



PIEDRA

John Sallis

PRE-TEXTOS

La obra de John Sallis representa bien a la filosofía norteamericana orientada por la tradición europea continental. Una filosofía ajena tanto a la alargada sombra de la filosofía analítica y sus conversiones en filosofía de la mente o filosofía de la acción, como a toda suerte de positivismo reconvertido en filosofía de la ciencia. No es menor su distancia de la tradición local que encuentra en el pragmatismo su referente más destacado. Con un cierto carácter inaugural, Sallis recorre el camino que menos ordenadamente ha transitado buena parte de la generación posterior: el trayecto que se inicia con la fenomenología de Husserl y llega hasta Derrida, pasando por Heidegger. Todo ello completado con las obligadas incursiones en el canon filosófico propias de un estilo de filosofía que nunca discurre al margen de la lectura de la tradición. Ahí encuentran su lugar las obras de Sallis dedicadas a Platón, Hegel o Nietzsche. A las monografías académicas se unen obras más personales que brindan al autor un espacio propio en el actual escenario filosófico. La que aquí nos ocupa participa de ambos rasgos: la metafísica y la cuestión del arte, sintetizadas en el problema de la verdad, discurren de la mano de una clarificadora exposición de obras y autores.

JOHN SALLIS, *Piedra*, traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Pre-Textos, Valencia, 2009, 259 pp. ISBN 978-84-9191-985-1. (*Stone*, 1994.)

1. El objetivo del libro queda programáticamente apuntado desde el inicio: “presentar algunos discursos sobre el resplandecer de la piedra, esto es, sobre el aparecer de la verdad en la piedra, en el resplandor de la piedra” (p. 25). Un antiguo mito, el mito de Medusa, nos informaba de esa fabulosa criatura a la que solo cabía contemplar oculta por su máscara y cuya mirada era tan penetrante que quien la sufría quedaba convertido en piedra. Ese mito bien puede servirnos aquí para ilustrar el objetivo del libro de Sallis, porque es esa la mirada de la que intenta alejarse: la mirada genuinamente filosófica que comprende a las cosas a costa de hacerlas inertes y las hace inteligibles a costa de privarlas de vida. El libro de Sallis, al hacer de la piedra tanto el símbolo de lo estéticamente muerto como del material carente de finalidad intrínseca, intenta quedar suspendido del instante de su aparecer anterior a la conversión en material estético o elemento constructivo.

Ese es el lugar en el que teóricamente se ubica el libro, situándose al margen del espacio convencionalmente ocupado por la reflexión sobre el fenómeno artístico que se ampara en el rótulo de “estética”. Un lugar en el que el sentido todavía no se ha escindido de los sentidos y donde lo inteligible y lo sensible no han articulado el espacio constitutivo de la filosofía. Un lugar, en suma, al margen de la oscilación que ha acompañado a la reflexión estética guiada por la oposición entre sujeto y objeto. Oscilación en virtud del cual el acento recae alternativamente, bien en el sujeto devenido espectador o en la experiencia estética convertida en vivencia, bien en el objeto artístico como obra del sujeto creador que es el artista. Espectador o creador, objeto experimentado u obra creada, acotan el espacio de la reflexión estética.

Sin embargo, la posición de Sallis es otra. No sólo porque se sitúa al cabo de la reflexión hegeliana, su diagnóstico sobre el arte como cosa del pasado y su voluntad de vincular la rememoración del devenir histórico del arte y la culminación de una cierta tradición metafísica. También porque asume el espacio de juego heideggeriano sobre la verdad de la obra de arte. Es decir, porque recorre ese camino que va de la estética a la obra de arte y de ésta a la verdad, haciendo de la obra de arte el lugar donde acontece el mostrar y resplandecer de la verdad.

2. El objetivo del libro, como casi de inmediato se reconoce, es a un tiempo ejemplar y limitado. Lo primero porque “los discursos se ceñirán en gran medida a una serie de ejemplos limitados a su vez por más ejemplos, en lo que es una reversión que sigue la limitación misma que experimenta la verdad al iniciar su resplandor”. Esos ejemplos van —sin ánimo de ser exhaustivo— desde la lectura kantiana del aparecer de la sublime masa rocosa, la esbelta catedral gótica objeto de la consideración hegeliana, la dilucidación heideggeriana del pétreo templo griego y la rápida consideración de las lápidas funerarias del cementerio judío de Praga o las macizas pirámides egipcias, hasta el drama shakespeariano convertido en ejemplo del “teatro de piedra”. Casi en su totalidad, pues, textos todos ellos pertenecientes al repertorio más exigente y transitado por buena parte de la filosofía post-heideggeriana.

El acento, sin embargo, debe recaer también en la limitación. En lo fundamental porque el aparecer de la verdad no aparece como tal y pertenece a él la paradójica condición de desaparecer en la aparición de lo verdadero. El objetivo teórico apunta, por tanto, a ese momento que a un tiempo pone en marcha el quehacer teórico e interrumpe su andadura: “lo que se precisa es quebrar el silencio del asombro sin ocultar el aparecer mismo que lo ha evocado” (p. 26). Todo ello da lugar a un peculiar “tartamudeo” (pp. 29, 31) o interrupción teórica reiterada que impide la continuidad propia de la exposición temática. Quizá por ello el lector pronto abandona la esperanza de encontrar una secuencia o una arquitectónica en lo que voluntariamente se presenta como el recorrido por una serie de hitos agrupados en torno a una precisa temática. También quizá por ello el lector pronto se ve envuelto en un conjunto de extensos desarrollos de carácter muy diverso (pp. 59-64, 69-80, etc.), en ocasiones casi autónomos, que remiten al contexto de la temática o a otras obras del autor, y dejan la desconcertante impresión resultante de sustituir la transgresión por la digresión.

3. El objetivo del libro pronto se eleva, pues, a la cuestión más general sobre la esencia del arte y el aparecer de su verdad, anterior a su aplanamiento y objetivación filosóficos. Queda así diseñado un espacio anterior a la filosofía, sus códigos y sus conceptos. Tan anterior como inconmensurable ya que ese gesto anterior a la crítica y la verdad estética es intraducible a categorías estéticas o filosóficas. Para decirlo de otra manera, el autor se niega a operar “la fácil adaptación del aparecer a conceptos cómodamente desechables. Y es que esta adaptación tendría el efecto de impedir la interrupción misma que la resplandeciente verdad anuncia, de suspender sin más la suspensión y de restablecer un orden de generalidad uniforme, lo que reproduce la represión filosófica del aparecer” (p. 26).

La obra de arte no sólo viene para darse a ver, también para interrumpir las continuidades conceptuales y objetivas, entregándonos la suspensión del sentido de la que ellas mismas penden. Por eso, cuando se trata de presentar la revelación del sentido y traerlo al lenguaje, ningún resultado cabe anticipar. Se trata de una empresa “sin esperanza de éxito, sin saber siquiera cómo habrá de medirse tal éxito” (p. 29). El categórico trabajo de la crítica queda así desplazado a la anterioridad inconmensurable del hipotético



discurso sobre el aparecer de la verdad. Sin duda es esa la operación más problemática del libro de Sallis. En ella quedan abolidas las diferencias entre la creación y el discurso sobre la creación. Creación y crítica quedan fundidas, quedando reservada al lector la tarea de decidir sobre el alcance y el éxito de la empresa. Una empresa donde el aparecer de la verdad adquiere el ambiguo estatuto propio de lo que temáticamente es objeto del texto y, al mismo tiempo, constituye operativamente la verdad de ese mismo texto.

4. El mito de Medusa, la Gorgona cuya mirada petrificaba aquello sobre lo que se posaba, muestra así la dificultad de ensayar otras miradas, otros lenguajes y otros modos de proceder de los que estaría ausente la petrificación propia de toda mirada. En suma, la dificultad de escapar a la lógica reiteradamente recorrida por la filosofía y de la que el texto de Sallis intenta huir. Sin embargo, acaba afianzándose la impresión de que se reiteran unos modos de lectura, se insiste en unos textos y se repiten unos autores todos ellos integrantes de un espacio teórico a los que su reincidente solicitud también ha acabado por petrificar. Es lo que ocurre cuando tras advertir —en clave muy diferente a como Walter Benjamin ya lo había hecho— que el “acero, vidrio y hormigón” (p. 28) ocupan el lugar de la antigua piedra, se concluye de manera absolutamente previsible que: “incluso en la actualidad, si pretendiéramos saber qué es la piedra, el modo más propicio de lograrlo sería retornar al templo, presentarnos ante sus vetustas piedras, dejar que resonara su silencio” (p. 199). La obligada referencia a la interpretación heideggeriana del templo, ya casi devenida tópica, no deja espacio a otras ocurrencias, otros fenómenos también pétreos. Por ejemplo, la novedad de la piedra artificial, mezcla endurecida de fragmentos de piedra y hormigón cuya superficie ha sido pulida, moldeada y tratada para simular piedra natural. Casi como ocurre con algunos textos y algunos libros.

El discurso heideggeriano, así pues, también parece necesitado de la tarea que reclamaba para los que le precedieron: “es menester ablandar la tradición endurecida y disolver las capas encubridoras producidas por ellas. Es el problema que comprendemos como la *destrucción* del contenido tradicional de la ontología antigua” (*Ser y tiempo*, § 6). La tarea de destrucción de la historia de la ontología no parece ajena a la piedra, sus encubrimientos, endurecimientos y opacidades: neutraliza la mirada medusiana de la filosofía y lo que en ella acaba petrificado. En ese caso, sin salir de *Ser y tiempo*, la piedra deviene signo o señal, indicación de lo que hay que pensar y del modo en que hay que hacerlo: “las señales son, en primer lugar útiles cuyo específico carácter de tales consiste en *señalar*. Señales en este sentido son los hitos de los caminos (*Wegmarken*), las piedras limítrofes en los campos (*Flursteine*) ...” (§ 17). Vista así, la obra de Heidegger ya no sólo sería el seguro terreno donde ubicar un recorrido en el que la reiterada referencia a la piedra permite re-exponer la verdad del arte. Esa obra no sólo sería el signo que acota un espacio, también el índice que apunta más allá del espacio acotado y que por ello se resiste a quedar convertida en pétreo texto objeto de comentario o exposición. Es decir, se resiste a ser objetivada por la mirada que aun no queriendo ser medusiana, en su repetición acaba por petrificar lo que observa. Al fin y al cabo lo que vemos en la máscara de Medusa es nuestra propia mirada.

Manuel E. Vázquez

