

HANNAH ARENDT ANTE LA LITERATURA: UN EPISODIO DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

FERNANDO ROMO FEITO
UNIVERSIDAD DE VIGO

Cuando se pueda completar una historia exhaustiva del pensamiento literario en el siglo XX, habrá que hacer un lugar a los autores que, desde fuera de los estudios literarios, han reflexionado sobre literatura. Y entre ellos, Hannah Arendt. Arendt no es precisamente una desconocida para cualquiera que tenga curiosidad por la filosofía y la teoría política. Desde luego, no es fácil situarla, operación siempre tranquilizadora. Quienes se ocupan de su pensamiento, suelen empezar por su respuesta en la entrevista concedida a Günter Gaus en 1964, en un viaje a Alemania desde Estados Unidos: “Yo no pertenezco al círculo de los filósofos. Mi profesión, si puede hablarse de algo así, es la teoría política [...] Como usted sabe, estudié filosofía pero esto no significa que haya permanecido en la filosofía” (Arendt, 2005: 17). Que continúa con aquello de que, frente a la política, el filósofo, desde Platón, siempre ha adoptado una posición hostil que ella no quería le afectase. Desde luego, quien la lee tiene la sensación de que en ella la filosofía habla con toda su hondura pero a ras de tierra, y de algo que nos concierne ineludiblemente.

La bibliografía sobre Arendt es hoy interminable. De tarea proteica calificaba M. Cruz la empresa de recoger las referencias a ella de terceros, y eso en 1992 (Cruz, 1992: III). Pero aquí nos proponemos un primer acercamiento a su posición respecto del pensamiento literario y de la propia literatura (ella hubiera preferido

decir poesía, en el sentido del alemán *Dichtung*). El punto de partida de Arendt es bien claro: “Para mí lo esencial es comprender, yo tengo que comprender” (Arendt, 2005: 19). Y con tal arranque, ocupándose del humano estar en el mundo, y sin volverse de espaldas a la gran tradición filosófica en que se había formado –Jaspers, Heidegger, Bultmann...–, sin poderlo evitar había de encontrarse con la poesía, y por implicación, con la estética. Además de que, cuando en la entrevista arriba mencionada, repasa sus estudios: filosofía, teología, griego, añade: “Siempre he amado la poesía griega. Y la poesía ha tenido una gran presencia en mi vida” (Arendt, 2005: 25).

De modo que es posible encontrar en Hannah Arendt: primero, una hermenéutica, al menos, una cierta concepción del comprender; segundo, una reflexión sobre la posición que estética y poesía ocupan en relación con la condición humana; tercero, crítica de ciertos autores y obras; cuarto, ciertos apuntes, todo lo discutibles que se quieran, de escritura literaria. Todo ello resulta relativamente marginal, sin duda, respecto del nervio de su pensamiento; a los tres aspectos, empero, vale la pena acercarse, y además, al nexo entre ellos, porque reviste cierto valor ejemplar comprobar cómo una pensadora consecuente que quiso discurrir sobre la condición humana y justamente por serlo, no pudo eludir la dimensión estética.

I

Ocupémonos en primer lugar de la concepción del comprender, que no se queda en la reflexión metódica, sino que se nos aparece, por así decir, desde un principio aplicada. Lo que se aprecia, sobre todo, en “Comprensión y política. (Las dificultades de la comprensión)” (1953, incluido en *Ensayos de comprensión*), o en los prólogos a *Orígenes del totalitarismo*. Sin embargo, el comprender no es para ella algo intuitivo o que se dé, sin más por supuesto. Antes bien, quien se acerque a su *Diario filosófico 1950-1973* comprobará que la noción es resultado de una elaboración considerable.

Repasemos las determinaciones de la comprensión. Parecerá que no tiene qué ver con la literatura, pero es un primer paso para llegar a la posición que ésta ocupa en su pensamiento.

En *La condición humana* (1993: 187) hay una afirmación ubicua en Arendt:

Pensamiento y cognición no son lo mismo. El primero, origen de las obras de arte, se manifiesta en toda gran filosofía sin transformación o transfiguración, mientras que la principal manifestación del proceso cognitivo, por el que adquirimos y almacenamos conocimiento, son las ciencias.

La cognición se detiene una vez alcanzado su objetivo; si el pensamiento tiene un sentido es un enigma, acompaña la vida entera, nunca se detiene, y carece de finalidad práctica. Tal polaridad entre pensar y conocer es uno de los ejes del pensamiento arendtiano, y traduce una contraposición kantiana, en concreto, de la *Crítica de la razón pura*: “Pensar un objeto y conocer un objeto son, pues, cosas distintas” (§22: B146/163). Pues, en efecto, conocer un objeto es conocerlo en cuanto fenómeno, en otras palabras, en cuanto objeto de la intuición empírica; mientras que pensar, podemos pensar lo que queramos siempre que sea sin contradicción. Y esto que en Kant corresponde, si no me equivoco, al análisis y distinción entre las facultades humanas¹, permite a Arendt avanzar en la comprensión de la comprensión, si se puede decir así: “Comprender es el pensamiento de la soledad. Juzgar es el pensamiento en medio de un estar juntos, el recíproco controlarse. La deducción es el pensamiento del desamparo” (Cuaderno XII, 1952: 276).² Pero la comprensión recibe una segunda determinación, ahora del lado de la acción: “Es la otra cara de la acción [...] A través de esa actividad me reconcilio constantemente con el mundo común, en el que actúo como un ser particular [...] Comprender es reconciliarse durante la acción”³ (Cuaderno XIII,

¹ Para que se vea que la cuestión no está tan lejos de la literatura como se pudiera pensar, recuérdese que en 1924, Mijail Bajtin (1924: 16), para explicar sistemáticamente el acto estético, lo hace por relación al cognitivo y el ético, y juntos constituyen la cultura, con lo que se está haciendo eco de las tres críticas kantianas, *de la razón pura* (conocimiento), *de la razón práctica* (moralidad), y *del juicio* (estética).

² El *Diario filosófico* se compone de una serie de cuadernos, e indico siempre el año del cuaderno que corresponda. Téngase en cuenta que la primera edición en inglés de *Orígenes del totalitarismo* es de 1951, la segunda del 58, y la tercera, con nuevos prefacios, del 1966. La década del cincuenta es, pues, decisiva, para la formulación del problema.

³ La prueba de que estamos ante un punto central es que “Comprensión política. (Las dificultades de la comprensión)”, publicado, no un simple apunte, arranca también de esa misma distinción entre comprender, de un lado, y tener información o conocimiento científico, de otro. Reconciliarse con la realidad se determina allí como aceptar la realidad y tratar de estar en casa en el mundo. Por eso, no es preciso

1953: 306). Así no se pierde la doble dimensión de la existencia, personal y con los otros. Con un importante corolario: percibo lo común con el comprender y posibilitan éste bien las reglas generales de conducta o bien la libre imaginación creativa. Este es un paso crucial, puesto que en Arendt la noción de mundo es inseparable de ‘lo común’, que es el ámbito del ‘entre’⁴ los seres humanos, que separa y une (Cuaderno XII, 1952: 267). De hecho, en este mismo apunte se distingue entre ‘pensar en’, contemplativo, propio del desamparo y el recogimiento, que conserva la extrañeza del mundo; y ‘pensar sobre’, práctico, que presupone lo común e indica la voluntad de apoderarse del objeto, y suprime la extrañeza (*ibídem*: 269). Hay, pues, una diferencia que se mantiene a través de toda la elaboración y que, si puede remitirse a Kant, no menos supone un cambio de acento: mientras que en Kant –en el de la primera *Crítica*– lo que importa en primer término es fundamentar la validez del conocer, en Arendt el acento recae desde un principio en la productividad ilimitada del pensamiento. Ilimitada porque acompaña a cada existencia individual, y cada nacimiento es un nuevo comenzar, apertura de nuevas posibilidades.

Hay un último paso que dar, para completar lo dicho, y es el del objeto del comprender, esto es, el sentido. Al respecto, Arendt parece contradictoria. De una parte insiste en el vínculo entre comprensión y reconciliación, en tanto que previa a la acción. Pues reconciliar significa que entiendo las acciones de los demás hasta llegar a la realidad a la cual “pertenezco como actor” (Cuaderno XIV, 1953: 321). Pero añade, y es lo sorprendente: “Por tanto el comprender *no*⁵ entiende el sentido y no engendra sentido. Eso lo hace solamente la reflexión. Comprender es la forma específicamente política de pensamiento” (*ibídem*). Y también: “*Comprender* engendra *profundidad*, no sentido. Políticamente, esto significa lo mismo que: encontrar una *patria* en el mundo, encontrarse *en casa*. Eso es el

comprender el totalitarismo para combatirlo: sólo se podría comprender después de definitivamente liquidado, como sólo se comprende quién es cada uno después de desaparecido.

⁴ Compárese con la definición de «la hermenéutica como fenomenología del entre» (Brunns, 1992: 15)

⁵ Mientras no se indique expresamente lo contrario, todos los subrayados, como en este caso, son de los autores citados.

problema de la radicación [*Verwurzelung*]⁶ (Cuaderno XIV: 322). Lo que se ve imposibilitado por el totalitarismo. Es muy posible que reaparezca aquí alguna de las contraposiciones anteriores. Por ejemplo, que *comprender* se identifique con el ‘pensar en’ que tiene lugar en soledad, frente al comunitario (‘pensar sobre’), de modo que el arraigo o profundidad, el encontrarse en casa en el mundo, sean como un fondo o sustrato que permiten el otro comprender, el político y activo. Y a la inversa, que se comprenda/actúe en busca de radicación, arraigo. El resultado final sería algo así como:

Pensar: —comprender¹: reflexión en soledad, ‘pensar en’, conserva la extrañeza del mundo, engendra profundidad y arraigo.
 —comprender²: comunitario, ‘pensar sobre’, acompaña a la acción, suprime la extrañeza y engendra reconciliación.
 Conocer: —objetos, actividad científica.

Persigamos ahora la noción de sentido, propiamente dicha, pues hasta ahora hemos visto en ella simplemente el término del comprender:

El objeto de la comprensión es el sentido. Y del sentido da testimonio por primera vez la historia, que resulta de todo lo posible – sentimientos, pasiones, pensamientos, casualidades,– y que luego se narra. Solamente comprendemos lo exteriorizado, lo hablado, lo narrado (Cuaderno XXVI, 1969: 700).

No podemos saber qué pasaba en Orestes cuando asesinó a su madre, lo que yo comprendo es la historia del sacrificio de Ifigenia con sus consecuencias hasta llegar a Orestes y Electra, añade Arendt gráficamente. Ni sabemos nada de nosotros mismos, de nuestra vida orgánica, “interior”, más que en tanto la expresamos y convertimos en exterioridad, y entonces empieza el comprender. Es decisivo para Arendt que empieza entonces «la diferenciación. De acuerdo con ello, solamente “soy «singular» hacia fuera” (*ibídem*: 699). De ahí que resulte paradigmático el canto VIII de la *Odisea*: “La primera transformación del acontecer en la forma indicada se produce en la *Odisea*, cuando Odiseo narra su vida a los feacios, una vez que él ha

⁶ Se notará que este arraigo remite al mundo, por lo que sólo derivada y secundariamente podría interpretarse en el sentido de la actual obsesión por las raíces.

escuchado primeramente y ha llorado. En este llorar conoce lo acontecido como su *bíos*” (Cuaderno XVII, 1953: 394). En el relato los hechos cobran un sentido, y Odiseo se libera de su sufrimiento: “Para la acción o el pensamiento el *escribir* sobre esto es como un pensar recordando” (Cuaderno XXI, 1956: 511). Resulta natural, entonces, que el sentido se relacione directamente, de un lado con la poesía, de otro con la historia. No en vano surge ésta cuando un acontecimiento es tan grande como para buscarle un comienzo que lo ilumine. Y así, del caos de los hechos pasados surge un relato esclarecedor (Arendt, 2005: 387). Naturalmente, el relato no es el sentido, si acaso, lo sería para quien lo compuso, pero posibilita que lo alcancemos. De hecho, Arendt parte en muchas ocasiones de los griegos, que, afirma, veían el sentido mostrarse inmediatamente en lo sensible, con lo que “desaparece [...] la loca pregunta mágica de hechos y significación, debiendo notarse que a todas luces parece que la significación es lo que yo introduzco bajo los hechos” (Cuaderno XVII, 1953: 393). Es interesante al respecto el ejemplo de Tucídides, que es objetivo pero prescinde de muchos hechos, justo de los que no podían someterse a discusión. Lo que sugiere que ese ‘introducir’ el sentido no es algo arbitrario, su piedra de toque es el encuentro y discusión por parte de los otros.

Ayuda a perfilar la concepción de Arendt situarla en relación con la de Heidegger, que se contó entre sus maestros. Además de que lo menciona en no pocas ocasiones en su *Diario filosófico*.

Se recordará que para el Heidegger de *Ser y tiempo* el comprender es un existencial⁷, en otras palabras, una categoría de la existencia (los otros son el hablar y el encontrarse): “En el «por mor de qué» es abierto el existente «ser en el mundo» en cuanto tal, «estado de abierto» que se llama comprender” (§31: 160). Consiste, pues, en una apertura consustancial con el existir, cuya estructura consiste en ver *algo como algo* (§32: 167); lo articulado en la tal apertura es el sentido. El *locus classicus* es:

Cuando los seres intramundanos son descubiertos a una con el ser del ser ahí, es decir, han venido a ser comprendidos, decimos que tienen “sentido”. Pero lo comprendido no es, tomadas las cosas con rigor, el sentido, sino los entes o el ser. Sentido es aquello en que se apoya el “estado de comprensible” de algo. Lo articulable en el abrir

⁷ He de remitirme aquí a cuanto dije en *Hermenéutica, interpretación, literatura* (2007).

comprensor es lo que llamamos sentido. El *concepto de sentido* abarca la armazón formal de aquello que es necesariamente inherente a lo que articula la interpretación comprensora. *Sentido es el “sobre el fondo de qué”⁸, estructurado por el “tener”, el “ver” y el “concebir” “previos”, de la proyección por la que algo resulta comprensible como algo* (§32: 169-170).

El comprender puede desarrollarse en forma de interpretación. Pero, parece por completo que este desarrollo sea secundario respecto de la apertura por la que los seres intramundanos son descubiertos a una con el ser ahí (*Dasein*). Ellos no tendrían sentido sino para el ser ahí, y éste ser ahí es en el modo del comprender. No hay, por consiguiente, sujeto frente a objeto, al menos primariamente. Claro que Heidegger reconoce la posibilidad de, por ejemplo, la exégesis de textos, pero derivada respecto del comprender existencial. De modo semejante, para Arendt (2005: 376), “la comprensión precede y sigue al conocimiento”, pues hay una previa a éste y otra, enriquecida por el conocimiento pero que lo trasciende y hace que tenga sentido. Y es una circularidad no viciosa, pues abre el diálogo entre la mente y cuanto hay (*ibídem*: 395).

Digamos que en Arendt hay una radicalidad del deseo de comprender –así lo revela la entrevista mencionada al principio– que se corresponde muy bien con la radicalidad del heideggeriano:

Pensar e intuir: la posibilidad de representarme lo alejado, es decir, de “ver”, de hacer de nuevo presente lo que está ausente, ciertamente es la condición del pensamiento, pero todavía no es *pensamiento*. Pensar apunta siempre a un sentido; y el sentido de lo experimentado sensiblemente sólo puede lograrse mediante el pensamiento, o sea, sólo cuando ya no está dado sensiblemente.

Sentido es lo que nunca aparece, y ni siquiera se manifiesta (?). Por lo tanto, el pensamiento siempre va a lo que está bajo la superficie, o en la profundidad. La profundidad es su dimensión. Alzar desde lo profundo es la tarea de la poesía, de todo el arte (Cuaderno XXVI, 1969: 718).

El análisis del ser ahí tan sólo se apunta –“comprender es el modo específicamente humano de estar vivo” (Arendt, 2005: 372)–, pero hay un paralelismo con Heidegger en que el sentido no aparezca,

⁸ Aunque sigo la clásica traducción de José Gaos, bueno es recordar que la de J. E. Rivera para Trotta vierte como “el horizonte” (p. 175).

sino que sea más bien la posibilidad de experimentar y lograr profundidad; aunque Arendt pase por alto la estructura del horizonte que posibilita la comprensión.

Hay además, una reflexión “sobre las interpretaciones de Heidegger” (Cuaderno XV, 1953: 343-344), que parecen suscitadas por un proceder que Heidegger⁹ había expuesto en *Identidad y diferencia*:

Para Hegel, la norma que hay que adoptar para el diálogo con la historia de la filosofía reza así: introducirse en la fuerza y el horizonte de lo pensado por los pensadores anteriores [...] Para nosotros [...] es la misma [...] Sólo que nosotros no buscamos la fuerza en lo ya pensado, sino en un impensado del que lo pensado recibe su espacio esencial (Heidegger, 1957: 109-111).

Pues bien, Arendt glosa muy bien que lo nuevo no es suponer que la obra lleve en sí algo específico no expresado, sino que eso no expresado constituya su núcleo, un espacio vacío que lo organiza todo, situado en el centro, y que es donde se sitúa el intérprete – Heidegger–,

en el lugar donde precisamente no está el autor, como si fuera el espacio dejado libre para el lector o el oyente. A partir de aquí la obra se transforma desde el resultado muerto de la letra impresa en una conversación viva, en la que es posible oponer contradicciones. Así se produce un diálogo a dos en el que el lector no viene de fuera, sino que participa desde dentro (Cuaderno XV, 1953: 343).

Claro que Arendt no sigue a Heidegger hasta el extremo de afirmar que eso impensado o no expresado sea el olvido de la pregunta por el ser. Por así decir, en este punto ve en el procedimiento el lado positivo de que “objetivamente” existe el espacio vacío central, que ha de descubrirse; y el negativo de que sólo un individuo pueda situarse allí, con lo que la calidad de la interpretación depende de la del intérprete, cosa por otra parte obvia. Aunque añade que la apariencia de arbitrariedad surge de nuestra falta de costumbre,

⁹ Para un análisis más extenso de la hermenéutica de Heidegger remito a “1. El giro copernicano: hermenéutica y ontología”, en mi “*Escucho con mis ojos a los muertos*”. *La Odisea de la interpretación literaria* (2008), donde sigo el análisis de A. Leyte, *Heidegger*, Madrid: Alianza, 2005.

porque en las interpretaciones de Heidegger se abren dimensiones nuevas, diferentes a las habituales.

Pero dijimos al principio que Arendt no se queda en mero método, y que en ella la hermenéutica se ve en acción, en su aplicación. Y es hora de recordar que, si bien la elaboración del concepto se persigue en el *Diario filosófico*, su potencia se aprecia en los estudios sobre el totalitarismo: “En la medida en que el surgimiento de gobiernos totalitarios es el acontecimiento central de nuestro mundo, comprender el totalitarismo [...] es [...] reconciliarnos con un mundo en que tales cosas son posibles» (Arendt, 2005: 372). Y hay algo al respecto que es de aplicación más amplia que la política. Es natural que ante un hecho nuevo, como el totalitarismo, se intente asimilar a alguna categoría teórica ya conocida. Pero si se acerca uno a sus consecuencias prácticas: “El acontecimiento mismo, el fenómeno que intentamos –y tenemos que intentar– comprender nos ha privado de nuestras herramientas tradicionales de comprensión” (*ibídem*: 374). Bien, ¿no es el mismo problema que plantean las obras verdaderamente grandes, y *a fortiori*, esos momentos como el actual en los que se aprecia un cambio radical cuya dirección aún no adivinamos?

II

Al discutir el comprender arendtiano ha surgido ya la cuestión de la poesía (recuérdese que se toma en el sentido del alemán *Dichtung*). Propiamente, son reflexiones de estética, o, si se quiere, de teoría del arte, no de teoría literaria. Falta, por completo, la teoría de los géneros. Tenemos, en cambio, una concepción del arte, qué lo origina, cuál es su naturaleza, cuál es su función, qué relación hay entre arte y verdad, y entre arte y política. No es poco, me parece. Y sobre todo, tenemos una muestra de que es imposible una reflexión seria sobre nuestro estar en el mundo que eluda la dimensión estética, lo que hace más chocante la vuelta de espaldas a ésta de buena parte de la teoría literaria contemporánea.

La estética que Arendt no expone de forma sistemática puede formularse a partir de *La condición humana*, del *Diario filosófico*, y de las conferencias sobre la filosofía política kantiana¹⁰. Para entrar en

¹⁰ Publicadas en inglés en 1982, la versión española es *Conferencias sobre la filosofía de Kant*, trad. de C. Corral, Barcelona: Paidós, 2003. Pero una serie de

el pensamiento de Arendt sobre la materia es preciso hacerse cargo de una doble premisa: de un lado, podemos preguntarnos por la raíz del arte, con qué facultad humana se relaciona, qué explica su surgimiento, cómo encarar la paradoja de la estética; de otro, buscar la respuesta a lo anterior nos enfrenta con una distinción categorial muy característica de la autora, y que preside, por ejemplo, *La condición humana*, cual es la que se da entre trabajo, acción y producción. Y sin olvidar en ningún momento que la reflexión de Arendt se encamina fundamentalmente a explicar la política.

Volvamos ahora a la cita inicial de *La condición humana*. En el §23 “La permanencia del mundo y la obra de arte” se encuentra la formulación sintética del problema. Para entenderla, empecemos por la distinción entre ‘trabajo’, ‘producción’, y ‘acción’.¹¹ Las tres constituyen condiciones de la vida humana en la tierra, ligadas a su vez a la más general que consiste en nacimiento y muerte. Pues nada hay semejante a una naturaleza humana estable, pero no cabe duda de que la vida es condicionada. El trabajo es metabolismo con la naturaleza que permite la supervivencia del individuo y de la especie, que necesitan alimentos para crecer y desarrollarse. La producción proporciona un “mundo de cosas” que alberga la vida y pervive más allá de cada vida individual; por ella tenemos mundo. La acción, ligada al hecho de que no existe el ser humano singular sino siempre en plural, establece el cuerpo político y crea la condición para el recuerdo.

No hará falta decir que las obras de arte son, entonces, primariamente, cosas, resultado de la producción humana. Pero con la curiosa cualidad de estar apartadas de cualquier finalidad práctica, y, por consiguiente, de cualquier desgaste. Así puede decirse que “debido a su sobresaliente permanencia, las obras de arte son las más intensamente mundanas de todas las cosas tangibles” (Arendt, 1993: 185), y que en ellas el deseo de perdurar se transparenta, “la inmortalidad [...] de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para

fragmentos se había publicado ya como apéndice a *La vida del espíritu*, trad. de C. Corral, Barcelona: Paidós, 2002, 453-470, por la que cito.

¹¹ El traductor del *Diario filosófico*, Raúl Gabás, advierte que ha traducido *Arbeit*, *Produktion*, y *Handeln* por ‘trabajo’, ‘producción’ y ‘acción’, que en *La condición humana* se habían traducido por ‘labor’, ‘trabajo’ y ‘acción’. La elección del traductor de esta última obra, Ramón Gil Novales, no es caprichosa, pero me parece más idiomática la de Raúl Gabás, que es la que sigo.

resonar y ser oído, para hablar y ser leído” (*ibídem*). Hasta aquí el aspecto fenomenológico de la cuestión, en el que, aunque aligerado, resuena, me parece, el análisis heideggeriano de *El origen de la obra de arte*, recogido en *Caminos de bosque*.¹² Por cierto, que se resuelve así lo que hemos llamado la paradoja de la estética a que antes me referí. En efecto, las obras mayores de la tradición artística occidental han surgido en épocas que ni por asomo tenían una concepción del arte como la nuestra. En las que la gente se rodeó “de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética” (Gadamer, 1977: 120)¹³ y desde luego no tenían finalidad ‘artística’. Pero, arguye Arendt (*ibídem*: 184), aun si lo que llamamos hoy arte hubiera surgido para necesidades culturales o religiosas, siempre ha estado desvinculado de la esfera de lo necesario para la vida cotidiana, y es el caso que ha sobrevivido “de manera gloriosa a su separación de la religión, de la magia y del mito”.

El siguiente paso consiste en acercarse a la fuente del arte. Ésta es el pensamiento, claro está. Arendt contrapone capacidades humanas –tal el pensamiento– con atributos del animal humano, como exigencias, sentimientos y necesidades, para puntualizar que estos últimos se ven elaborados por el pensamiento y transformados para entrar en el mundo. Pero si acudimos al *Diario filosófico* es posible puntualizar algo más. Recordemos la sinonimia parcial entre pensar y comprender, y que se comprende o bien a partir de reglas o bien de imaginación libre y creativa (306).¹⁴ Pero además, la poesía surge de la pasión (Cuaderno XXI: 511), en el sentido del griego *paskheîn*, ‘soportar’: “El *sufrimiento soportado* pasará al recuerdo, *quiere la duración*; para la acción o el pensamiento el escribir sobre esto es como un pensar recordando” (*ibídem*). El paradigma es, una vez más, Odiseo. No se trata de esa visión simplista por la que la poesía expresa el sentimiento, es como una erupción de éste. Hay una mediación

¹² Con la particularidad de que ser cosas, en tanto que sobrepasan la vida humana, les da ya una dignidad. Sólo el filisteísmo burgués del s. XIX necesitó sustituir cosas por valores.

¹³ Pero véase más en general, para la crítica de la diferencia estética, el I.I.2.3 de *Verdad y método*: “Recuperación de la pregunta por la verdad del arte” (Gadamer, 1977: 121 ss.).

¹⁴ Conviene advertir que el *Diario* copia varias veces los versos en que Wordsworth, en *The Prelude* (14), canta la imaginación como poder absoluto de la mente.

necesaria, transformación o transfiguración,¹⁵ que expresa Arendt mediante el tecnicismo ‘reificación’. Pues ya sabemos que el pensamiento, de suyo, nunca se detiene, y precisamente ha de interrumpir su flujo y producir las cosas que son las obras, para lo que precisa aportar conocimiento técnico. Se materializa así la tal reificación.

En cuanto a la naturaleza de la obra de arte, ésta es *mímesis*, pero más bien en la interpretación de Goethe: “El artista no imita lo conocido en la naturaleza, sino el *mostrarse* de la naturaleza, es decir, la naturaleza en cuanto entra en el ámbito del hombre, y por cierto, este entrar mismo” (Cuaderno VI, 1951: 129). Podríamos decir: no sólo la naturaleza en cuanto transfigurada, sino el transfigurarse mismo. Lo que, obviamente, supone una ampliación que permite abarcar las obras, por ejemplo, de la pintura contemporánea. Desde luego, en una de las últimas anotaciones del *Diario*, destinada a organizar *La vida del espíritu*, aparecida póstuma en versión no del todo definitiva, a la pregunta de qué hacemos cuando pensamos, la respuesta es “hacer visible lo ausente e invisible, en concreto a través del arte (?)” (Cuaderno XXVII, 1970: 761). Lo que parece estar en línea con algunos pasajes del comentario a la *Crítica del juicio*. Lo que afecta en la representación, ya no en la presencia inmediata, puede ser juzgado bello o feo. La representación introduce una distancia que permite el desinterés necesario para el juicio. Ya no es cosa de mera percepción (Arendt, 2002: 463). Se notará que, a diferencia de lo que ocurría en la discusión de Goethe, el foco ya no está aquí en lo representado sino en la representación; queda, sin embargo, como resultado que el concepto de *mímesis* está inextricablemente ligado al de arte. Desde luego, esto no es trivial, puesto que con la noción de representación se introduce la de verdad sin poderlo evitar, lo que suscita el agudo comentario a propósito de si los poetas mienten: de los filósofos esperamos cosas pensadas, de los poetas la verdad, “ante una pretensión tan tremenda, que no puede cumplirse, ¿cómo se puede dejar de mentir?” (Cuaderno XIX, 1954: 454). Pues, razonando como ella, para decir la verdad de la especie humana sólo sería posible hacerlo desde fuera, y abarcándola en conjunto, después de su final, lo cual no parece posible: el punto de vista de Dios.¹⁶

¹⁵ Recuérdese un título, desde luego posterior, como el de Arthur Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*.

¹⁶ Lo que suscita el problema de la interpretación anagógica. Es sabido que el *quadruplex sensus* medieval se desplegaba en interpretaciones literal, alegórica,

Hay todavía una caracterización del hablar de los poetas que resulta relevante para nuestro propósito. Arendt la equipara con el hablar de los amantes, en el que no se habla *sobre* lo que se tiene en común con los otros, hablamos como si lo hiciéramos con nosotros mismos; pero tampoco hay el diálogo consigo mismo propio de la soledad: “No hablan, no conversan, sino que suenan al unísono” (Cuaderno XI, 1952: 206). Y se acuerda de Rilke: en el amor “a lo sumo prestar la boca al riesgo de un sonido que se apoderó de mí sin condiciones” (*ibídem*). Es, sin duda, esa concepción propia del simbolismo que hace del lenguaje de la poesía un absoluto –algo así como el lenguaje primero de Benjamin en *La tarea del traductor*–, con la diferencia de que, a juzgar por la práctica de Arendt, por poesía no hay que entender ‘lirica’ sino, más en general, ‘literatura’. En cualquier caso es coherente que, si “el amor es el poder de la vida y garantiza su continuación frente a la muerte” (Cuaderno XVI, 1953: 362), la palabra de los amantes esté cerca de la poesía, “pues es el más puro hablar humano” (*ibídem*). Puesto que ella, la poesía, expresa, como sabemos, esa perduración hecha por manos mortales. Por cierto que, si la reificación siempre paga un precio, pues fija el pensamiento en algo material –y aquí resuena la conocida metáfora de W. Benjamin al comienzo de su estudio de *Las afinidades electivas*–, de forma que el espíritu ha de esperar en letra muerta un nuevo espíritu que lo reviva, si eso es así, la música y la poesía, las menos materiales de las artes, son las menos sujetas a reificación. La poesía es la más

tropológica y anagógica, donde esta última leía en función de la salvación de la Iglesia triunfante en el final de los tiempos. De forma derivada, los que se ha dado en llamar “grandes relatos” interpretan anagógicamente, pues *creen* conocer el sentido de la historia. En la lógica de Arendt, sería importante no confundir adónde quisiéramos que fuera ésta con adónde vaya de hecho, si es que se puede afirmar que vaya a alguna parte, en otras palabras, habría que mantenerse siempre conscientes de nuestra radical contingencia. Esto no supone escepticismo alguno en cuanto a qué principios quisiéramos nos orientasen, pero previene contra el dogmatismo que pretende convertir una perspectiva, siempre particular por argumentada que venga, en verdad vinculante. Pues el *cómo debería ser el mundo*, por definición, carece de *tópos* en el mundo. Y Arendt sabe bien que, en el siglo XX, “quien iba al grano y no daba rodeos a través de piadosas insignificancias de tipo liberal o conservador, terminó en el totalitarismo” (Cuaderno XI, : 243). Y concibe el totalitarismo como destrucción por la filosofía de la política, que, por definición, debe ser el espacio para la diferencia; no es extraña su prevención contra el dogma. El trabajo clásico de recuperación de la interpretación anagógica es el de Auerbach (1938); reivindicación del *quadruplex sensus* en Jameson (1977); y en concreto de la anagógica en Beltrán (2004).

próxima al pensamiento, y el ritmo el medio que permite fijar aquél para el recuerdo.

Precisamente lo anterior permite la transición a la función del arte y la poesía, para lo cual el modelo se encuentra, una vez más, en Grecia y Roma. Y así, afirma, la poesía griega se ha hecho clásica por la necesidad que sentían de eternizar unas acciones que sentían caducas. Mientras que para los romanos, que entendían la acción como fundación de ciudades y conservación, el monumento era la ciudad misma, fundada para la eternidad: “Roma misma es el Homero romano” (Cuaderno XVIII, 1953: 417). Lo dicho muestra el vínculo entre arte y poesía y política. Pues es imposible *athanatítsein*, volverse inmortal, dice Arendt (Cuaderno XX: 1954: 469), en lo privado o en aislamiento o soledad. Precisa la acción y el espacio público, esto es, político, para distinguirse ante los otros, y ganarse el ser recordado. Y como la memoria no basta, será preciso transformarla en algo producido, en obra. Y en un paso más, la *pólis* sustituirá a la poesía (se entiende, a la gesta heroica), al producir un espacio permanente: “La *pólis* es la garantía de ser visto siempre, incluso después de la muerte” (*ibídem*). Consecuentemente, la historiografía asume el papel de la poesía, sin dejar de ser ella misma *poíesis*. Y en un último paso, los filósofos descubren la permanencia en lo que *es siempre*. Pero sería un error pensar que Arendt se limita a esbozar una dialéctica para el mundo antiguo como la apuntada. Sirve como modelo para la reflexión de alcance general que cierra el §23 de *La condición humana*. Donde se establece un paralelismo entre el mundo de las cosas y el de la acción y el discurso. Al igual que el de las cosas puede convertirse en hogar para los mortales, si trascienden ellas su mero funcionalismo –ninguna puede sustraerse a tener alguna apariencia– y alcanzan la consideración de bellas, del mismo modo la acción y el discurso necesitan del poeta, del historiógrafo, del escritor, en una palabra, del constructor de monumentos. Significativamente termina el párrafo con la reflexión de que no es preciso elegir entre Platón y Protágoras, entre dios y el hombre como medida de todas las cosas, pues puede haber un patrón que ni sea la necesidad biológica ni el utilitarismo del uso (Arendt, 1958: 191). Pero se notará que, con ello, se hace depender del arte la posibilidad de compartir una existencia que vaya más allá de lo meramente animal.

Hasta ahora hemos visto las obras de arte en relación con la productividad humana y con el deseo de pervivencia. Pero hay otro aspecto importante para Arendt. Y es que en el juicio estético, el que

decide entre ‘esto me gusta’ y ‘esto no me gusta’, ve un auténtico modelo para el tipo de juicios pertinente en la vida política. En efecto, en las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, cuyo núcleo lo constituye una discusión de la *Crítica del juicio* kantiana, Arendt expone a partir de ésta la filosofía política que Kant nunca escribió.

Arendt aprecia en Kant una triple perspectiva: la especie humana, ligada al finalismo de la segunda parte de la *Crítica del juicio* (es *como si* la naturaleza estuviera creada *para* el hombre); el hombre,¹⁷ en abstracto, ligado a la moral que, dado su carácter de racionalidad y universalidad, no deja espacio a la elección; y los hombres, en plural, que viven en comunidad, se necesitan unos a otros, disponen de un *sensus communis*, y de una capacidad de juicio. Así Kant descubre el juicio como facultad independiente a la cual, no al gusto como era normal en el XVIII, atribuye el discernimiento de lo bello, porque el bien y el mal quedan para la razón. La relación con la política viene de dos razones: la primera es que la tal crítica se ocupa de los seres humanos sobre la tierra, en su pluralidad, toda vez que a todos se reconoce la capacidad de discernir; la segunda, porque trata de juicios sobre particulares, que no se dejan subsumir bajo ninguna regla universal. Pero precisamente los dos rasgos citados caracterizan a la acción política.

A partir de aquí, el análisis comienza por analizar ‘crítica’. Es posible pensar en solitario, pero el pensamiento crítico presupone el espacio público en que se pueda comunicar y discutir. Intentar lograr la imparcialidad necesaria para juzgar implica tener en cuenta a los otros. Esta imparcialidad es la que revela, por ejemplo, el interés kantiano en la Revolución Francesa, con la que, en tanto que espectador, se entusiasma, al par que desapruueba por completo las violencias de los revolucionarios. Es un punto de vista general, no de simple espectador sino de ciudadano; como tal espectador es portador del sentido último del hecho, aunque de ahí no salga máxima alguna de acción.¹⁸ Lo que no le impide extraer el ideal de un estado cosmopolita en el que pudieran desarrollarse las capacidades de la especie humana. Hay todavía un segundo ejemplo, tal vez más gráfico

¹⁷ Entiéndase que ‘el hombre’ engloba aquí tanto al hombre como a la mujer, pero que prefiero el término por seguir el comentario de Arendt que, a su vez, se ciñe al léxico kantiano.

¹⁸ Por otra parte, Kant no tenía posibilidad alguna de aprender cómo actuar políticamente bajo Federico II de Prusia. Arendt hace notar cómo probablemente Kant entiende por revolución el golpe de estado, de ahí que se oponga radicalmente.

aún. En tanto que espectador, es decir, estéticamente, Kant podía ver algo de sublime en la guerra, mientras que desde el punto de vista práctico-moral, clara e irrevocablemente no debe haber guerra. Y añade Arendt:

Si hubiera actuado a partir del conocimiento adquirido como espectador, ante su propio espíritu hubiera aparecido como un criminal. Si, por su “deber moral”, hubiese olvidado su discernimiento como espectador, hubiera llegado a ser lo mismo que tantas personas bienintencionadas involucradas u ocupadas en los asuntos públicos: un loco idealista (Arendt, 2002: 458-459).

El centro de la filosofía política kantiana es el progreso, que, a diferencia de Hegel, él cree indefinido, regido por los principios de libertad y paz; ahora bien, la perspectiva es la del espectador, cuya base existencial es el desinterés, esa no implicación directa que le permite juzgar y descubrir el sentido. Pero, entonces, la facultad de juicio resulta central, y su modelo es, por su desinterés, el juicio estético.

No podemos repasar aquí el análisis completo, pero sí llamar la atención sobre qué subraya ella en su comentario. Y aparece casi desde el principio. Es sabido que para Kant, el gusto constituye la contrapartida del genio. Imaginación, intelecto, espíritu y gusto son precisos para el arte bello, pero por más que el espíritu guíe al genio a la hora de encontrar expresión para las ideas, es labor del genio hacer comunicable esa expresión, y el criterio para ello lo proporciona el gusto. Así, “la condición *sine qua non* de la existencia de los objetos es la comunicabilidad; el juicio del espectador crea el espacio en el cual tales objetos no podrían aparecer” (Arendt, 2002: 460). Desde luego, en lo que Arendt se fija sobre todo va a ser en la comunicabilidad; con razón su crítica general a los filósofos es que sólo consideran *el* hombre, cuando la única verdad es que sólo existen *los* hombres. Y es importante que el subrayado venga a propósito de un espacio en apariencia tan particular e idiosincrásico como es el del arte. La conclusión es que la facultad de juzgar, si es general tanto para instruidos como para ignorantes, ha de basarse en el gusto.

Ahora bien, ¿por qué el gusto, cuando gusto y olfato son los más incommunicables de los sentidos? Precisamente aquí interviene la noción de representación, porque la imaginación, al ponernos delante lo ausente, posibilita que reflexionemos sobre lo que, de otro modo,

sólo percibiríamos. Pero entonces ya se puede hablar de juicio (reflexionante) y no sólo de gusto, sensación individual y privada. La reflexión aprueba o desaprueba *a posteriori* lo que gusta o no, la pauta para la aprobación es justamente la comunicabilidad, y la pauta para decidir, el sentido común: por ejemplo, no se expresa alegría por la muerte de un padre, aunque pueda haberse sentido. El juicio, así pues, toma en consideración los de los demás, cuyos gustos no puede forzar, pero sí confiar en llegar a acuerdos. Y de esa manera se vincula esa facultad con la idea de humanidad. La sociabilidad es en Kant origen de ésta, y pueden considerarse civilizados los hombres si la idea de humanidad presente en cada uno deviene principio de juicios y acciones. Pero en ese punto, la perspectiva de actor y espectador coinciden en la máxima: actúa como si el pacto originario pudiera realizarse en una ley general (Arendt, 2002: 469).

La dificultad en relación con el juicio –si es éste una facultad de pensar lo particular– radica en cómo saltar del pensamiento, que generaliza, a lo particular, pues en el caso del juicio estético no hay regla o norma superior bajo la cual subsumirlo. Y la explicación de la dificultad nos ofrece varios puntos de interés para la estética. Arendt reconoce en Kant dos respuestas distintas, de las que la primera se descompone en dos ideas: la de humanidad, noción compartida por todos, que serviría como *tertium comparationis* entre particulares; y la de finalidad: todo objeto contiene un propósito pero sólo objetos estéticos y hombres parecen carecer de finalidad, como no sea que naturaleza y objetos estéticos estén para *agradar* a los hombres, para hacerles sentirse en casa en el mundo. Y por indemostrable que esto sea, el finalismo regula los juicios reflexionantes. La segunda respuesta versa sobre la validez ejemplar. Frente a los juicios cognitivos, que enlazan un particular con un concepto, en los no cognitivos es posible tomar el particular como *ejemplo*, que sin dejar de ser particular revela la generalidad que no puede alcanzarse de otro modo. De esa manera, expresan mejor lo que es el valor Aquiles o Héctor que cualquier definición abstracta. La trascendencia de esto es que reconoce un poder de revelación en los objetos estéticos, pero no sólo. Casi todos los conceptos de las ciencias históricas y políticas tienen su origen, dice Arendt, en un acontecimiento histórico al que se confiere valor ejemplar.

En fin, y para concluir, es claro por nuestro recorrido que la dimensión estética está lejos de reducirse a mero ornato o divertimento.

III

Dijimos al principio que no sólo hay en Arendt un pensar las cuestiones de la estética, sin además una aplicación, una crítica práctica. Vale la pena considerar por un momento a qué autores se acerca y qué destaca en ellos. Y hacer notar que ella, a diferencia de tantos filósofos –por ejemplo, Heidegger–, no se ha limitado a la poesía lírica, sino que ha ampliado su atención a los demás géneros.

Nos referiremos a los incluidos en *Ensayos de comprensión* y en *Hombres en tiempos de oscuridad*. En la primera colección se cuentan el dedicado a Kafka (1944) y la reseña de *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch (1946). En la segunda los dedicados a Lessing, Isak Dinesen, de nuevo Broch, Walter Benjamin, y Bertolt Brecht, que según dice Arendt en su prólogo corresponden a un lapso de doce años, anteriores a la fecha de su reunión en el volumen, 1955. Nos basta con saber que unos y otros corresponden aproximadamente al mismo período. Y todos a autores del s. XX, a excepción de Lessing. No son las únicas referencias literarias de su obra,¹⁹ ni mucho menos, pero sí las más significativas.

El prólogo a *Hombres en tiempos de oscuridad* es interesante por lo que afirma y por lo que niega. En vano se buscará en los autores reunidos allí la voz del *Zeitgeist*, pero comparten la oscuridad de los tiempos en que vivieron, justo lo contrario de la luz que se espera de lo público para que los seres humanos puedan manifestarse en ella. Tiempos presididos por el discurso impersonal tan bien analizado en *Ser y tiempo* como existencia impropia. Pero

aun en los tiempos más oscuros tenemos derecho a esperar cierta iluminación, [...] que [...] puede provenir menos de las teorías y los conceptos que de la luz incierta, titilante y a menudo débil que algunos hombres y mujeres reflejarán en sus trabajos y sus vidas bajo casi cualquier circunstancia (Arendt, 1992: 11).

Lo que advierte tanto contra optimismos banales como contra el escepticismo. No, se trata de mantenerse alerta en todo tiempo, sin minimizar sus dificultades.

¹⁹ Las referencias o citas a Grecia son constantes; pero además, cuando escribe en *Ensayos de comprensión* sobre el existencialismo francés (233-240), y al ocuparse de Sartre y Camus, no olvida sus novelas.

Cuando la ciudad libre de Hamburgo premia a Arendt, dado que la ciudad había decidido ligar el premio al nombre de Lessing, ella le dedica un discurso muy representativo de su modo de proceder. No es el Lessing del *Laocoon* el que le interesa, sino el de *Natán el sabio*.²⁰ Significativamente, el protagonista es Natán, un judío sabio, ilustrado y respetado por todos; en la corte de Saladino, un sultán no menos ilustrado, que recuerda al de *El rapto en el Serrallo* o al Sarastro de *La flauta mágica* mozartianos; y que traba conocimiento con un templario, que acabará por hacerse amigo de Natán y por respetar al sultán. Todo ello en una Jerusalén de las cruzadas en la que el Patriarca cristiano es el único personaje verdaderamente antipático, por su fanatismo y falsía sin escrúpulos. Lo dicho basta para dar una idea de qué ve Arendt en Lessing. Lessing no se sentía cómodo en el mundo pero lo amaba. Mejor que un sistema coherente de pensamiento “esparció en el mundo «nada más que *fermenta cognitionis*»” (*ibídem*: 18), porque su ánimo era que sus lectores pensasen por sí mismos, y lograr un diálogo entre pensadores independientes. El Lessing de *Natán el sabio* representa un ideal de humanidad que supera las diferencias religiosas, y eso en época, también él, de oscuridad, lo cual le confiere un valor ejemplar. A partir de esa posición, Arendt reflexiona sobre la actitud correcta en unos tiempos como los suyos propios, por ejemplo: ¿era posible la amistad entre un alemán y un judío en la Alemania hitleriana en tanto que ‘hombres’, haciendo abstracción del resto? Pues el caso es que en el drama de Lessing la amistad entre los representantes de las tres religiones resulta posible, en otras palabras, la verdad se subordina a la humanidad. Y este es el punto: aunque se hubiera demostrado “científicamente” la superioridad de una raza sobre otra, ¿justificaba eso su exterminio? La verdad sólo tiene sentido en un ámbito en que hay muchas voces, de modo que el anuncio de lo que cada uno considera verdadero “une y separa a los hombres al mismo tiempo, estableciendo de hecho esas distancias que juntas abarcan el mundo” (*ibídem*: 41). Porque una verdad única y absoluta que unificase la pluralidad humana en una sola voz, simplemente supondría la desaparición del mundo.

²⁰ Hay una muy digna edición española de Agustín Andreu, en Austral (1985). Lessing recurre al cuento de los tres anillos para expresar la relación entre verdad y religión, lo que constituye un interesante ejemplo de parábola como núcleo alegórico en un drama ilustrado.

¿Cómo es, entonces, la crítica que hace Arendt? En primer lugar, la elección de sus estudiados responde siempre a congenialidad, o a que en ellos ve algo significativo para su propio pensamiento o para su propio tiempo. No es cierto que haga biografías intelectuales, se trata más bien de ensayos en los que se mueve con gran libertad entre obra y autor. Pero sin detenerse en el pormenor biográfico, sino buscando más bien la luz que sus estudiados puedan arrojar. Claro que tampoco traiciona el sentido histórico: por ejemplo, especifica con cuidado que la verdad tenía en tiempos de Lessing un sentido muy diferente al actual, cuando hace pensar de forma casi automática en la ciencia. Si se quisiera recordar la interpretación medieval, Arendt se mueve entre el literalismo y la tropología.

Los ensayos dedicados a Hermann Broch e Isak Dinesen coinciden en que, según Arendt, ni él ni ella querían ser escritores. Igual que el dedicado a Lessing se centraba en la posibilidad de humanidad en tiempos oscuros, el de Dinesen reflexiona sobre el papel de la historia. Aparte de la independencia demostrada por la novelista, y del papel de la risa en su vida –“a Dios le encantan las bromas, y las de los dioses suelen ser crueles” (*ibídem*: 84), en lo que coincidiría la propia Arendt–, la clave del ensayo está en la aplicación a Dinesen de una cita: “Ella hacía una esencia de una historia; un elixir de una esencia; y a partir del elixir comenzaba una vez más a componer la historia” (*ibídem*). Lo que se aclara al final: el elixir, destilado en la imaginación, corresponde al recuerdo; y con él se puede componer una nueva historia.

Precisamente cuando se cuestiona Arendt la legitimidad de la pregunta por la relación entre vida y literatura, echa mano de una biografía de Dinesen para desacreditarla, y se formula interrogantes biográficos diversos... para responderlos con su obra literaria. Y ello porque reaparece aquí otra convicción central: “Relatar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo, [...] crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son” (*ibídem*: 91).²¹ Ni hay vida que no pueda ser convertida en una historia, aunque no se pueda hacer de la vida un cuento ni una obra de arte. De modo que la historia de Dinesen, tal como aparece en sus obras, no en su biografía oficial, ilustra la tesis acerca de la conversión de los hechos

²¹ No he podido ver el original inglés, y es lástima porque la traducción de la edición de Gedisa parece en general bastante deficiente, aparte de contener varios errores de bulto.

en relato y la salvación de su sentido que ya conocemos por el ejemplo de Odiseo.

La reseña y el ensayo consagrados a Broch son bastante diferentes. La reseña de *La muerte de Virgilio* aparece en 1946,²² con ocasión de la traducción inglesa de la obra. Su título *Ya no, todavía no*, frase que repite Virgilio de forma obsesiva en el segundo capítulo de la novela, remite a esa ruptura radical de la tradición que puede señalarse en torno a la Primera Guerra Mundial, de suerte que puede afirmar Arendt gráficamente que Proust es la más bella despedida del XIX, mientras que Kafka adivina desde su atalaya un futuro aún no cumplido (en los tiempos en que Arendt escribe, claro está). Afirmación de ruptura que permite destacar la originalidad de Broch respecto de la línea Proust-Kafka, por relación a la cual cabe situar a los demás novelistas. En la oscuridad de esos años, él despierta y lo que ve le abruma de tal modo que lo transfigura en sueño: *La muerte de Virgilio*. Cuyo tema es doble, de un lado, la muerte, de otro, la posición del artista en el mundo. La primera da pie a una crítica a las filosofías de la existencia: la muerte no aparece aquí como un final ni como una calamidad, antes bien, es la última oportunidad para averiguar y definir el sentido de la propia historia vital. La segunda: el artista huye de la realidad “al recinto vacío de la belleza” y cae en la vulgaridad de la literatura (en el mal sentido). De ahí la decisión de quemar la *Eneida*. Pero Octavio le convencerá de lo contrario: Virgilio ayuda –la ayuda, otro tema central de la obra– a Octavio y se convierte en pieza de su política, pero eso mismo va a salvar la *Eneida* para nosotros. Así muere: “Retorna en paz del largo viaje de la libertad a la serena espera de un Universo no expresado” (Arendt, 2005: 202). Hay observaciones reveladoras. Que Broch comparta con Proust la preferencia por el monólogo interior y con Kafka la renuncia absoluta a entretener, «los historiadores de la literatura podrán decirlo más adelante» (Arendt, 1992: 198). Y que el estilo de Broch no es en realidad prosa poética, sino una sucesión de invocaciones, como las de los *Himnos homéricos*, a la vida, a la muerte, al amor... Lo que nos interesa, aparte ya de la verdad de las observaciones, es que definen la perspectiva arendtiana, libre de las constricciones sistemáticas del historiador o el crítico literario, pero, por su bagaje filosófico y su

²² Impresionante novela de la que hay una buena traducción española, con prólogo de Carlos García Gual y álbum de Genoveva Dieterich sobre la vida del autor, en Alianza, 1998, con reimpressiones posteriores.

libertad respecto de sistema alguno, capaz de calar mucho más hondamente.

El ensayo, mucho más extenso, “Hermann Broch (1886-1951). El poeta renuente”,²³ en realidad expone de forma sistemática el pensamiento de Broch, en el cual aparecen entreveradas preocupaciones ya apuntadas en la reseña. Lo de “poeta renuente” expresa el conflicto central en Broch entre literatura, conocimiento y acción (la tríada más propia de nuestra autora), tematizado en *La muerte de Virgilio*: el poema será sacrificado en aras de un conocimiento superior, pero finalmente Virgilio renuncia al sacrificio por los requerimientos de la política práctica. Y así la renuencia de Broch se explica porque llega a la conclusión de que la época exige más acción y conocimiento teórico que poesía, o bien exige del arte una capacidad de representación de la totalidad de la época que le parece imposible (acaba de descubrirse el horror de los campos de exterminio): ¿puede alcanzarse tal totalidad en un mundo en plena desintegración de valores? De ahí la negativa a “hacer literatura”, esto es, entretenimiento e instrucción para el ocio ilustrado de la sociedad burguesa, pero también la crítica radical del ‘arte por el arte’. Rige aquí en todo momento la contraposición entre poesía (en sentido amplio) y literatura. La atracción por el mal era para Broch un fenómeno estético, y Hitler un esteta dispuesto a sacrificar cualquier cosa por la ‘hermosa coherencia’ de su propio sistema. No podemos detenernos en el detallado análisis de la teoría del conocimiento de Broch, pero es significativo que Arendt acabe con: “La misión [que Broch veía] era el imperativo ético, y la tarea que no podía evadirse era el pedido de ayuda del hombre” (Arendt, 1992: 137).

El ensayo dedicado a Walter Benjamin permite asomarse algo más de cerca a qué fuera la poesía para Arendt. Parte de las razones de su fama difícil en vida, ilimitada ya póstuma, inseparables una y otra de las dificultades para clasificar a personaje y obra²⁴. Que Benjamin

²³ Cuando murió Broch, Arendt, que tenía amistad con él además de valorarlo altamente, reunió sus ensayos críticos bajo el título *Dichten und Erkennen* (1955), literalmente: ‘Poetizar y conocer’, y les antepuso como introducción el que comentamos.

²⁴ No resisto la tentación de anotar aquí la aguda observación de Arendt, tan adecuada a una de las más vacuas obsesiones del presente: “En la sociedad, todos deben responder a la pregunta: *qué soy* (diferente de *quién soy*) y la respuesta, obviamente, nunca puede ser: soy único, no por la arrogancia implícita sino porque la respuesta carecería de sentido” (141).

se autodefiniera como crítico literario sirve para que Arendt cite ese pasaje del ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe en que se compara al crítico, que busca la llama de la verdad de la obra, con un alquimista, y al comentarista (entiéndase: el filólogo), con el químico, que se ocupa de los troncos y chispas de la vida ya pasada (Benjamin, 1996: 24). No es aventurado suponer que la propia Arendt podría reconocerse en esa imagen del crítico. De todos modos, lo más relevante es la afirmación de que Benjamin “pensaba en forma poética, pero no era poeta ni filósofo” (Arendt, 1992: 142). A ella se subordina la semblanza centrada en la mala suerte del personaje, la difícil posición a que, como judío, se vio abocado entre sionismo y marxismo... Arendt se detiene especialmente en la manía de Benjamin por coleccionar, en particular citas, que relaciona con la ruptura de la tradición. Desaparecida la autoridad de ésta, lo que pudiera salvarse del pasado debía estar limpio de adherencias, es decir, liberado de su contexto. Ya libres, podían las citas iluminarse mutuamente, como en un *collage*, y nombrar por medio de citas era el modo de Benjamin para tratar con la tradición. Lo que conduce a:

No investigar las funciones utilitarias o comunicativas de las creaciones lingüísticas sino comprenderlas en su forma cristalizada y por lo tanto fragmentaria como expresiones no-comunicativas y sin intención de la “esencia del mundo”. ¿Qué otra cosa quiere decir el hecho de que entendía el lenguaje como un fenómeno esencialmente poético? (*ibidem*: 190).

Tal pensamiento, afirma Arendt, parte de la convicción de que aunque vivir esté sometido a la ruina del tiempo, decadencia es a la vez cristalización, de forma que algunas cosas sobreviven como perlas o corales del fondo del mar, esperando al pescador que algún día las lleve al mundo de los vivos como “«fragmentos de pensamiento», como algo «rico y extraño» y tal vez también como un *urphänomene* eterno” (*ibidem*: 190). Donde, si bien se mira, reaparece bajo otra forma la imagen del alquimista, y el lenguaje poético se caracteriza como condensación de pensamiento, libre de nexos contextuales o lógicos, con la fuerza de un nombrar originario, pero también revelador y capaz de atravesar el tiempo.

El ensayo sobre Brecht nos retrotrae a la relación entre el poeta y la política. Entiéndase que no se le exige al poeta ninguna militancia particular, pero que ni siquiera él vive al margen del mundo. Y ya sabemos que por mundo se entiende la relación entre los seres

humanos y los resultados de su capacidad productiva. Aquí lo que se va a discutir es la “biografía política de Brecht, una especie de historia clínica de la incierta relación entre la poesía y la política” (*ibídem*: 195). Una vez más, la clave es que, no siendo Arendt crítico literario, no necesita hacer abstracción de los errores de Brecht: “La voz de los poetas nos concierne a todos, no sólo a los críticos y eruditos; nos concierne en nuestras vidas privadas y también en tanto que somos ciudadanos” (*ibídem*:197). Por lo que no hay por qué limitarse a los poetas comprometidos.²⁵ Arendt asume el principio goethiano de que no deben tomarse muy en serio los pecados de los poetas, pero, se comprende, no está dispuesta a transigir con las loas al totalitarismo – Pound, el propio Brecht– o la indiferencia ante lo que se hizo con los judíos. Sin embargo, su argumento es más sutil que la directa condena moral: los poetas deben ser juzgados por su poesía, y lo peor que les puede pasar es que dejen de serlo. Ahora bien, ese es el caso: las “odas de Brecht a Stalin [...] parecen haber sido fabricadas por el peor imitador que jamás haya tenido Brecht” (*ibídem*: 199). En consecuencia, el ensayo apunta a establecer que justo cuando Brecht adopta una actitud complaciente o servil hacia Stalin,²⁶ y en la posguerra, hacia la República Democrática alemana, justamente entonces se queda sin voz poética. Y que, al contrario, fueron sus años de exilio los más productivos.

Un último ensayo, incluido en *Ensayos de comprensión*, está dedicado a Kafka: “Franz Kafka: una reevaluación. En ocasión del vigésimo aniversario de su muerte”, y apareció en 1944, aunque hay nuevas versiones con diferencias en 1946 y 1948.

Kafka comparte con Benjamin el ser judío, y con éste y con Broch haber vivido la ruptura de la tradición. El punto de partida es aquí la fascinación y aplauso general que suscita, no incompatibles con la divergencia de las interpretaciones. Arendt repasa las principales novelas, pero para discutir las malas interpretaciones, lo que implica, naturalmente, que contra el alegre y despreocupado ‘que cada uno vea lo que quiera’, las hay buenas y malas. Un ejemplo.

²⁵ Véase, desde otra óptica, Giorgio Agamben (1994), para una defensa de que la actual libertad creativa del artista expresa, en realidad, la absoluta indiferencia y desinterés generalizados hacia lo que haga.

²⁶ Dicho gráficamente, los “clásicos” (entiéndase: del marxismo) le impiden ver que Hitler liquida el paro y el hambre en cuatro años, y que lo que viene después, el exterminio de los judíos, no había sido previsto por ellos; o le lleva a guardar silencio ante el pacto Hitler-Stalin o los procesos de Moscú (227-228).

Ante *El proceso*, al público de los años veinte la burocracia no le parece suficiente para justificar el terror que la novela expresa, por lo que recurre a la teología o el psicoanálisis. Pero lo cierto –según Arendt– es que

lo que tiene de malo el mundo en que están atrapados los protagonistas kafkianos es [...] su pretensión de representar una necesidad de orden divino. La intención de Kafka es destruir este mundo exponiendo su estructura oculta y odiosa, contrastando su realidad y su pretensión (Arendt, 2005: 94).

Pero el lector de la época, prosigue de forma expresiva, ya no estaba deseoso de escuchar a la razón, de modo que su comprensión de Kafka habla más de sí mismo que del propio Kafka. Así, en manos de Arendt, Kafka es el nuncio de “la sustitución del gobierno por la administración y de las leyes por decretos arbitrarios” (2005: 97). En otras palabras, de algo que ya ha ocurrido. Pero no se contenta Arendt con esto, sino que da además la ley interna de ese mundo literario: frente a los surrealistas, con los que a veces se le relacionó, Kafka es un constructor de maquetas o un dibujante de planos. Estos difieren de la casa real, pero ésta no existiría sin ellos, y serán comprendidos por quienes sean capaces de imaginar la intención del arquitecto. Símil que explica la radical diferencia de las narraciones de Kafka con las complicaciones técnicas de tantas novelas contemporáneas, así como el modo peculiar de su ruptura con la novelística decimonónica.

No repetiremos lo que nos han revelado los ensayos, pero sí haremos notar el nexo entre los autores escogidos y la tantas veces repetida ruptura de la tradición; así como la exigencia al artista de responsabilidad ante su tiempo, lo que no se traduce en que haya que hacer literatura *engagée*; y la confianza, finalmente, en la capacidad de la gran literatura, la poesía, de revelar el sentido de la época, aunque no lo defina.

FINAL

Dijimos al principio que nuestro recorrido tenía el carácter de un primer acercamiento. Espero haber mostrado que hay en Hannah Arendt todo un pensamiento hermenéutico y estético, además de una crítica, estimables y muchas veces muy penetrantes. Ya sabemos que no constituye éste el centro de su pensamiento, pero tampoco cabe

duda de que sus categorías se encuentran con la experiencia del arte, y que ésta no ocupa en absoluto una posición marginal. Y todavía habría que examinar sus poemas, que escribió²⁷, e incluso preguntarse: si nadie discute hoy que *A sangre fría* sea literatura, ¿por qué no plantearse el caso de ese libro apasionante que es *Eichmann en Jerusalén*? Pero es evidente que ambas discusiones iniciarían otra historia. Si ha quedado claro que la aportación de Arendt dista mucho de ser despreciable, habremos dado ya un primer paso, y significativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1994), *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet.
- Arendt, Hannah (1992), *Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa.
- (1993), *La condición humana*, trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós.
- (2002), *La vida del espíritu*, trad. de Carmen Corral, Barcelona, Paidós.
- (2003), *Conferencias sobre la filosofía de Kant*, trad. de Carmen Corral, Barcelona, Paidós.
- (2005), *Ensayos de comprensión*, trad. de Agustín Serrano de Haro, Alfredo Serrano de Haro, Gaizka Larrañaga Argárate, Madrid, Caparrós.
- (2006), *Diario filosófico 1950-1973*, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Herder, 2 vols.
- Auerbach, Erich (1998), *Figura. Sacrae Scripturae Sermo humilis*, Berna, trad. de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta.
- Bajtín, Mijail (1989), “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, pp. 13-77.
- Beltrán, Luis (2004), *Estética y literatura*, Madrid, Marenostrium.

²⁷ Recogidos en su *Diario*, aunque con el problema previo de que las editoras advierten que no pueden garantizar que todos sean originales suyos.

- Benjamin, Walter (1996), *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa.
- (1973), *Illuminations*, Londres, Fontana Press.
- Birulés, Fina (2007), *Una herencia sin testamento*, Barcelona, Herder.
- Broch, Hermann (1998), *La muerte de Virgilio*, versión de J. M. Ripalda sobre traducción de A. Gregori, Madrid, Alianza Editorial.
- Bruns, Gerald (1992), *Hermeneutics Ancient & Moderns*, Yale University Press.
- Cruz, Manuel (1993), “Hannah Arendt, pensadora del siglo”, en Arendt, Hannah, *La condición humana*, trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, pp. I-XIII.
- Danto, Arthur C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press.
- Gadamer, Hans Georg (1977), *Verdad y método*, trad. de Ana Agud y Rafael Agapito, Salamanca, Sígueme.
- Heidegger, Martin (1951), *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, México, FCE.
- (1988) *Identidad y diferencia*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos.
- (1998) *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid.
- Jameson, Francis (1989), *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. de Tomás Segovia, Madrid, Visor.
- Kant, Immanuel (2005), *Crítica de la razón pura*, prólogo, trad., notas e índices de Pedro Ribas, Madrid, Santillana.
- (1995), *Crítica del juicio*, trad. de M. García Morente, Madrid: Espasa Calpe.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985), *Natan el sabio*, trad. e introducción de Agustín Andreu, Madrid, Espasa Calpe.
- Leyte, Arturo (2005), *Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial.
- Romo Feito, Fernando (2007), *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Anthropos.
- (2008), “Escucho con mis ojos a los muertos”. *La odisea de la interpretación literaria*, Madrid, CSIC.
- Young-Bruehl, Elisabeth (2006), *Hannah Arendt. Una biografía*, trad. de Manuel Lloris Valdés, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.