



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

MONDRAGÓN, RAFAEL

Reflexiones sobre una filosofía en clave de ritmo. (A partir de la lectura de tres textos de Esteban Echeverría)

Contribuciones desde Coatepec, núm. 16, enero-junio, 2009, pp. 11-30

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28112196001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Reflexiones sobre una filosofía en clave de ritmo

(A PARTIR DE LA LECTURA DE TRES TEXTOS
DE ESTEBAN ECHEVERRÍA)¹

Reflections about a philosophy in a crucial key rhythm

(FROM THE READING OF THREE ESTEBAN ECHEVERRÍA PASSAGES)

RAFAEL MONDRAGÓN²

Para Liliana Weinberg

Resumen: En el presente texto se elaboran una serie de reflexiones motivadas en la lectura de tres textos de estética filosófica del poeta argentino Esteban Echeverría. Se explica la situación filológica de los textos, su contexto ideológico, y se resaltan algunas ideas que tienen que ver con la relación entre ritmo y filosofía. Estas ideas son: que el pensamiento tiene una “forma”; que el ritmo es una forma del pensamiento; que el cuerpo participa del pensamiento por medio de esta forma; y que en la forma se advierte la relación entre el pensamiento y su historicidad.

Palabras clave: Filosofía, estética, ritmo, pensamiento, historicidad.

***Abstract:** In this text we make a series of reflections motivated by the reading of three philosophical aesthetics texts of the Argentinean poet Esteban Echeverría. The philological situation of the texts is explained. Their ideological context and some ideas that have to do with the relationship between rhythm and philosophy are highlighted. These ideas are: thought has a “form”, rhythm is a form of thought, the body takes part in thought through this form, and one can tell the difference between thought and its historicity by the form.*

***Keywords:** Philosophy, Aesthetics, rhythm, thought, historicity.*

¹ Este texto fue elaborado en el marco del Seminario de Crítica y Estudios Literarios que coordino con Mariana Ozuna en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En él, he aprovechado algunas reflexiones sobre el ritmo y la filosofía elaboradas por Silvana Rabinovich (2005). Su primera versión fue leída en la mesa redonda “Sonido y silencio, reflexiones musicales desde la filosofía”, que se llevó a cabo el 11 de marzo de 2008 en el Aula Magna de dicha institución. Agradezco a Israel Galicia su invitación para participar en ese evento, y a los dos dictaminadores anónimos de *Contribuciones desde Coatepec*, que enriquecieron este trabajo con sus comentarios y sugerencias.

² Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Correo electrónico: mondragon.rafael@gmail.com.

El argentino Esteban Echeverría (1805-1851) es uno de los poetas fundamentales de nuestro siglo XIX, y fue —además— fundador del peculiar movimiento “romántico” latinoamericano.³ En este trabajo, se presenta un breve comentario en torno de tres escritos de estética filosófica elaborados por Echeverría, y publicados póstumamente por su amigo Juan María Gutiérrez. Este comentario tiene que ver con la noción⁴ de ritmo, y con la relación entre el ritmo y el pensamiento filosófico. El presente texto está dividido en tres secciones: 1) Una introducción problemática, en donde se explican los problemas que, en el nivel general de la historia de la filosofía, hacen pertinente la pregunta por el problema del ritmo; en ese nivel general, estos problemas tienen que ver con la tradición retórica y su atención por el ritmo como “forma” del pensamiento. 2) Un comentario a las reflexiones sobre el ritmo filosófico, según fueron desarrolladas por Esteban Echeverría, poeta y pensador latinoamericano, comentario en donde se explica, en primer término, cuál es el horizonte metodológico desde donde se propone leer los textos (§2.1), y la “situación” filológica de esos textos (§2.2); finalmente, se emprende el comentario propiamente dicho, en donde, en primer lugar, se explica el contexto ideológico de los textos (el movimiento romántico y la tradición historicista), para después mostrar cómo ese contexto motivó la discusión de la noción estética de “forma”, y de “ritmo” como “forma” (§§2.3-2.4). 3) Finalmente, las conclusiones hacen una recapitulación de los problemas presentados en la segunda sección (§3.1), vinculan estos problemas con el horizonte presentado en la introducción (§3.2), y elaboran una serie de sugerencias respecto de la lectura de la tradición filosófica latinoamericana (§3.3).

³ De vida tormentosa, Echeverría realizó estudios en Francia de 1825 a 1830; a su regreso a la Argentina participó activamente en los salones literarios y en la resistencia contra Juan Manuel de Rosas: fundó, en colaboración con otros intelectuales, la Asociación de Mayo, importante sociedad secreta en cuyo seno escribió Echeverría su famoso *Dogma socialista*. El recrudecimiento de la represión llevará al poeta a exiliarse en Montevideo, en donde muere diez años más tarde. Es de destacar que la sección más importante de obra literaria de Echeverría no tuvo publicación formal: se hizo famosa de mano en mano, y gracias a las lecturas en voz alta; sus textos más importantes fueron editados de manera póstuma gracias al tesón de su amigo Juan María Gutiérrez (así ocurrió, por ejemplo, con el texto narrativo *El matadero* y los ensayos de estética que comentamos en este artículo).

⁴ No intentaremos aquí dar una definición del concepto de “ritmo”, tal y como lo entendía Echeverría; creemos que el “ritmo” es trabajado en sus escritos, no como “concepto”, sino como “noción”: un conocimiento elemental que, por su misma naturaleza, no puede ser definido en una proposición declarativa, pero sirve para agrupar en torno suyo una serie de problemas de distinta procedencia. Así fue trabajado el “ritmo” en la tradición retórica latina, y así lo trabaja Echeverría. Lo mismo respecto del “cuerpo” y el “pensamiento”, que, una vez más, serán trabajados como nociones y no como conceptos.

1. Introducción. La sirena de Isócrates

Hablar del ritmo en la filosofía pudiera parecer contrasentido.⁵ Y es que, desde su mítica fundación, la institución filosófica se ha afirmado contra un “otro” —la poesía—, cuya imagen fantasmal fue construida, desde fuera, por todo lo que la filosofía no quería ser (Zambrano, 1987 y 1940): la filosofía es filosofía justamente porque no es poesía; es filosofía justamente porque prefiere el pensamiento responsable al delirio irracional, la objetividad al subjetivismo; es filosofía porque no se permite cantar; porque, si bien está pensada desde una circunstancia (un universo simbólico, una historia, un sujeto, un cuerpo), su meta es “superarla”, alcanzar un horizonte mayor (Nicol, 1988:217-218). Pero la institución poética acogió amorosamente todos esos rasgos expulsados de la autoimagen filosófica: dijo “sí, eso soy yo, no importa”, y con ello se volvió el espacio donde fueron acogidas las distintas ambigüedades, miedos y contradicciones del proyecto civilizatorio racionalista. El ritmo se apre(he)nde en los pulmones y el latido del propio corazón; está presente en todo lenguaje que pasa por el cuerpo al enunciarse, pero hoy nos parece natural decirnos que el ritmo es, sobre todo, cuestión de poesía (...o de música).

Conviene recordar que, en la “filosofía”, ello no fue siempre así. Dice Filóstrato que

La sirena que está sentada sobre la tumba de Isócrates, el sofista, colocada en actitud de cantar, simboliza el poder de persuasión de este hombre [...]. No fue [Isócrates] el primero en hallar el *parison*, la *antithesis* y el *homeotéleuton*, pero usó con perfección estos recursos ya ideados y prestó especial cuidado a la amplificación mediante los recursos del arte, al ritmo, a la construcción artística de la frase, al encuentro grato de sonidos (1999: 503).⁶

⁵ Utilizo la palabra “ritmo” en su sentido más general: un orden creado en el fluir de ideas, palabras y sonidos por medio de la repetición, el contraste y los cortes (cf. *DRAE*, s.v. “ritmo”).

⁶ Las tres figuras tienen que ver con el ritmo del pensamiento; la última, además, con el ritmo sonoro. *Parison* (o *parisisis*) es una especie de paralelismo en donde varias frases encadenadas tienen un tamaño y una estructura similares; a veces estas frases aparecen con sonoridad similar; en la definición aristotélica de la figura, se pide que cada frase encadenada tenga el mismo número de sílabas. *Antithesis* es la construcción de frases encadenadas con significados que se oponen entre sí (a veces en estructura paralelística). *Homeotéleuton* es el juego sonoro de palabras adyacentes o paralelas que tienen terminaciones similares; sirve para crear paralelismos semánticos entre las palabras que tienen esta figura (Aristóteles, *Retórica* III, 9, 409 b). Se me podrá decir: ¿cuál es, entonces, la diferencia entre *parison* e *isocolon*?, ¿entre *homeotéleuton* y una rima corriente? Yo respondería: la tentativa de reducir las clasificaciones de figuras retóricas a un único sistema de miembros claros y distintos es una tentativa de la Modernidad; en el modelo griego y

Y llamarle “sofista” a Isócrates es un error terminológico que sólo puede excusarse en razón de motivos históricos: el mismo Filóstrato comentó, al inicio de su libro, esa extraña identificación que, desde muy temprano, convirtió en “retórica” y “sofística” todas las filosofías que no eran platónicas o aristotélicas: su libro se llama *Vidas de los sofistas* pero trata, en realidad, de pensadores bien distintos entre sí; y, sin embargo, “los antiguos llamaban sofistas no sólo a los oradores que sobresalían por el brillo de su elocuencia, sino también a los filósofos que divulgaban sus doctrinas con fluidez” (Filóstrato, 1999: 485). Por lo mismo, “hay que considerar a la sofística antigua como retórica dedicada a la filosofía, pues discurre sobre los mismos puntos que los filósofos” (Filóstrato, 1999: 480).

La figura de la sirena recuerda esos miedos que la institución filosófica intentó expulsar: el discurso seductor, musical, que sirve para engañar y distrae de los objetivos fundamentales, el viaje epistemológico de ese Ulises loco por controlar y conocer;⁷ el canto peligrosamente bello, que se disfraza para mejor conducir a la muerte. Pero la sirena isocrática está, en realidad, relacionada con una práctica filosófica de enorme creatividad, que “prestó especial cuidado [...] al ritmo, a la construcción artística de la frase, al encuentro artístico de sonidos”; una práctica que, como nos recuerdan Jaeger y Marrou, nunca se quiso dar el mero nombre de “retórica”, y reivindicó para sí el título socrático de “filosofía”...⁸ Pero la “filosofía” de Isócrates deja de lado la metafísica en beneficio de los temas éticos y políticos; es una sabiduría práctica que se mueve en el horizonte de la *doxa*, y prepara a los seres humanos para vivir una vida, no sólo feliz, sino útil para con los demás (incluso si, como nos recuerda el sublime Dionisio, ello lleva a que el filósofo se convierta en un ser incómodo para con la ciudad) (Dionisio de Halicarnaso, Isócrates 4, 4ss).⁹

Por eso es que la filosofía isocrática canta; por eso está especialmente interesada en mostrar su lugar de enunciación. Es que el ritmo concierne al cuerpo; tiene ritmo un lenguaje que se enuncia desde un cuerpo. Y ese cuerpo es el cuerpo de alguien: pensar el ritmo de la filosofía es también preguntar por la posibilidad creativa de una filosofía marcada por el cuerpo del sujeto que la enuncia.

latino no hay ningún problema en que las categorías se traslapen; no se trata de una terminología científica, sino de describir palabras utilizando palabras...

⁷ Ya Adorno y Horkheimer habían utilizado la figura de Ulises para pensar la contra-cara del proyecto racionalista.

⁸ Tratamientos clásicos de este tema son los de W. Jaeger (1957, parte IV, caps. 2 y 9), quien es muy crítico de Isócrates, y H.-I. Marrou (1998, parte I, cap. 7), mucho más generoso. Véase además G. Kennedy (1994: 43-49).

⁹ El apelativo “sublime Dionisio” es herencia de Alfonso Reyes.

El cuerpo marca con su ritmo la manera en que el pensamiento tiene sentido (en la multivocidad del término);¹⁰ por ello, el ritmo concierne a la afectividad. En él se esboza una crítica a la doble articulación del signo lingüístico propuesta por Saussure: las palabras no significan sólo por su significado (=imagen conceptual), sino por lo que su entonación transmite: en esa entonación, donde la palabra misma es sólo usada como excusa, un cuerpo *transmite* a otro un sentido que no se dice, sino que sólo se muestra.¹¹

La educación en el ritmo es una educación en los afectos. Ese arte del ritmo, cuyos últimos vestigios quedaron sólo conservados en la preceptiva poética, ocupó durante siglos un espacio importante en toda la teoría retórica general, que contempla la totalidad de las prácticas lingüísticas (poesía, filosofía, historia, ciencia...), en tanto pueden ser consideradas como *lexis*: discurso vivo que se dirige a un otro concreto cuya escucha con-forma un tiempo y espacio determinado, una historia (un *kairós*) (mondragón, s/f); en ella, el uso del ritmo se encuentra situado en un horizonte ético y político: exige la tematización de una ética de los afectos. Dice Cicerón:

...como por el sonido de las cuerdas en la lira suele entenderse cuán sabiamente éstas fueron pulsadas, así por el movimiento de los ánimos [de los integrantes del público] se discierne lo que el orador hace para arrastrar a éstos (Cicerón, *Brutus* LIV, 199).

La afectividad politiza la filosofía, y la sitúa en un horizonte ético; ese espacio afectivo nos invita a pensar de otra manera el quehacer de una “filosofía” sorprendentemente cercana a la música y la literatura. Juan María Gutiérrez quiso dejar bien claro esto al presentar su edición de los escritos póstumos sobre estética filosófica del poeta Esteban Echeverría:

Estos ensayos, no son la esposición únicamente de una nueva estética, ni tampoco las lecciones especiales de un preceptista dentro de la limitada esfera del arte: son en realidad el desarrollo de uno de los medios, con que el autor se proponía

¹⁰ “Sentido” como dirección; como algo que se siente; como algo que tiene sentido, es decir, significado no únicamente conceptual. El juego me viene sugerido por un hermoso ensayo de Silvana Rabinovich, “*In memoriam*: entre cerdos y búhos (o los viejos: nuestro futuro)” (2006: 129-150).

¹¹ Habrá que añadir que la semántica del ritmo no trabaja en el horizonte de la palabra, sino en el del discurso. Por otro lado, esta crítica al signo lingüístico ya fue enunciada de manera luminosa en los escritos de estilística de Karl Vossler y Dámaso Alonso (especialmente en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, cuya primera edición se publicó en 1950).

producir un sacudimiento y una transformación en el pueblo aletargado por la tiranía (Gutiérrez, 1873: 360).¹²

A pesar de lo que pudiera parecer —dice Gutiérrez—, estos ensayos no se ocupan sólo de estética o teoría del arte; cuando se habla de estos temas, de lo que se trata, sobre todo, es de despertar al pueblo del letargo de la tiranía; y Gutiérrez se apresura a mostrar el paralelismo entre los textos de estética y la labor política del *Dogma de mayo*: ambos aspiran a lo mismo, y se dirigen al mismo sujeto social (“la juventud”):

Y así como [Echeverría] trató de iniciarla en los resortes del organismo de la libertad política con el *Dogma de Mayo*, intentó igualmente desasirla de los lazos que entumecían su inspiración y la inhabilitaban para aplicar el sentimiento y la fantasía, como fuerzas sociales, al renacimiento de las ideas de Mayo que encontró casi estinguidas en la patria á su vuelta de Europa (Gutiérrez, 1873: 361).

El objeto principal de este ensayo es la revisión de tres textos de Esteban Echeverría; en ellos, el poeta argentino toma el ritmo poético como punto de partida para pensar el ritmo en el pensamiento. Se trata, pues, de un tema que puede leerse de manera privilegiada desde la perspectiva retórica, y que concierne, de manera general, al problema más amplio de la retoricidad en la tradición filosófica latinoamericana; como dijeron en su tiempo Leopoldo Zea y Horacio Cerutti Guldberg, esta tradición se nos presenta hoy como extrañamente cercana a la retórica y la sofística (Cerutti, 2000: 167-168).¹³ La intención de este texto es ofrecer un aporte pequeño a ese programa de investigación, y mostrar un ejemplo en que el viejo tema del ritmo en filosofía fue planteado desde una perspectiva latinoamericana: lo ‘literario’ que se muestra en el ritmo permite un espacio de encuentro entre política, filosofía y experiencia afectiva (y, por lo tanto, es un espacio para pensar de otro modo la articulación entre lo público y lo privado): como dice Gutiérrez arriba, este encuentro posibilita pensar el valor social del

¹² Respeto rigurosamente la puntuación y ortografía del original, que sigue de cerca la reforma ortográfica impulsada por Andrés Bello y, por tanto, elimina algunas letras que no tienen realización fonética en el español americano de ese tiempo (o, por lo menos, del español considerado ‘normal’ por el escritor en turno), y además altera y simplifica el sistema de acentos.

¹³ Como reconoce el mismo Cerutti, fue Leopoldo Zea quien primero señaló esta cercanía entre la sofística, valorada positivamente, y el pensamiento filosófico latinoamericano del siglo XIX; esta cercanía ha sido sobre todo enfocada desde la perspectiva de una articulación distinta entre *doxa* y *episteme*, que se encuentra motivada por una atención de la dimensión pública del filosofar (2000: 168, n. 191).

“sentimiento” y la “fantasía”; la capacidad crítica de ambos, y su incidencia para con la sociedad.

2. Esteban Echeverría sobre el ritmo del pensamiento

Nuestro siglo XIX dio un conjunto importante de reflexiones filosóficas sobre el ritmo, y también de reflexiones sobre el ritmo de la filosofía. Aquí, como en tantos otros temas, descuellan las de la obra de Simón Rodríguez... Pero hoy quiero redondear los breves apuntes de arriba por medio del comentario de tres pequeños escritos del argentino Esteban Echeverría.

2.1. El horizonte de nuestro comentario: la historiografía filosófica y los estudios literarios

A principios del siglo XX, José Gaos y sus discípulos habían sentado las bases para un estudio académico de la historia de nuestra filosofía; pero, al recopilar el *corpus* sobre el cual trabajar, Gaos se dio cuenta de que este pensamiento filosófico se articulaba haciendo uso de géneros muy distintos entre sí: había pocos tratados sistemáticos, pero, por otro lado, había crónicas medievales, cartas a la manera senequista, tratados caracterológicos, discursos humanistas, diálogos-catecismos, sermones, narraciones alegóricas... Una pluralidad de textos que, en la academia de ese tiempo, estaban más relacionados con el ámbito de la “literatura” y los estudios literarios, y hacían necesario problematizar el concepto de “filosofía” del cual se partía al hacer la investigación. Ello llevó, en la segunda mitad del siglo, a una auténtica revolución metodológica, sobre todo en los trabajos de Arturo Roig y su escuela: una ampliación de la metodología de la historiografía filosófica, que intentó tener en consideración los aportes de la lingüística, la teoría del discurso y la teoría literaria. Como resume Daniela Rawicz, al inicio de un estudio reciente:

Hacia mediados de los años 70 estos estudios [sobre el pasado intelectual latinoamericano] incorporaron una serie de herramientas metodológicas provenientes de la lingüística, la semiología y el análisis del discurso, los cuales permitieron mirar desde una nueva perspectiva ese pasado intelectual. Básicamente, la reflexión acerca de las “*ideas*” (contenidos temáticos) se traslada, o más bien se articula, con el *sujeto* que las sustenta, con su identidad y su historia, *a partir del papel fundamental del lenguaje como forma de mediación de la realidad*.

Este giro se enlaza con un segundo interés teórico: *el papel de los discursos* —y de las prácticas generales en general— *en la constitución de sujetos colectivos* que actúan con cierta eficacia en la historia (Rawicz, 2003: 11. Las cursivas son mías).

El complemento necesario de esta ampliación metodológica fue el de la recuperación de la reflexión lingüística y de filosofía del lenguaje elaborada por los propios pensadores a quienes se quería estudiar: todos ellos dieron nuevas pistas sobre cómo repensar esa “filosofía” tan particular, que —a nuestros ojos— es tan “literaria”.

En ambas tareas podemos colaborar los estudiosos de la literatura: nuestra manera de trabajar sobre la materialidad de los textos; nuestra atención a la ortografía y la gramática... Todo ello tiene, hoy, especial interés para los historiadores de la filosofía que han sabido discernir en el lenguaje la especial manera en que un sujeto *piensa* su realidad.

Como veremos abajo, Echeverría toma el ritmo poético como punto de partida para pensar el ritmo en el pensamiento; ello no sólo es crítico respecto de nuestras convencionales distinciones entre “literatura”, “filosofía” y “música”: para Echeverría, el ritmo tiene que ver con la historia y la política, pues está relacionado con la manera en que las ideas se encarnan en un lenguaje que es, él mismo, histórico y político; es lenguaje que se forma en una circunstancia y se dirige a un alguien concreto. El contexto de este planteamiento es el de la polémica entre clásicos y románticos (“antiguos y modernos”, diría Curtius); por ello, abajo nos será necesario explicar brevemente ese contexto y la manera en que Echeverría lo trabaja.

2.2. Situación de los textos

Los textos de Esteban Echeverría que quiero comentar fueron editados póstumamente en el tomo V, número 19 (1873) de la prestigiosa *Revista del Río de la Plata*. Esta revista apareció entre 1871 y 1877 y fue dirigida por Andrés Bello, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez.¹⁴ La edición de estos textos corrió a cargo del propio Gutiérrez, quien estaba preparando las *Obras completas* de Echeverría y es también responsable del estudio preliminar que acompaña estos ensayitos.¹⁵ A decir de su editor, en ellos “se vé cuán grande y vasta era

¹⁴ Utilizo el facsímil que generosamente ofrece el proyecto Biblioteca Americana de la Universidad de Santiago de Compostela, a través de la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25973>>). El estudio introductorio ocupa las pp. 360-362 del citado número 18.

¹⁵ Juan María Gutiérrez (1809-1878) es uno de los grandes críticos literarios de nuestra América; además de ser amigo de Echeverría, custodio de sus papeles y gran experto en su obra, Gutiérrez fue el responsable de la célebre antología *América poética* (1846), que funda los estudios de historia de la poesía en nuestro continente; además escribió importantes ensayos biográficos, panoramas de la historia de la literatura americana, y fue pionero en interesarse por la literatura escrita por mujeres (es uno de los responsables de la revaloración de sor Juana) y la poesía

para él la misión del arte, y cuán en armonía debe él encontrarse verdadero con las condiciones nuevas de los tiempos presentes” (Gutiérrez, 1873: 362).

Se trata de apuntes inéditos que Echeverría habría dejado en su cuaderno; ello explica que ciertos temas e imágenes aparezcan de manera recurrente, como diversas etapas de un texto que no llegó a su forma final; hay incluso nombres o apellidos que se dejan a la mitad, y que Gutiérrez conserva rigurosamente en su edición del texto. Aunque son cinco los apuntes inéditos editados en la *Revista del Río de la Plata*, por motivos de espacio hoy sólo comentaré tres: “Fondo y forma en las obras de imaginación”, “Clasicismo y Romanticismo” y “Estilo, lenguaje, ritmo, método espositivo” (Gutiérrez, 1873: 363-370, 378-388 y 394-398).¹⁶ Ninguno de ellos está fechado, aunque podríamos proponer como término *ante quem* el 27 de febrero de 1823, fecha del desembarco del joven poeta en el Havre, y del inicio de un largo peregrinaje por Europa que le llevará a involucrarse en las polémicas del romanticismo.¹⁷ El contexto de edición de estos cinco textos es, como ya hemos dicho, la investigación de Gutiérrez para publicar la obra completa de Echeverría, que da su primer fruto en 1871, en el tomo I, número 4 de la citada revista, cuando el crítico dé a la luz la obra inédita más importante del poeta argentino: el cuento *El matadero*. Como se puede ver, el hecho de que estos textos no hayan sido editados en vida no obsta para que se ponga en duda su calidad; habrá que pensar en otros medios de difusión, como la tertulia, en donde estos textos pudieron ser leídos en voz alta.

2.3. Comentario. Romanticismo e historicismo

En otro lugar he hablado del problema de periodizaciones que, en el siglo xx, conllevó exportar acríticamente términos gestados en otras historias de la literatura

tradicional indígena. El lector interesado en Gutiérrez puede hoy consultar el reciente volumen que le dedica la Biblioteca Ayacucho: *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*, edición e introducción de Juan G. Gómez García, cronología de Jorge Horacio Becco, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007 (*Biblioteca Ayacucho*, 238).

¹⁶ En adelante, para facilitar la lectura, indicaré la referencia a cualquiera de estos tres escritos en el cuerpo de este ensayo, remitiendo siempre al número de página en la edición citada. Los dos textos restantes son “Esencia de la poesía” y “Reflexiones sobre el arte”; no comento el primero porque no toca directamente el tema del ritmo, ni el segundo, porque la profundidad con que desarrolla su tema (la función social del arte) exigiría un comentario demasiado largo... También al citar a Echeverría seguiré escrupulosamente la puntuación y ortografía del original.

¹⁷ Esa parece haber sido la opinión de Gutiérrez. Ver su ensayo “La vida y la obra de Esteban Echeverría”, en *De la poesía y la elocuencia de las tribus de América y otros textos* (Gutiérrez, 1870-1874, t. v: 197-198), su primera edición aparece en la *Revista del Río de la Plata* (Gutiérrez, 1874: 3-84).

y la filosofía a la hora de estudiar las nuestras: el deseo de validar la propia tradición apelando a tradiciones prestigiosas llevó, la mayoría de las veces, a la creación de falsos problemas en la historia de la cultura; a la búsqueda de “romanticismos”, “neoclasicismos”, “vanguardias” según los modelos de la literatura francesa, inglesa o alemana (algo parecido ocurre en la historia de la filosofía) (Mondragón, s/a; Ozuna, 2007).¹⁸ Ello ha oscurecido la especificidad de nuestros modelos filosóficos y literarios; también nos ha hecho perder la oportunidad de contemplar los raros casos en que nuestros escritores sí hablaron de ser “románticos”, pero lo hicieron de manera muy particular.

Ése es el caso de Echeverría, cuyos planteamientos, eminentemente políticos, se apoyan en una conciencia específica de la situación americana, una especial formación retórica y un conocimiento privilegiado del movimiento romántico europeo. Hay que hablar primero del último elemento. Como ha dicho Valeriano Bozal, la lectura de los escritos de Winckelmann trajo en Europa dos formas, casi paralelas, de afrontar el problema de la “imitación” del arte griego: un grupo de artistas postuló que había que imitar la forma de los clásicos; el otro, que había que imitar su actitud creativa, que nacía sobre todo de cierta relación con la naturaleza; del primer grupo nace el movimiento que después será llamado neoclásico, y del segundo, el que después se llamará romántico (Bozal, 1996).¹⁹ Esteban Echeverría toma este debate como punto de partida para entrar a la querella tópica de los antiguos y los modernos, que viene desde lejos pero tiene un importante resurgimiento en esta época;²⁰ para Echeverría, la polémica del romanticismo no trata, en realidad, del juicio sobre qué es mejor, si la manera antigua de hacer arte o la moderna, sino de qué es aquello que hace que el arte griego sea capaz de crear efectos tan bellos. En su opinión, de lo que se trata es de una manera personal de abreviar “en la viva é inagotable fuente de toda poesía- la verdad y la naturaleza” (Gutiérrez, 1873: 385). Esa *actitud* griega es la misma que se ve en los grandes escritores de todos los tiempos, y aquella por la que el escritor romántico es, a su manera, más clasicista que los autoproclamados neoclásicos, que copian la forma griega pero no comprenden la actitud que la motiva:

La cuestión del Romanticismo no es ya, pues, entre la excelencia de la forma griega y de la forma moderna, entre Sófocles o Shakespeare, entre Aristóteles que

¹⁸ Desde la perspectiva de la historia de las ideas, sigue siendo fundamental el planteamiento del “imperialismo de las categorías”, según lo desarrolló José Gaos (2000).

¹⁹ Complemento indispensable a esta discusión es la obra crítica *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo* de Rosario Assunto.

²⁰ Sobre la historia del tópico sigue siendo fundamental E. R. Curtius (1955).

redujo a teoría el arte Griego y el Romanticismo, sino entre los pedantes que se han arrogado el título de legisladores del Parnaso fundándose en la autoridad infalible del Estagirita y de Horacio, y el arte moderno; es decir, entre Boileau, Bateux [*sic.*], Bossu [*sic.*], Dacier, La Harpe, Vida, y el Dante, Shakespeare, Calderon [*sic.*], Goeth [*sic.*], Milton, Byron... (Gutiérrez, 1873: 384).

Pero Echeverría habla de “formas” griegas y modernas; y es que esta que-rela tópica entre antiguos y modernos está planteada, en estos textos, dentro de un contexto intelectual más amplio, que viene de la retórica: la discusión sobre el *kairós*. Cada momento pide una “forma” especial de hablar, lo mismo que cada pensamiento. O, en palabras del argentino:

Cada pensamiento [...], cada asunto, requiere expresión conforme, y de aquí nace la diversidad de estilos, cuya clasificacion menuda podrá verse en los retóricos [...]. Hombres hay que espresan lo alto y bajo del mismo modo, y otros que con soliman y oropel procuran encubrir la vulgaridad ó la tenue é invisible trama de sus conceptos: unos y otros, privados de gérmen productivo, creen que el estilo consiste en las palabras o en la mecánica combinacion de los períodos [*sic.*] y frases (Gutiérrez, 1873: 395).

En efecto, para Echeverría el problema de los neoclásicos depende de una concepción equivocada de lo que es el “estilo” y la “forma” expresiva; una concepción que desliga “fondo” de “forma”, y cree, por tanto, *posible* la imitación de la forma independientemente del fondo que esta forma transmite; una concepción que también desliga a la “forma” y el “fondo” de la historicidad en que ambas nacen, y cree que es posible un mero traslado de formas, a despecho de la historicidad en que ellas tienen sentido.²¹ Frente a estos supuestos errores, Echeverría propone una concepción historicista de lo que es la “forma”. Ello nos interesa porque, como veremos adelante, el ritmo es una “forma” especial del pensamiento, y por ello tiene que ver con lo político:

El fondo es el alma, la forma el organismo de la poesia; aquel comprende los pensamientos, esta, la armazon ó estructura orgánica, el método espositivo de las ideas, el estilo, la elocucion y el ritmo. En toda obra verdaderamente artística el

²¹ Podríamos añadir, finalmente, que esa concepción postula que “fondo” y “forma” son elementos relativos al ámbito de la escritura (o quizás al del pensamiento), y no al de la acción; pero, como veremos adelante, para Echeverría la “forma” apela a la manera en que un pensamiento se vuelve acción.

fondo y la forma se identifican y completan, y de su íntima union brota el ser, la vida y hermosura que admiramos en los partos del ingenio [...]. La forma nace con el pensamiento y es su expresión animada.

De ahí que cada concepción poética tiene en sí su propia y adecuada forma; cada artista original sus ideas y modo de espresarlas; cada pueblo ó civilización su poesia, y por consiguiente sus formas poéticas características (Gutiérrez, 1873: 363).

La discusión sobre el *kairós* viene de lejos, pero Echeverría la radicalizará para darle fuerza a su crítica de la “imitación” de los modelos grecolatinos: “Imitar estilos es como hablar sin pensar” (Gutiérrez, 1873: 395); “el estilo es inimitable puesto que nace como asido á la forma del pensamiento, la cual caracteriza y compila” (Gutiérrez, 1873: 395, n 1). En respuesta a este afán de imitación de modelos, que disocia forma y fondo, y oscurece las relaciones de ambos para con la historia en que tienen sentido, Echeverría propone un arte eminentemente político en cuanto ha asumido activamente la responsabilidad que tiene para con el contexto al que responde; un arte que no sólo debe buscar sus propios temas, sino también las formas que le permitan decir lo que sólo en ese contexto puede (y debe) decirse; ahí sí vale la pena regresar a los griegos, pero no para imitar pasivamente sus formas, sino para tomarlos como inspiración de una manera particularmente fecunda de acercarse a esa “verdad” y esa “naturaleza” de cuya relación saca su poder el arte:

Los poetas modernos que se han arrogado el título de clásicos porque según dicen siguen los preceptos de Aristóteles, Horacio y Boileau y embuten en sus obras centones griegos, latinos y franceses, no han advertido que en el mero hecho de declararse imitadores dejan de ser clásicos porque esta voz indica lo acabado y perfecto y lo por consiguiente inimitable.

Creo sin embargo que imitando se puede hasta cierto punto salvar la originalidad, pero jamás se igualará al modelo [...]. Pero este género de emulación no consiste como en los bastardos clásicos en la adopción mecánica de las formas, ni en la traducción servil de los pensamientos, ni en el uso trivial de los nombres, que nada dicen, de la mitología pagana, que á fuerza de repetidos empalagan, sino en embeberse en todo el espíritu de la antigüedad, en transportarse por medio de la erudición y del profundo conocimiento de la lengua y costumbres antiguas al seno de la civilización griega ó Romana [*sic.*], respirar el aire de aquellos remotos siglos y vivir en ellos en la Agora como un griego ó en el Foro como un Romano [*sic.*] y poetizar entonces como un Píndaro o un Sófocles (Gutiérrez, 1873: 383-384).

Aquí encontramos de manera clara el paso del romanticismo al historicismo (y, en el caso de Echeverría, al nacionalismo):²² cada expresión adquiere sentido en la medida en que responde a una situación histórica particular; así, el valor de cada una de estas expresiones debe ser juzgado a partir de sus propias necesidades, y no por la comparación de modelos absolutos de belleza o verdad cuya mejor o peor “imitación” serviría de base para el juicio.²³ El planteamiento del *kairós* es radicalizado, de manera que cada situación histórica pide maneras de hablar radicalmente distintas; la persona que habla está atravesada por la historicidad, con la que mantiene una relación responsable que no sólo se relaciona con los temas que él elige, sino con la forma que debe crear para responder a este llamado de la historia.

La forma de toda obra de arte, comprende la armazón o estructura orgánica, el método espositivo, el estilo ó la fisonomía del pensamiento, el lenguaje ó el colorido, el ritmo ó la consonancia silábica y onomatopéyica de los sonidos” (Gutiérrez, 1873: 367).

El ritmo es un problema de forma, de estilo; ello tiene una enorme importancia, pues quiere decir que, en el ritmo, el cuerpo piensa su historicidad.

2.4. Comentario. La forma como organismo, el pensamiento como experiencia y acontecimiento

El estilo es el cuerpo del pensamiento. La filosofía tiene ritmo en la medida en que es una forma de ejercer el pensamiento; y, como hemos apuntado, el ritmo es un problema de forma, de estilo; en el ritmo, el cuerpo piensa su historicidad, y el pensamiento se hace, él mismo, cuerpo. Como ha dicho Echeverría, “el fondo es el alma, la forma el organismo de la poesía”: la disociación entre forma y fondo,

²² Se trata de un nacionalismo que no remite al Estado-nación, sino al concepto romántico de nación-pueblo, que siempre está más allá del Estado; es el pueblo cuya súbita manifestación aparece en los movimientos sociales, por ejemplo. Exponer la manera en que Echeverría plantea esto me exigiría un espacio del que no dispongo aquí.

²³ Para un panorama general del movimiento historicista véase E. Auerbach (1984: 183-198). Auerbach escribe “historism” y no “historicism” porque está pensando en el alemán *historismus*. El planteamiento clásico sobre el historicismo latinoamericano es responsabilidad de Arturo Ardao (1968, también en *Cuadernos Americanos*, año V, núm. 4, 1946). Ardao piensa que el historicismo latinoamericano es resultado de la importación de la doctrina romántica a nuestro continente; pero Auerbach mostró que la intuición historicista en Europa comienza a gestarse desde Vico; sobre nuestra América, algunos hemos escrito que, además del historicismo romántico (al estilo de Sarmiento y Echeverría), existe un historicismo lingüístico que no pasa necesariamente por Herder, sino por los últimos vestigios de la retórica humanista latinoamericana (quizá sea, por ejemplo, el caso de los escritos del joven Andrés Bello).

así como la voluntad de pensar un pensamiento sin forma, son comparables al intento de disociar alma y organismo: ambos son, en realidad, aspectos de una misma realidad vital; la posibilidad del estilo viene dada por el pensamiento que éste encarna. “El estilo es la fisonomía del pensamiento [...]. Los escritores mediocres no tienen estilo propio porque carecen de fondo; y ora imitan el de este ó aquel autor que consideran clásico, ora hacen pepitoria de estilos, pero sus obras correctas y castizas á veces, ni salen del linaje comun, ni hieren, ni arrebatan” (Gutiérrez, 1873: 394-395).

Por ello, la forma que es el ritmo no es meramente un adorno exterior a las ideas mismas, sino la manera en que esas ideas devienen “organismo”; se vuelven un sistema vivo que interactúa con su medio: *encarnan*. Hemos dicho en otra sección que el ritmo es algo que compete al cuerpo, que se aprende con los pulmones y el corazón; Echeverría dirá que, en la forma del ritmo, el pensamiento se hace transmisible a los sentidos. “El estatuario como el poeta conciben una idea, y *para hacerla palpable a los sentidos*, el uno le da traza en bronce ó mármol, el otro la representa con las formas de la palabra” (Gutiérrez, 1873: 363. Las cursivas mías). Pero la misma sensibilidad no es sólo el espacio donde el pensamiento se transmite, sino también el espacio donde el pensamiento se *con-forma*: “El estatuario, como el poeta, conciben una idea; *pero esa idea está en germen en su cerebro mientras no la representen al sentido*; el uno revistiéndola de mármol, el otro con las formas de la palabra” (Gutiérrez, 1873: 367). Así, el estilo no es algo que se añade al pensamiento como adorno exterior utilizado con motivaciones pedagógicas: no es, por ejemplo, que un poema o un ensayo utilicen el ritmo meramente para darle mayor interés a algo que podría decirse de otra manera; en su dimensión más radical, el estilo remite al cuerpo del sujeto donde crece la planta del pensamiento; un cuerpo que es eminentemente político, pues sólo en su ejercicio el pensamiento se hace público. Creo que conviene mirar de manera más cercana algunos elementos de estas dos citas: en primer lugar, vemos que, para Echeverría, *el pensamiento es también una experiencia*, y ello es posible justamente en la medida en que el pensamiento tiene una forma. En segundo lugar, que hay aquí una definición de forma que atiende a la función que el concepto tiene: la forma es una productora de experiencia; y esa función es también de la filosofía: la forma es productora de la experiencia del pensamiento; el poema rítmico piensa en la medida en que es poema; y gracias a que es rítmico, *hace pensar*, convoca (públicamente) al pensamiento... De esa manera, podríamos decir que, para Echeverría, *el pensamiento es, además, un acontecimiento*. Ello invita a imaginar un historicismo radical que piensa con fuerza su propia historicidad, en cuanto que su pensamiento es, al tiempo, respuesta a una situación

histórica, y acción sobre esa misma situación; ambas dimensiones (la de la respuesta y la de la acción) están relacionadas de distinta manera con el problema de la forma, y por ello con el problema del ritmo.

Quizá valga la pena mostrar cómo las reflexiones de Echeverría pueden ayudarnos a leer algunos textos de ‘filósofos’ de esa época. Tomemos como ejemplo un párrafo de Francisco Bilbao:

Los pueblos abdican. Unos mantienen su libertad como Inglaterra, pero abdican la justicia cuando se trata del extraño. Otros abdican su libertad y reniegan la justicia para propios y extraños: es la Francia, es la Rusia, es el Austria, es la Prusia.

Los pueblos abatidos para armarse de justicia, y soberbios para arrebatarla al débil.

Los pueblos, humildes como siervos, y degradados como vencidos, convertidos en instrumentos de las ambiciones de familias ó de castas.

Los pueblos escépticos, carcomidos por el industrialismo, paralíticos por la indiferencia, fatigados por el triunfo del mal, vuelven sus espaldas al ideal, al amor, al deber, al heroísmo, á la justicia, para saludar al sol del oro, que parece ser el ídolo de la vieja Europa (Bilbao, 1862: 16-17).

Se trata de un ejemplo típico de puntuación filosófica decimonónica que fue eliminada en las ediciones modernas. En el texto, Bilbao está elaborando una crítica filosófica respecto del concepto de “pueblo”, por cuya “soberanía” podría justificarse la invasión francesa en territorio mexicano. No todo pueblo es soberano por el mero hecho de ser pueblo, dice Bilbao, pues “soberanía” es un concepto complementario de “independencia”, y hay pueblos que “abdican” de una al abdicar de la otra. Y entonces comienza el párrafo que citamos, en donde Bilbao nos explica cómo es que “los pueblos abdican”. El primer párrafo tiene aún un tono explicativo; pero, a partir del *parison* que integra el segundo párrafo, lo que tenemos es una sucesión de imágenes encadenadas entre sí por la repetición de palabras, sonidos y estructuras sintácticas; cada una de ellas explica una manera en que “los pueblos” abdican, y cada una —gracias al artificio paralelístico— complementa a las otras. Al final hay una enumeración gradada en sentido ascendente, que le da una fuerza emotiva cada vez mayor a todo el párrafo; la enumeración omite la conjunción “y” final, y con ello crea una impresión de fuerza, velocidad y angustia; en ese momento dramático cierra Bilbao con “el sol de oro...”. Y las comas van indicando los espacios en donde el lector debe poner pausas de distinto tamaño y modulación; son como los orificios de una flauta. En esas modulaciones

y cambios de velocidad, Bilbao transmite la experiencia afectiva de su argumentación, que no sólo quiere ser correcta (desde el punto de vista epistemológico), sino significativa: quiere explicar por qué esto que se dice es una tragedia paradójica, que debe movernos a vivir de otra manera. Ese ritmo que cambia es la forma de estos argumentos, que no tienen sentido sino en el momento en que son escuchados por alguien: ese alguien concreto, que forma la situación del *kairós*, es la oreja gigantesca que Bilbao supone y en torno a la cual está poniendo ciertas comas para alargar el ritmo, entrecortarlo, volverlo a alargar (“los pueblos abatidos [...], los pueblos, humildes [...], los pueblos escépticos [...]”): ese alguien concreto es la historicidad que con-forma la estructura de la enunciación. Por eso, el pensamiento de Bilbao es, *en* su forma rítmica, respuesta a una situación histórica. Ese alguien es un lector latinoamericano que puede estar interesado en ciertos temas y no en otros (el “pueblo”, la soberanía, las invasiones a México, etcétera), y que tiene el oído aguzado para ciertos movimientos, y no para otros. Ese alguien existe y a la vez no existe: Bilbao elige ciertos elementos para proponerlos a ese alguien, pero también elige no proponer otros elementos. Bilbao está convocando a alguien que no estuvo ahí antes de ser convocado: en esa medida, el texto produce a su comunidad; por eso es acción, y no sólo experiencia; por eso es un acontecimiento. Pues Bilbao está buscando —como había dicho Cicerón— pulsar una cuerda que *mueva* a ciertas acciones: convoca a la resistencia latinoamericana frente a la invasión en territorio mexicano; no sólo quiere emocionar, sino mover a acciones concretas.

¿Estamos autorizados a ver en esto una mera “manipulación” de lo “irracional” de las “masas”? ¿No hay detrás de todo esto una *práctica* filosófica que está tomándose en serio el carácter experiencial del pensamiento?, ¿una práctica que toma en serio el papel constitutivo del cuerpo y la afectividad, y que, sin renunciar a la racionalidad en su sentido fuerte, propone a las otras instancias como espacios efectivos de la argumentación? ¿Una filosofía que, finalmente, asume su carácter público, y por ello no tiene miedo de mostrar su propio lugar de enunciación?

3. Conclusiones

3.1. Recapitulación

Hay que decir que, aunque la discusión de Echeverría en estos textos se encuentre siempre orientada hacia la poesía y la literatura, el horizonte general de esa discusión es la expresión en general, y sus relaciones con la historia y el pensamiento: por ello, puede ser fundamental para pensar el estatuto de la filosofía. Aquí hemos

elegido el problema del ritmo, que en mi opinión remite a una manera de filosofar cercana a la retórica, y también a algunos de los aspectos más incómodos del *corpus* filosófico latinoamericano del siglo XIX, época en que Echeverría escribe.

En la teoría de Echeverría el ritmo no es mero “adorno” que recubre un pensamiento ya pensado para darle valor estético; el ritmo remite al problema de la “forma”: ello quiere decir que el pensamiento no se da sino en el cuerpo del que piensa, y que es este cuerpo el que permite que el pensamiento pueda ser transmisible; que el pensamiento es histórico porque aparece en la respuesta de su circunstancia, y que esa historicidad se muestra en la “forma” en que este pensamiento encarna, forma siempre distinta porque siempre debe responder a una circunstancia inédita; desde una perspectiva retórica, podríamos pensar esa “circunstancia” en términos de *kairós*, tiempo histórico entendido de manera cualitativa que con-forma el lugar de la enunciación. Por ello dijimos arriba que, en el ritmo, el cuerpo piensa su historicidad. Esta concepción es la punta de lanza para que Echeverría critique la imitación pasiva de formas expresivas en el arte, imitación que sólo puede ser posible en un horizonte que separa forma-cuerpo, historicidad y pensamiento; lo mismo podrá decirse de la imitación pasiva de otras formas en que el pensamiento se expresa y se transmite.

Estos planteamientos me parecen de una sorprendente actualidad. Me hacen imaginar las posibilidades de una estilística de nuestros textos filosóficos, que buscaría la respiración de estos textos, sus ritmos y cadencias, para después inquirir por la historicidad que los motiva.

3.2. Forma y figura

Y, sin embargo —podrá decirnos un lector—, según Echeverría, el cuerpo no sólo piensa su historia en el “ritmo”, sino en toda la “forma”... Es cierto. En este texto sólo quise abordar el problema del ritmo, que es el que a primera vista puede saltar a un lector de nuestra época; pero el planteamiento de Echeverría es mucho más amplio, y más complejo: apunta a la totalidad del pensamiento, en cuanto éste se piensa y se transmite en, y a través, del cuerpo. Y ello no sólo ocurre en el “ritmo”, sino en general en las “formas”. Probablemente haya que buscar las raíces de este planteamiento en la teoría retórica de las figuras, esos ‘gestos’ del ‘cuerpo’ del lenguaje. La figura es algo que puede ocurrir a nivel de palabra, de frase, de estilo, de razonamiento.²⁴ Como nos recuerda Curtius (1955, t. I: 73-74), en griego

²⁴ Una excelente discusión de los sentidos de “figura” en la teoría literaria antigua puede leerse en A. D. Leeman, *Orationis Ratio*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1963, t. I, cap. I.

estos movimientos son llamados *schemata* (“posturas”), que será traducido al latín como *figurae*. Después, algunas de las figuras serán llamadas *tropi* (“giros”). Todos estos nombres conllevan metáforas corporales. La famosa explicación de Quintiliano define a las figuras diciendo que “un cuerpo humano recto y erguido, con los brazos colgando, con la mirada hacia delante, tiene poca gracia; pero la vida y el arte producen con las más variadas posturas, un efecto estético [...]; lo mismo hace el lenguaje por medio de las figuras” (Curtius, 1955, t. I: 73). Probablemente por eso, en la retórica, el lenguaje figurado sirve especialmente para hablar del *pathos* (la experiencia, la sensibilidad, la afectación), y también para crear *pathos*. Quizá algo de esta metafórica corporal de la figura late aún en la caracterización echeverriana de la “forma” como espacio que encarna el pensamiento, y lo hace transmisible por medio del cuerpo. De ser así, la teoría de la “forma” en Echeverría remitiría a una teoría de la argumentación amplificada (la de la retórica aristotélica), que busca explicar no sólo el resultado del pensamiento, sino también su experiencia: que no renuncia al análisis argumental, pero quiere replantearlo a partir de una concepción del pensamiento como experiencia. Danza: puesta en escena de los conceptos. Figuras del pensamiento...

3.3. Hacia el ritmo de la filosofía en nuestra América

Nuestros “filósofos” latinoamericanos del siglo XIX son grandes maestros del ritmo. En buena medida, por eso son despreciados por buena parte de la academia filosófica de nuestros días: la práctica de esos viejos pensadores se nos antoja “caprichosa”, “irracional”, “poética” (incluso “delirante”)... En definitiva, poco digna de tomarse en cuenta desde el punto de vista filosófico o político. Por ello me interesaba rescatar esta pequeña reflexión sobre el ritmo elaborada por uno de esos viejos pensadores, y utilizarla como puerta para abrir este problema de otro modo. Si pensamos que *el pensamiento es un arte*, y ese arte no sólo tiene que ver con encontrar los argumentos indicados (*logos/res*), sino también con encontrar las formas para transmitir-encarnar estos argumentos (*lexis/verba*), entonces podremos imaginar por qué en tantos momentos nuestros ensayistas pasaron largo tiempo buscando ritmos pausados o feroces, rápidos o valientes; no sólo se trataba de ‘hablar bellamente’: había una búsqueda formal que nacía de una lectura de la propia historicidad; un intento de crear una experiencia del pensamiento; un trabajo sobre el “cuerpo social”, que es apertura pública de la experiencia del pensamiento.²⁵

²⁵ Debo la metáfora del “cuerpo social” a Arturo Rico Bovio.

Quisiera que este comentario no se quedara en mera curiosidad histórica. El rescate de aspectos olvidados de nuestra historia debe ayudarnos a pensar nuestro presente de una manera más generosa. No se trata de crear falsos ídolos, ni de proponer copias pasivas de las prácticas filosóficas del siglo XIX. Pero sí, por ejemplo, de señalar que es *posible* pensar el ritmo en la filosofía, y que ello puede nutrir de maneras inéditas nuestras prácticas filosóficas, tan necesitadas, hoy en día, de volverse significativas en el marco de los problemas terribles de nuestro tiempo; quizá valga la pena, en ese contexto, una pregunta que quiera recuperar el cuerpo, la historia y la experiencia, y —por medio de ambas— a la política y la ética.

Bibliografía

- Auerbach, E. (1984), “Vico and Aesthetic Historism”, en *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 183-198.
- Ardao, Arturo (1968), “El historicismo y la filosofía americana”, en L. Zea (comp.), *Antología de la filosofía hispanoamericana contemporánea*, México, Costa Amic,
- (1946), “El historicismo y la filosofía americana”, *Cuadernos Americanos*, año V, núm. 4.
- Biblioteca Americana de la Universidad de Santiago de Compostela (2008), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25973>.
- Bilbao, F. (1862), *La América en peligro*, Buenos Aires, Imprenta de Bernheim y Boneo, 2ª ed.
- Bozal, V. (1996), “Los orígenes del arte moderno”, en V. Bozal (coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2ª ed., tomo I.
- Cerutti Guldberg, H. (2000), *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*, México, Miguel Ángel Porrúa/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cicerón (2004), *Bruto: de los oradores ilustres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Curtius, E. R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo I.
- Filóstrato (1999), *Vidas de los sofistas*, Madrid, Gredos.
- Gaos, José (2000), “Imperialismo de las categorías”, en *Diccionario de filosofía latinoamericana*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Gómez García, G. (2007), *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez, J. M. (1873), “Estudios literarios, inéditos, de Estéban [sic] Echeverría”, *Revista del Río de la Plata*, tomo V, núm. 19.
- (1874), “La vida y la obra de Esteban Echeverría”, *Revista del Río de la Plata*, t. VIII, núm. 29, pp. 3-84.
- (1870-1874), *Obras completas de Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Costors Casavalle Editor.
- Jaeger, W. (1957), *Paidea*, México, Fondo de Cultura Económica, parte IV, caps. 2 y 9.
- Kennedy, G. (1994), *A New History of Classical Rhetoric*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Leeman, A. D. (1963), *Orationis Ratio*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, tomo I.
- Marrou, H. I. (1998), *Historia de la educación en la Antigüedad*, México, Fondo de Cultura Económica, parte I.

- Mondragón (s.a.), “Hacia la metafórica bíblica de Francisco Bilbao”, en *Identidad y diferencia. Memorias del XIV Congreso Internacional de Filosofía*, México, Siglo XXI- Asociación Filosófica de México, en prensa.
- Nicol, Eduardo (1988), *El problema de la filosofía hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ozuna Castañeda, Mariana (2007), “La teoría de los géneros literarios en la literatura decimonónica, apuntes”, *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, vol. X, núms. 10-11, CEPE/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 197-207.
- Rabinovich, Silvana (2006), “*In memoriam*: entre cerdos y búhos (o los viejos: nuestro futuro)”, *Acta poética*, núm. 27, vol. 2, otoño, pp. 129-150.
- (2005), “Gestos de la letra: aproximación a la lectura y escritura en la tradición judía”, *Acta Poética*, núm. 26 1-2, pp. 95-120.
- Rawicz, D. (2003), *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Zambrano, María (1987), *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.
- (1940), *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, La Casa de España.

Recibido: 4 de abril de 2008

Aceptado: 6 de octubre de 2008

Rafael Mondragón es estudiante del Programa de doctorado de la Facultad de filosofía y Letras de la UNAM, escritor, docente e investigador. Ha publicado diversos artículos y ensayos sobre temas de literatura iberoamericana.