, que llegó hasta el punto de sentirse como carente de significado porque su experiencia se había vuelto existencial dada su intensidad y duración en el tiempo. El aburrimiento de la contemporaneidad clásica es un aburrimiento profundo que evoluciona de un

---

354 H. BLUMENBERG, ‘019297-019298. Zeitgewinn und Langeweile’, *Konvolut Text und Materialsammlung Langeweile*, DLA, Marbach am Neckar, 1992-1993 (documento inédito).

355 H. BLUMENBERG, ‘UNF 820-821. Hohe Ziele und mindere Zwecke’, *Schuber 2, Mappe 4*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

356 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 536.

357 H. BLUMENBERG, *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 534.

aburrimiento situacional cronificado compartido por muchos, resultante de ciertas estructuras o constructos socioculturales que se presentaron tan hastiantes como constrictivos e inamovibles y que limitaban la creatividad humana para dar respuesta al tedio que rezumaban, tornando misión imposible la puesta en práctica de estrategias de huida colectivas frente a la fuente de aburrición misma. La sociedad de la que viene Blumenberg conforma una *masa* aburrida por una situación aparentemente inmutable que se cronifica y que, con el tiempo, hace dudar del sentido de todo, poniendo en peligro el optimismo infundado por la idea de progreso y por la ciencia sobre las que unos y otros tenían puesta su mirada y su confianza hace cien años. El aburrimiento de la época de Blumenberg, en sus propias palabras, es el hijo de la “nueva ascética” y su ideal de progreso, de una *moralía* que conduce a “vivir sin vivir”,<sup>358</sup> buscando constantemente la novedad para lidiar con el tedio.<sup>359</sup>

Se trata de una sociedad en la que el tiempo natural poco a poco se ha ido viendo reemplazado por la división del día en unidades iguales. Las semanas y los días se han estructurado en las horas para el trabajo y las horas para el ocio, marcadas por los repetitivos ciclos de los relojes; una en la que se ha intensificado la polarización entre el sujeto y el mundo externo, instaurándose como norma la puntualidad, la exactitud y el cálculo, como diría Simmel en el ensayo ‘La metrópolis y la vida mental.’ Se ha impuesto un estilo de vida estandarizado con el fin de asegurar el desarrollo de los medios de producción y de consumo, la acumulación de capital y la prosperidad de los mercados. Siguiendo de nuevo a Simmel, se trata de un momento en el que la lucha con la naturaleza por la supervivencia se ha transformado en una lucha entre humanos por la ganancia, conduciendo a un modo de vida individualista en un mundo racionalizado, a una vivencia del mundo desconectada del entorno natural, marcada por el hábito y la secuencia de prácticas diarias. Lo que quedaba en esta época era, como anuncia Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*, una

---

358 H. BLUMENBERG, *Conceptos en historias*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 32.

359 H. BLUMENBERG, ‘0219685. Ist der Kampf ums Dasein eine Metapher?’, *Zettelkasten 03: Deutsche Aufklärer*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

realidad desencantada, una vida insulsa, un mundo vacío, un campo de ruinas que, siguiendo ahora a Max Weber, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, impedía el disfrute del sentimiento, de la aventura imprevista, de la belleza. La experiencia del aburrimiento fue el síntoma de la vida racionalizada frente al que se debía escapar a cualquier precio.

Blumenberg comprobó cómo la lucha contra el hastío en este periodo reforzaba el gusto por lo repulsivo, por la enfermedad, por el animalismo, por el primitivismo, por el infantilismo, por la bestialidad, por la violencia y la extrema barbarie, por el morbo y por la lascivia.<sup>360</sup> El aburrimiento masificado favoreció la acción compulsiva y desmedida propia de los “accionismos”,<sup>361</sup> como una forma de compensación mediante la amplificación<sup>362</sup> que llegaba a poner al descubierto los “más íntimos deseos de muerte”.<sup>363</sup> En muchos casos, cuenta Blumenberg, “la naturaleza estética de las revueltas contra el aburrimiento”<sup>364</sup> dejaba entrever, por ejemplo, un gusto macabro por lo bélico. A Blumenberg no le asombraba nada que Valéry y Gide se intercambiasen cartas en las que ponían de manifiesto el anhelo por la batalla. Ambos llegaban a sentir una cierta envidia de los soldados que, durante los hechos acontecidos el 1 de mayo de 1891, habían asesinado a diez manifestantes contra la última guerra europea del XIX para esquivar el aburrimiento. Valéry le escribió a Gide, en la noche del 8 de mayo de 1891, las siguientes palabras: “casi deseo una guerra monstruosa con la que huir [...] Los días son un bostezo de aburrimiento [...] ¿Te sorprende este bárbaro?”, a lo que Gide le respondió, con mucha complicidad, en la mañana del 12 de mayo de 1891: “¿Eres tú, este guerrero? ¡Ah! [...] tú también sueñas con los temblores de las armas y la sangre”.<sup>365</sup> Tampoco se asustó por el hecho de que el dramaturgo Friedrich Hebbel

---

360 H. BLUMENBERG, ‘019424. Musil, Tagebücher Heft 30: etwa März 1929 bis November 1941 und später (I 801)’, *Zettelkasten 01: Anthropologie*, DLA, Marbach am Neckar, 1968-1988 (documento inédito).

361 H. BLUMENBERG, ‘019297-019298. Zeitgewinn und Langeweile’, *op. cit.*

362 H. BLUMENBERG, ‘Unbehagen: Land der Langeweile’, *Konvolut Text und Materialsammlung Langeweile*, DLA, Marbach am Neckar, 1992-1993 (documento inédito).

363 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, *op. cit.*, p. 539

364 *Ibid.*, p. 537.

se preguntase “¿por qué una persona no puede cometer un asesinato meramente para escapar al aburrimiento!”,<sup>366</sup> ni cuando conoció la confesión del condecorado combatiente de la Primera Guerra Mundial Berthold Feuchtwanger acerca de que muchas de sus hazañas habían sido motivadas sólo por apuestas que había hecho con el Oficial Superior para matar el aburrimiento.<sup>367</sup> Entonces, el “deseo apocalíptico de la gran guerra” estaba completamente normalizado.<sup>368</sup> Blumenberg expresaba que la repulsa generalizada frente al aburrimiento “estaba llegando a costar más víctimas incluso que el odio”,<sup>369</sup> aunque, en ocasiones, ambos factores habrían ido de la mano, como en el caso de la figura de Adolf Hitler, a quien su médico, Theo Morell, clasificó entre los pacientes de tipo A que sufrían de un profundo y severo aburrimiento.<sup>370</sup> Para Blumenberg, el aburrimiento no sólo estaba probablemente detrás del genocidio nazi, sino de cualquier acto de terrorismo.<sup>371</sup> Blumenberg era consciente de que el aburrimiento había alcanzado en su tiempo el estatus de una plaga, como lo serían “el cólera y la peste, la lepra y la viruela”,<sup>372</sup> frente a la que la única cura eran la extravagancia, lo desviado y la enfermedad. Pero todo este desenfreno era preferible al aburrimiento: “un ‘poco de histeria’ hace que el mundo sea más colorido que el pedante aburrimiento”,<sup>373</sup> exclamaba en otro inédito.

---

365 A. GIDE, P. VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, Gallimard, París, 1955, pp. 82-83.

366 H. BLUMENBERG, ‘UNF 373-375. Tödliche Langeweile’, *Schuber 1, Mappe 3*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

367 H. BLUMENBERG, ‘UNF 2348. Die Indifferenzen der Langeweile’, *Schuber 5, Mappe 7*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

368 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, *op. cit.*, p. 538.

369 H. BLUMENBERG, ‘UNF 2348. Die Indifferenzen der Langeweile’, *op. cit.*

370 H. BLUMENBERG, ‘UNF 1835-1839. Hitlers Bakterien’, *Schuber 7, Mappe 4*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

371 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, *op. cit.*, p. 529.

372 H. BLUMENBERG, ‘UNF 166-167. Diesseits der Langeweile’, *Schuber 1, Mappe 2*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

373 H. BLUMENBERG, ‘Hysterie. Ein fragwürdiger Begriff’, *Konvolut Materialsammlung Anthropologie 3/3*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

¿No deja el aburrimiento de cumplir con su función primigenia en estos casos tan extremos? Expresa Blumenberg, en *Beschreibung des Menschen*, que “el aburrimiento puede ser el principio metafísico del mundo”,<sup>374</sup> de la creación, al tiempo que reconoce, en el inédito ‘Umkehrung eines Mythos,’ que “el fin del mundo puede tener la misma motivación: el aburrimiento de ella”.<sup>375</sup> Si es el mismo aburrimiento el que nos acaba conduciendo a la autodestrucción, cuando se supone que servía para evitarla por sobreadaptación, ¿no se ha vuelto disfuncional? Quizá hemos empezado a habitar un tiempo en el que es más probable que el aburrimiento se viva de manera disfuncional que funcional. Pero no siempre fue así. Blumenberg está convencido de que el aburrimiento jugó un papel esencial en el pasado, en nuestra evolución como especie, que la posibilidad de aburrirse representó una verdadera oportunidad de crecimiento, incluso una ventaja evolutiva, en nuestros ancestros más remotos, en momentos en los que se encontraron sobreadaptados, porque el hecho de querer abandonar el dolor de lo sobradamente conocido los animó a introducir cambios en su contexto sin los cuales no estaríamos donde estamos. El aburrimiento fue la antesala de la cultura. Vamos a detenernos en este punto un rato.

Blumenberg explica que el aburrimiento no es una emoción esencial del hombre, sino que fue adquirida en algún momento de nuestra evolución porque favorecía la autoconservación al evitar el estancamiento. Es “una forma unitaria de comportamiento anticipatorio ajustada a situaciones iniciales antropológicas”.<sup>376</sup> Pensadores contemporáneos como Peter Toohey han comprendido el aburrimiento en estos términos, como una emoción adaptativa “en sentido darwinista”<sup>377</sup> que lleva desempeñando una función ineludible desde tiempos inmemoriales —Toohey tampoco ha leído a Blumenberg, por cierto—. Son mayoría, sin embargo, los que consideran que el

---

374 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 529.

375 H. BLUMENBERG, ‘UNF 2461. Umkehrung eines Mythos’, *Schuber 6, Mappe 3*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

376 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 524.

377 P. TOOHEY, *Boredom: A lively history*, Yale University Press, New Haven, 2011, p. 7.

aburrimiento solo puede tener cabida en estructuras sociales generadoras de enormes cantidades de tiempo libre y que, en consecuencia, en los tiempos pasados nuestros predecesores estaban demasiado ocupados en su propia supervivencia como para tener tiempo para aburrirse. Esto es una soberana tontería. Demuestra poco conocimiento sobre el fenómeno del aburrimiento. En primer lugar, porque no hace falta tener tiempo libre para experimentar aburrimiento. Nos aburrimos mucho más durante el tiempo del deber, el que destinamos a cumplir con nuestras obligaciones, a menudo repetitivas, monótonas o poco estimulantes, y a satisfacer nuestras necesidades más primarias, que durante ese tiempo del poder. No puede suponerse que por estar ocupados vamos a esquivar sin más el aburrimiento, como tampoco que el disponer de tiempo para el ocio es la fuente del aburrimiento. En cualquier caso, incluso si así fuese, algunos antropólogos como Richard B. Lee o Alan Barnard han defendido que las proto-sociedades del pasado sí disponían de tiempo libre porque invertían mucho menos tiempo en actividades relativas al trabajo que en la actualidad, que sus necesidades “se satisfacían fácilmente [en tanto que] valoraban el tiempo libre por encima de la acumulación de propiedades”.<sup>378</sup>

A Blumenberg no le cabe duda de que nuestros parientes prehistóricos se aburrían y, aunque esto es algo que no se puede demostrar, ya que el aburrimiento no fosiliza, coincidiría con Barnard en aquello de que *la ausencia de evidencias no es la evidencia de la ausencia*. Blumenberg aplica aquí el principio de razón insuficiente y no tiene ningún problema en abrazar “la racionalidad de la ausencia de fundamentación” para “dejar pasar ciertos grados de indeterminación”.<sup>379</sup> Blumenberg piensa que el aburrimiento nació en la caverna, cuando nuestros ancestros buscaron cobijo en las cavidades terrestres para tratar de pasar desapercibidos ante los

---

378 A. BARNARD, *Language in Prehistory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, p. 47.

379 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, pp. 98, 13.

depredadores. Según cuenta en una tarjeta, “la cueva se convirtió en una alternativa crucial a la selva”.<sup>380</sup> Era el lugar en el que se aseguraba “la ventaja inestimable de la reproducción sin molestias”<sup>381</sup> y la “vivienda para el sueño seguro”.<sup>382</sup> “En el firme control de la hogareña cueva”,<sup>383</sup> dice, nuestros antepasados se encontraron resguardados de las amenazas, la vigilancia constante dejó de ser tan necesaria y se pudo disfrutar de estados en los que hubiese sido imposible pensar durante los periodos de vida a la intemperie como son el sueño profundo, la relajación o el aburrimiento. La cueva, así como otro tipo de resguardos, trajeron tranquilidad y una mayor adaptación al medio para nuestros antepasados, hasta el punto en que pudieron empezar a experimentar algún grado de aburrimiento. Blumenberg lo da por hecho cuando, en sus narraciones sobre las escenas cotidianas de nuestros parientes, explica que, albergados en las cuevas, aquellos comenzaron a contar historias y a cantar canciones para aliviar “el aburrimiento de las noches”.<sup>384</sup> Pero ¿quiénes eran aquellos?

Para Blumenberg, los que más disposición al aburrimiento tuvieron fueron precisamente los que pasaban más tiempo resguardados en los refugios, esto es, las madres, los niños, los ancianos y los heridos, los que, habiendo sido relegados de las funciones de la caza por ser considerados los más *débiles*, desarrollaban su vida de manera más monótona y menos excitante.<sup>385</sup> Las incursiones en esas cuevas les habrían ayudado a

---

380 H. BLUMENBERG, ‘020141. Vorhersage möglicher Fossilfundstätten im bereich junger geologischer auffaltungen’, *Zettelkasten 03: Deutsche Aufklärer*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

381 H. BLUMENBERG, ‘019682. Biotopwechsel als “genetische Drift”, *Zettelkasten 03: Deutsche Aufklärer*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

382 H. BLUMENBERG, ‘022198. Übersprungeinschlafen (Bilz, Paläoanthr. 22) Resignationsschlaf’, *Zettelkasten 01: Anthropologie*, DLA, Marbach am Neckar, 1968-1988 (documento inédito).

383 H. BLUMENBERG, ‘17829’, *Zettelkasten 01: Anthropologie*, DLA, Marbach am Neckar, 1968-1988 (documento inédito).

384 H. BLUMENBERG, ‘021606. Die Koalition der Schwachen und die Sklaverei der Eliten’, *Zettelkasten 03: Deutsche Aufklärer*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

385 *Ibid.*

sobrevivir, pero, al mismo tiempo, habrían propiciado la aparición del molesto aburrimiento para que no se acomodasen demasiado. En un momento en el que no tenían que enfrentarse a tantos problemas y conflictos como en el pasado y en el que la supervivencia no era una necesidad constante, el aburrimiento pudo dar la cara. El uso del fuego en estos campamentos no habría sido un detalle menor para Blumenberg. Aquel habría permitido dejar atrás “la falta de luz en la que la humanidad había pasado la mayor parte de su historia”<sup>386</sup> y superar la tragedia que suponían las noches, cuya “longitud superaba la necesidad orgánica del sueño”.<sup>387</sup> Pero entonces, las nuevas horas de luz también se habrían tenido que emplear en algo. Se ha postulado ampliamente en la literatura que aquella actividad debió ser la socialización. Las noches serían más largas, las horas dedicadas a la vigilia aumentarían y habría más tiempo para ocuparse en otras actividades, como, por ejemplo, en la narración de historias para ahuyentar el aburrimiento.<sup>388</sup>

Blumenberg sostiene que los *débiles* llevaron a cabo actividades como esta para poner remedio al aburrimiento, sembrando las semillas de una proto-cultura. Pero, además, cuenta Blumenberg, el aburrimiento habría conducido a los más *débiles* a hacer aquello para lo que “los otros no tenían ni tiempo ni ganas, convirtiendo la vida en algo más valioso que la mera supervivencia”.<sup>389</sup> Cuentos y cánticos contra el aburrimiento trajeron “una poderosa alegría”<sup>390</sup> a los campamentos, con la que asimismo los *débiles* compensaron su debilidad e invirtieron la estructura social conocida hasta el momento. El fraccionamiento del grupo en *débiles* y *fuertes*

---

386 H. BLUMENBERG, ‘UNF 2271. Kindeswohl und Lichtbedürfnis’, *Schuber 5, Mappe 6*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito). Este manuscrito puede encontrarse también en su forma acabada en H. BLUMENBERG, *Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker insel taschenbuch*, Insel, Fráncfort, 2002, pp. 110-112.

387 H. BLUMENBERG, ‘UNF 963. Künstliche Beleuchtung’, *Schuber 3, Mappe 2*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

388 H. BLUMENBERG, ‘UNF 2271. Kindeswohl und Lichtbedürfnis’, *op. cit.*

389 H. BLUMENBERG, ‘021606. Die Koalition der Schwachen und die Sklaverei der Eliten’, *op. cit.*  
390 *Ibid.*

había sido “el problema básico de la historia humana”.<sup>391</sup> “Con la caza, los fuertes y astutos aprovecharon su posición en el grupo con el fin de obtener ventajas en la distribución sobre los otros miembros”.<sup>392</sup> Sin embargo, en la situación de los *débiles* “el gran aburrimiento mortal se [extendía], impulsando la nueva ‘locura,’ haciendo que la posición de la élite fuese aleatoria y sospechosa”.<sup>393</sup> Decididos a romper con el aburrimiento que provocaba “una forma estable de vida”,<sup>394</sup> aquellos asumieron el peligro de dar un paso por su cuenta a un riesgo de que los demás los llamasen locos. “Comenzaron a cantar y a bailar en torno a [los fuertes]”.<sup>395</sup> Al final, dice Blumenberg, los *débiles* resultaron ser “la esencia y el sustrato de cada cultura”,<sup>396</sup> los que dieron lugar a la creación de los sistemas de pensamiento abstractos e incluso al arte. Así, algunos pudieron tomar parte en la línea evolutiva porque poseían ciertas características “que los hacían preferibles para tener éxito”<sup>397</sup> frente a los que trataban de imponer la fuerza. A partir de entonces, las tornas cambiarían: los miembros de la élite deberían competir con los hasta entonces marginados por el favor de las hembras, que valorarían más las cualidades racionales que el músculo. En adelante, quienes fuesen capaces de mantener mejores conversaciones, de contar mejores historias y, en definitiva, de proporcionar una mejor compañía para aliviar el aburrimiento, serían los más valorados de los clanes.

---

391 *Ibid.*

392 H. BLUMENBERG, ‘019592. Alle Tierpopulationen haben Ökologie, nur die menschlichen Populationen haben Ökonomie’, *Zettelkasten 01: Anthropologie*, DLA, Marbach am Neckar, 1968-1988 (documento inédito).

393 H. BLUMENBERG, ‘UNF 320-322. Todestrieb der Eliten’, *Schuber 1, Mapped 3*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

394 *Ibid.*

395 H. BLUMENBERG, ‘021606. Die Koalition der Schwachen und die Sklaverei der Eliten’, *op. cit.*

396 *Ibid.*

397 H. BLUMENBERG, ‘0219685. Ist der Kampf ums Dasein eine Metapher?’, *op. cit.*

En definitiva, aquellos ancestros “evitaron el aburrimiento y aumentaron los poderes de la mente”,<sup>398</sup> “fueron elevados”,<sup>399</sup> gracias al aburrimiento, hacia una forma de vida que pugnaba por trascender, que iba más allá de la supervivencia. El aburrimiento o, mejor dicho, la reacción frente al aburrimiento pudo empujarles hacia la fractura de la relación perfectamente regulada con el ambiente, sin la cual, quizá, “el ser humano no existiría”<sup>400</sup> como es ahora. De las notas del filósofo se desprende la sugerencia de que el aburrimiento estuvo presente en nuestra prehistoria, en un momento de mucha estabilidad, y que en el esfuerzo de nuestros antepasados por encontrar alivio a este se produjo una respuesta que acabó por provocar un cambio de paradigma. Nietzsche decía, en *El anticristo*, que todos los mitos, los cánticos, las danzas y las invenciones que hemos creado desde los comienzos de la historia humana responden al aburrimiento. Puede ser, pero también puede que estas manifestaciones culturales se originasen para transmitir la sabiduría grupal entre generaciones, como también es posible que, en un principio, naciesen solo como entretenimiento, pero que su potencial para la cohesión, la prosperidad y la supervivencia de los pueblos se hiciese manifiesta después. No podemos saberlo. Esto sucede asimismo con otras manifestaciones proto-culturales que, a diferencia de las anteriores, permanecen en el tiempo. Por ejemplo, es plausible que la producción artística prehistórica simplemente fuese una manera de llenar el tiempo para aquellos antepasados que habían alcanzado un mayor desarrollo cognitivo y unos niveles elevados de adaptación. Quién sabe.

Si Blumenberg lleva razón, si la experiencia del aburrimiento es un estado de anormalidad que se convierte en una ventaja en determinados contextos en los que uno puede sacar partido a raíz de la experimentación de nuevos nichos; si actúa como un nivelador clave de la vida en términos adaptativos

---

398 H. BLUMENBERG, ‘021851’, *Zettelkasten 01: Anthropologie*, DLA, Marbach am Neckar, 1968-1988 (documento inédito).

399 H. BLUMENBERG, ‘UNF 472-476. Rache der verstoßenen Metaphysik’, *Schuber 2, Mapped 1*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

400 H. BLUMENBERG, *Teoría del mundo de la vida*, op. cit., p. 67.

porque, por paradójico que suene, mantiene un grado de adaptación necesario para mantener el estado de alerta frente a futuros peligros; si es un fracaso que permite que surjan otros tantos arreglos que consisten en que la especie mejore; si es funcionalmente positivo, a pesar de ser emocionalmente negativo; si ha cumplido con esta función desde tiempos ancestrales, ¿qué ha sucedido para que su funcionalidad se haya visto tan mermada en esta época, incluso al punto de llegar a poner en peligro nuestra supervivencia a través del deseo de las guerras o el terrorismo? Quizá las formas disfuncionales del aburrimiento relacionadas con la incapacidad del individuo para imaginar escenarios más deseables mediante los que acabar con los momentos de tedio estén en comunión con la creencia de que no quedan nuevos nichos que explorar, que todo aquello que se podía ensayar para combatir el aburrimiento ya ha pasado de la potencia al acto. Quizá nuestra capacidad de imaginar alternativas se ha destruido porque hemos plagado nuestros catálogos de opciones de respuestas predefinidas. O quizá estos catálogos se han bloqueado porque se nos ha insistido en que no los desarrollemos por nuestra cuenta o porque la lógica de nuestra sociedad contemporánea nos ha disuadido a la hora de materializar nuestras elecciones personales.

No lo sé. No sé si en la actualidad sufrimos más aburrimiento patológico que en otras épocas; desconozco si, a pesar de la infinidad de oportunidades predefinidas que tenemos para llenar el tiempo, lo tenemos más complicado para reaccionar al aburrimiento que en el pasado. Tendría que viajar hasta él para comprobar si el campesino contaba con un gran catálogo de opciones para huir del aburrimiento o con uno estrecho, pero eficaz, para llenar de valiosas ocupaciones los días. Tengo la sensación de que en todos los periodos históricos nos ha debido de parecer que no había más de donde sacar, que se había alcanzado la cumbre. También que en todos ellos las presiones sociales han debido castrar la creatividad humana a la hora de reaccionar frente al aburrimiento o poner en práctica determinadas estrategias de huida, causando grave frustración en las gentes. Mi impresión es que la

experiencia del aburrimiento actual sigue siendo similar a la que se vivió en el cambio del siglo pasado. Seguimos viviendo situaciones de aburrimiento pasajero, funcional, pero, además, también continuamos estando sumidos en un aburrimiento profundo derivado de la incapacidad de romper con la lógica capitalista que nos condena a vivir una vida sin proyecto a largo plazo, plagada de experiencias carentes de significado que se suceden *ad infinitum*, en un tiempo vertiginoso, cargado de incertidumbre, en el que los ritmos de producción y de consumo son si cabe más agresivos que en los tiempos de Blumenberg. Se observa en el creciente estrés, en la imparable ansiedad de nuestra sociedad, en los innumerables diagnósticos de depresión, en las escandalosas cifras de suicidio e incluso en esa imperiosa necesidad de experimentarlo todo al mismo tiempo y, más allá, enseñárselo al instante al mundo entero. Cada vez necesitamos más estímulos para saciar nuestro apetito; cada vez recurrimos más a los algoritmos para que sean los que decidan cómo llenar nuestro tiempo, como sea, sin pensar, porque estamos verdaderamente agotados. Nuestros catálogos de opciones para ocuparnos están cada vez más saturados de opciones predeterminadas, mediadas por la industria masiva del entretenimiento, en lugar de por opciones personalizadas, escogidas conscientemente tras un proceso de reflexión y autoconocimiento. Parece que queda poco del *conócete a ti mismo* socrático, y menos aún del *sapere aude* kantiano.

Todos estos son asuntos sobre los que Blumenberg, obviamente, no se ha pronunciado, aunque sí ha puesto mucho énfasis en lo importante que es aprender a *tolerar* el aburrimiento. Esto quiere decir, ni más ni menos, que no tenemos que tratar de eliminar el aburrimiento tomando el camino rápido, sino convertirnos en observadores interesados en lo que tiene que decir.<sup>401</sup> Lo que traduzco como: construye con cabeza tu catálogo de opciones, reparando conscientemente en lo que te está señalando el aburrimiento, en lugar de lanzarte sin pensar a deglutir lo que se te pone por delante. Solo así será más

---

401 H. BLUMENBERG, 'UNF 935-937. Langeweile', *Schuber 3, Mappe 1*, DLA, Marbach am Neckar (documento inédito).

fácil que el aburrimiento cumpla con su función —y, en algunos casos, ni con esas lo conseguirás—. La casuística del aburrimiento es mucho más enrevesada de lo que nos gustaría y, por descontado, de lo que Blumenberg llegó a considerar. Pero esto tampoco significa que lo tengamos que entender como una enfermedad cada vez que nos cueste escapar de él.

Blumenberg estaba en contra de dar al aburrimiento esta etiqueta. Decía en *Beschreibung des Menschen* que la OMS lo había convertido todo en patología con su definición de la salud como *el estado de completo bienestar físico, anímico y social*, promoviendo que cualquier cosa “se vuelv[a] enfermedad y [...] [que] la necesidad de tratamiento se vuelv[a] en potencia un estado permanente”.<sup>402</sup> Blumenberg no quería que el aburrimiento se convirtiese en una molestia de la que los profesionales de la salud pudiesen vivir imponiendo sus “preensiones terapéuticas”.<sup>403</sup> Quizá por eso era tan reticente a ver algunas experiencias del aburrimiento como disfuncionales, porque no deseaba que de las mismas se acabase creando lo que denominaba “un diagnóstico con gran futuro”,<sup>404</sup> al que se le hubiese de aplicar “una terapia durísima”,<sup>405</sup> perdiéndose de vista para siempre la parte de responsabilidad que tiene el contexto en su padecimiento. En la actualidad, el aburrimiento ya se ha convertido en un negocio. Los publicistas y los medios de comunicación lo usan como reclamo constantemente, cuando en el siglo XIX ningún periodista serio hablaba de él.<sup>406</sup> Blumenberg temía que fuese una cuestión de tiempo que la medicina más licenciosa y autoritaria —aquella que le ponía el vello de punta a Foucault— se aprovechara de las experiencias más complejas del aburrimiento. Esto, de momento, todavía no ha sucedido. Ni siquiera el aburrimiento crónico dependiente del individuo aparece en el *Manual Diagnóstico Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM). Sin llegar a ser tan drástica como Blumenberg, pienso que, como he intentado

---

402 H. BLUMENBERG, *Descripción del ser humano*, op. cit., p. 516.

403 *Ibid.*, p. 520.

404 *Ibid.*, p. 527.

405 *Ibid.*, p. 551.

406 H. BLUMENBERG, ‘UNF 166-167. Diesseits der Langeweile’, op. cit.

mostrar, sí existe el aburrimiento disfuncional, aunque siempre tiendo a pensar que su disfuncionalidad está ocasionada, al menos en la mayoría de los casos, por el contexto mismo, no por una causa endógena incógnita. Quiero pensar que si Blumenberg hubiese podido leer mis argumentos habría estado de acuerdo con gran parte de lo que expongo. Él siempre dijo que el aburrimiento no era para nada una cuestión trivial, sino un arma cargada de tanta vida como de letalidad.

¿DESPEDIDA? BLUMENBERG; SIEMPRE BLUMENBERG. Aquí concluye esta rápida exposición de la filosofía y la antropología del aburrimiento en Hans Blumenberg. Breve, pero densa. Después de tantos años, el lubequés me sigue ayudando a pensar, a dar claridad a mis ideas sobre el aburrimiento. Lo que dice él sobre este doloroso estado lo tengo medianamente claro, pero lo que tengo que decir yo sobre lo que dice él no siempre está ordenado en mi mente. A veces tengo miedo de malinterpretarle, de acabar forzando sus palabras para que encajen o desentonen con las mías. Supongo que cualquier investigador de la obra de este filósofo sabe bien de lo que estoy hablando ahora. Espero haber sido, al menos, capaz de separar la paja del grano para que usted, que me lee, cierre este capítulo con una visión de conjunto de lo que *puede* ser el aburrimiento: para Blumenberg, una emoción funcional adaptativa hasta cuando implica la muerte; para mí, un interrogante al que no puedo parar de darle vueltas desde hace ya una década, ¡por su culpa! Tengo tiempo para seguir pensando en el asunto, porque “el mundo siempre será aburrido”,<sup>407</sup> siempre con Blumenberg.<sup>408</sup>

---

407 H. BLUMENBERG, ‘Die Langeweile der Zukunft’, *Konvolut Text und Materialsammlung Langeweile*, DLA, Marbach am Neckar, 1992-1993 (documento inédito).

408 Recibida financiación del programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 bajo un contrato Marie Skłodowska-Curie No 847635 para la ejecución del proyecto PRE-BORED. Well-being and prevention of boredom in Spanish nursing homes; con el apoyo de los proyectos de investigación PID2020-113413RB-C31, PID2020-117413GA-I00, PID2019-108988GB-I00 y FFI2016-75978-R, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, y del grupo de investigación Historia y Ontología del Presente de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Trabajo realizado al amparo de la institución ESIC University.

Este libro electrónico se acabó de diseñar y componer en julio de 2025 con el programa LibreOffice, del que se generó este documento pdf.

Los tipos usados son Moranga Light para la cubierta y contracubierta y Georgia para el texto normal.

Este documento no está elaborado para servir de maqueta a un libro que haya de editarse en papel y encuadernarse; a ello se deben las medidas, nada ortodoxas, de los márgenes.

Sus dimensiones reales son 117 mm. de ancho y 182,8 mm. de alto.



# f

¿Qué puede hacer el pensamiento frente al miedo? ¿Y qué papel desempeña la filosofía cuando el ser humano se enfrenta a un mundo que lo desborda por su contingencia, su finitud, su indeterminación? Este volumen colectivo se adentra en la obra de Hans Blumenberg, uno de los pensadores más originales del siglo XX, para explorar las estrategias simbólicas con las que la humanidad ha elaborado sentido frente al terror de lo absoluto.

Lejos de ofrecer un tratado sistemático, *Preguntas contra el miedo* propone un recorrido por algunos de los motivos centrales del pensamiento blumenberguiano: el mito como mediación cultural, la metáfora como forma de conocimiento, la retórica como técnica de supervivencia, el aburrimiento como experiencia límite. A través de ensayos escritos por investigadores e investigadoras de distintos países y disciplinas, este libro construye un espacio de resonancia crítica desde el cual volver a pensar los desafíos de lo humano en tiempos de incertidumbre.

Publicada con el apoyo de la Sociedad Hispanoamericana Blumenberg (SHB) y bajo el sello de Nexofia, esta obra constituye una invitación a leer —y releer— a Blumenberg como filósofo de la fragilidad, del rodeo y de la imaginación. Porque si el miedo es una condición antropológica básica, preguntar puede ser, todavía, un gesto de resistencia.