

L Felipe Alarcón
Universidad Diego Portales¹
luis.alarcon@udp.cl

El corazón o la representación. Philippe Lacoue-Labarthe lector de Jean-Jacques Rousseau

The Representation or the Heart. Philippe Lacoue-Labarthe, reader of Jean-Jacques Rousseau

DOI 10.35588/rp.v0i18.5930

Resumen

El presente artículo propone una relectura de la crítica a Martin Heidegger desarrollada por Philippe Lacoue-Labarthe en *Poética de la historia*. Para ello, se subraya el papel que juega Jean-Jacques Rousseau en el surgimiento de un nuevo pensamiento del origen, y por tanto de la historicidad, que Heidegger retoma a pesar de la ignorancia o desprecio demostrado hacia el autor de *El contrato social*. Heidegger, sentencia en efecto Lacoue-Labarthe, no pudo o no quiso leerlo con la seriedad necesaria. A través de un seguimiento de las operaciones de desplazamiento y traducción operadas por Lacoue-Labarthe, este artículo busca explorar las potencialidades del corpus rousseauiano, así como aportar elementos para un nuevo pensamiento de la relación entre tragedia y política, entre catarsis y Terror, permitiendo darle un nuevo impulso a la pregunta por la representación, pregunta que ciertamente ha atravesado toda la historia de la filosofía.

Palabras clave: Representación, Catarsis, Origen, Jean-Jacques Rousseau, Martin Heidegger, Philippe Lacoue-Labarthe.

Abstract

This article proposes a re-reading of Philippe-Lacoue Labarthe's critique of Martin Heidegger in *Poetics of History*. To do so, we underline the role played by Jean-Jacques Rousseau in the emergence of a new thought of origin, and therefore of historicity, which Heidegger takes up despite the ignorance or contempt shown towards the author of *The Social Contract*. Heidegger, Lacoue-Labarthe writes, could not or would not read him with due seriousness. By following the operations of displacement and translation operated by Lacoue-Labarthe, this article seeks to explore the potentialities of the Rousseauian corpus, as well as to provide elements for a new thinking of the relationship between tragedy and politics, or catharsis and Terror, allowing to give

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt de Posdoctorado n. 3210635, financiado por ANID.

a new impulse to the question of representation, a question that has certainly crossed the entire history of philosophy.

Keywords: Representation, Catharsis, Origin, Jean-Jacques Rousseau, Martin Heidegger, Philippe Lacoue-Labarthe.

En la tradición académica de la filosofía, es de buen gusto comenzar haciendo mención a los clásicos. Es como si la importancia de una pregunta se midiera por su antigüedad, como si haber sido pensada por siglos le asegurara un prestigio difícil de obtener por otros medios. Quizás la pretendida eternidad de la filosofía se juegue allí. O quizás, es el mejor de los casos, no es la eternidad la que está en juego, sino la infinita capacidad de la filosofía para volver a plantear la pregunta, para no cerrarse en una respuesta o mejor todavía: para mantener abierta la pregunta *a pesar* de siglos de respuestas. Por la razón que sea, sucede de todos modos que las grandes preguntas, los grandes problemas de la filosofía han estado allí por siglos. Es algo que cualquiera puede comprobar, a condición de seguir las múltiples operaciones de traducción, relocalización y redefinición a las que han estado sometidos.

El de la representación es uno de estos problemas, eternos o infinitos, que la filosofía ha mantenido abiertos al menos desde Platón. El presente texto no pretende entonces dar una respuesta definitiva al problema, ni mucho menos decir qué es verdadera u originalmente la representación. El corazón al que se alude en el título no es equivalente a núcleo, como tampoco a fondo, centro o meollo. La propuesta es mucho más modesta: se trata de interrogar la lectura que hace Philippe Lacoue-Labarthe de Rousseau a propósito de la representación, lo que implica pasar por dos nociones centrales de su pensamiento: mimesis e historicidad². Lo fundamental de esta lectura es desarrollado en *Poética de la historia*, libro publicado en Francia el año 2002 y lamentablemente aún no traducido al castellano.

I. Heidegger, Rousseau y el origen del origen.

Como en todo gran libro, y *Poética de la historia* lo es, son muchos los temas abordados. Desde la catarsis como *aufhebung* hasta el rousseanismo de Guy Debord, por citar

² En una tesis reciente, Pablo Arias (2021) ha tratado extensamente estas dos nociones en la obra de Lacoue-Labarthe.

solo dos ejemplos, Lacoue-Labarthe elabora de manera tan paciente como precisa una hipótesis central que, como se espera mostrar, tiene directa relación con el problema de la tragedia, con su rol y con su necesidad. La hipótesis es en principio simple: la concepción del origen desplegada insistentemente por Heidegger, ante todo a mediados de los años 30, tiene su origen en Rousseau. Esta formulación, en su simpleza, quiere expresar lo siguiente: durante el curso del semestre de invierno 1934-1935 (Heidegger 2010), dedicado como es bien sabido a Hölderlin, Heidegger sitúa a la Poesía («es decir el arte en su esencia», apunta Lacoue-Labarthe (2002: 15)³) como el *origen*, o la condición de posibilidad de la Historia en cuanto tal. Esto, por cierto, será desarrollado e incluso retrabajado en *El origen de la obra de arte* (Heidegger 1976), conferencia dictada solo unos meses después del mencionado curso. Es innecesario, por el momento, detenerse en este punto, ya bastante explícito en Heidegger. Lo que le interesa a Lacoue-Labarthe, y que abre la cuestión que interesa aquí, es que Heidegger, atribuyéndole el pensamiento de la Historia a la gran tradición de la filosofía alemana, ignora o finge ignorar el rol de Rousseau. La demostración de esta hipótesis lo obliga, claro está, a una serie de operaciones de traducción, relocalización y redefinición, es decir, a un trabajo de concepto.

Siguiendo esta línea, podrían establecer, de manera siempre esquemática, dos operaciones centrales: la primera es una interrogación sobre la interpretación heideggeriana de la Poesía (es decir, de la esencia del arte) como puesta en obra y tesis de la verdad pensada a partir de la *aletheia* y no de la *Darstellung*, es decir, hasta cierto punto, de la mimesis. Esta interpretación, según Lacoue-Labarthe, dependería de un apresuramiento de Heidegger al leer el famoso pasaje de la *Física* de Aristóteles: «en algunos casos el arte (*téchne*) completa lo que la naturaleza (*phusis*) no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza» (1995: II, 8)⁴. Este identificaría muy rápidamente ese «completar» (*œuvrer* en francés, *apergasasthai* en griego) no como fabricar o elaborar, sino como producir e instalar, es decir, como un «hacer advenir a la presencia» o «llevar a la presentación». La cuestión es entonces la relación que establece Heidegger entre *phusis* y *téchne*, o entre arte y naturaleza, o incluso entre tierra y mundo

³ Todas las traducciones del francés son nuestras. En el caso de *Poética de la historia*, al no existir versión castellana, nos permitimos citar extensamente los pasajes que podrían haber sido comentados más libremente de existir una traducción accesible a la lectora y el lector castellanoparlantes.

⁴ La versión es la de Guillermo R. de Echandía para Gredos, suficientemente cercana a la ofrecida por Beaufret y citada por Lacoue-Labarthe en *Poética de la historia*: «D'un côté, l'art mène à son terme [on pourrait dire encore : finit] ce que la nature est incapable d'œuvrer, de l'autre, il imite» (Lacoue-Labarthe 2002: 26).

(operaciones de traducción todas estas realizadas por Lacoue-Labarthe). La hipótesis paralela, pero fundamental, es que el pensamiento heideggeriano de la *téchne* implica una reinterpretación de la mimesis, cuestión que Heidegger habría siempre disimulado a través de su desprecio a este concepto, juzgado tardío, derivado, subordinado incluso a la noción de verdad como *homoiōsis* (Lacoue-Labarthe 2002: 25).

La segunda operación consiste en mostrar hasta qué punto Heidegger se conforma con una lectura canónica de Rousseau, lo que en el fondo quiere decir que no pudo o no quiso leerlo realmente. Y esto sobre todo respecto a la relación entre naturaleza y cultura, es decir nuevamente *phusis* y *téchne*, que es para Lacoue-Labarthe el origen mismo del pensamiento desarrollado luego por Kant y el idealismo alemán respecto a la Historia. Es por ello que puede decirse, siempre muy esquemáticamente, que Rousseau está en el *origen* del pensamiento del *origen* heideggeriano. Cito a Lacoue-Labarthe:

“Lo que está en juego en el *pensamiento del origen* es precisamente aquello que Heidegger al mismo tiempo deniega y permite percibir, *ante todo* enseñando a Hölderlin: a saber, que el pensamiento del origen está en el origen del pensamiento trascendental (en sentido kantiano) y del pensamiento de la negatividad (en sentido dialéctico-especulativo)” (2002: 29–30).

Esto, por cierto, es lo que estaría ya pensando en Rousseau. Las dos operaciones se corresponden, cada una, con un capítulo del libro comentado: la primera está desarrollada en “La escena del origen”, la segunda en “El teatro anterior”. Como se puede ver, el asunto es complejo y sigue varias rutas. Como es frecuente en Lacoue-Labarthe, nos enfrentamos a una evidente desmesura.

En virtud de delimitar la complejidad, lo que no necesariamente quiere decir reducirla, conviene centrarse en la cuestión de la Historia, o más precisamente de la historicidad que, como ya se ha mencionado, depende para Lacoue-Labarthe de una interpretación de la relación entre *phusis* y *téchne*. La originalidad de Heidegger, siempre siguiendo lo dicho en *Poética de la historia*, es haber pensado «el carácter originario o trascendental de la *téchne*» (2002: 18). Esto es, nuevamente, haber pensado la *téchne* como presentación y no como representación, como

advenimiento a la presencia y no como mimesis o imitación. No es difícil ver por qué entonces Heidegger desprecia a Rousseau, quien pensaría todavía demasiado ingenuamente la naturaleza. Es simplemente evidente que si sigue la *doxa*, o incluso la interpretación liberal de Rousseau, este, al poner la naturaleza primero, podría decirse como origen, sería incapaz de darle la dignidad necesaria a la *téchne*. Esta quedaría determinada como simple imitación o, peor aún, como alejamiento del origen. Y en efecto, la ley general establecida por Rousseau es enunciada así por Lacoue-Labarthe: la condición de posibilidad de la *téchne* es la *phusis*. Ahora bien, y esta es la cuestión de lo trascendental como la negatividad misma, para Rousseau la extraña consecuencia de esta ley es que el humano es «originariamente technítes» o, puesto de otra forma, que el humano no es un animal al que se le han añadido ciertas cualidades, sino que la naturaleza del humano es no tener naturaleza. Es entonces *porque* la naturaleza del humano es no tener naturaleza que hay técnica. La técnica, en este sentido, no es un alejamiento del origen, sino el origen mismo. Esto es lo que Heidegger no quiso o no pudo ver.

¿Cómo se llega a esta conclusión? La respuesta, y esta es la importancia de Rousseau, es negándose a buscar, o más bien encontrar, un origen empírico. Es bastante conocido el pasaje en el que Rousseau señala que el estado de naturaleza «ya no existe, tal vez nunca ha existido, probablemente nunca existirá», pero que es necesario suponerlo para poder interrogar el presente (Rousseau 1964: 123). ¿Por qué Rousseau se ve forzado a suponer este origen que, él lo sabe bien, no es un origen? Para contestar esto, habría que seguir el argumento desplegado en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* o segundo *Discurso*. Lo que allí encontramos es un gesto fundamental: ir más allá de la génesis empírica (es decir, histórica en sentido vulgar) de la desigualdad para «interrogar el origen mismo de la historia, el momento quizás inasignable de la negación de la naturaleza» (Lacoue-Labarthe 2002: 37, n. 1). Dicho de manera simple, no es difícil ver que Rousseau busca un origen no empírico a un fenómeno que puede ser calificado de totalmente empírico: la desigualdad. Es por ello que debe inventar, crear una ficción de origen. La lectura de Lacoue-Labarthe, como es de esperarse, no toca la cuestión de la desigualdad, sino el mecanismo argumentativo de Rousseau.

Este mecanismo está presente desde el prefacio al *Discurso sobre el origen de la desigualdad*. Se impone, en este como en otros casos, citar el pasaje completo. Esto no solo para comprender mejor el argumento, sino por la precisión con la que Rousseau lo despliega:

“¿Cómo podría el hombre llegar a verse tal como lo ha formado la naturaleza, a través de todos los cambios que la sucesión del tiempo y las cosas ha debido producir en su constitución original, y distinguir lo que pertenece a su propio fondo de lo que las circunstancias y los progresos han agregado o cambiado a su estado primitivo? Como la estatua de Glaucus, a la que el tiempo, el mar y las tormentas desfiguraron tanto que parecía menos un Dios que una bestia feroz, el alma humana alterada en el seno de la sociedad por mil causas que sin cesar se renuevan, por la adquisición de una multitud de conocimientos y errores, por los cambios acontecidos a la constitución de su cuerpo y el continuo choque de las pasiones han, por decirlo así, cambiado su apariencia al punto de volvérsela desconocida. En lugar de un ser actuando siempre por principios ciertos e invariables, en lugar de esa celeste y majestuosa simplicidad con la que su Autor lo ha forjado, ya solo encontramos el deforme contraste de la pasión que cree razonar y el entendimiento en delirio. Lo más cruel es que todos los progresos de la especie humana lo alejan sin cesar de su estado primitivo. Mientras más conocimientos nuevos acumulamos, más perdemos los medios para adquirir el más importante de todos. A fuerza de estudiar al hombre, ya no estamos en condiciones de conocerlo” (1964: 122).

Una lectura demasiado rápida del pasaje puede llevar a una confirmación del prejuicio: Rousseau cree que hay una naturaleza humana, pero que la vida en sociedad nos hace imposible conocerla. Es el tópico de la corrupción del humano (o incluso lo humano) en manos de la sociedad. Una lectura más paciente, y por lo mismo más ambiciosa, nos muestra que el asunto es aquí la imposibilidad de determinar empíricamente qué es lo *naturalmente* humano. Ya no se puede, nunca se ha podido, pues el humano, en tanto humano y no animal, ya siempre ha perdido su naturaleza. No hay testigo de ese estado natural, que probablemente nunca ha existido, como insiste Rousseau. Sin embargo, y esto es lo interesante, Rousseau sí encuentra un origen de la desigualdad. ¿Cómo, por qué vía? Por la especulativa, podría decirse. Expresado en términos más simples, aunque no menos cargados, Rousseau lo imagina. Y lo que imagina es conocido: «el

primero que cercó un terreno, se atrevió a decir *esto es mío* y encontró gente suficientemente ingenua como para creerle, fue el verdadero fundador de la sociedad civil» (Rousseau 1964: 164), es decir, esa desigualdad. Pero esa es, si nos atenemos al texto, una desigualdad secundaria. Se deriva en realidad de otra, más primitiva. Es esta: el hombre no es igual al resto de los animales. Por un lado es más débil, por otro es más hábil.

Es fácil imaginar a un humano sin técnica perder la batalla frente a un oso o un tigre, es fácil también imaginarlo cazando. Debilidad y habilidad. ¿Pero de dónde saca el humano esas técnicas? Precisamente de los animales. Estos, por ejemplo, saben *instintivamente* qué comer, cómo hacer nidos y protegerse de las tormentas, cómo y qué presas cazar. Al hombre, que carece de ese instinto, solo le queda copiar. Ve qué comen y come él, ve cómo cazan y caza él. Combina los alimentos de las aves y los osos, las técnicas de los tigres y los lobos. Con el paso del tiempo, las técnicas se superponen: cuece la carne, muele las semillas, fabrica lanzas. Es su falta de instinto entonces lo que lo salva. Pero eso que lo salva, se habrá comprendido, es lo que nos impide retrotraernos al estado de naturaleza. Es en este sentido que la naturaleza, o más bien su falta, es la condición de posibilidad de la técnica. Es también en este sentido que la negatividad es trascendental, o bien condición de posibilidad de la Historia como tal, atendiendo por cierto al hecho de que Rousseau es mucho más cercano a los conceptos de cultura y naturaleza que a los de Historia, Historicidad o Historialidad. Es, por un lado, la operación de traducción y, por otra, de relocalización la que le permite a Lacoue-Labarthe leer de esta manera a Rousseau. Traducción primero de *phusis* y *téchne* por naturaleza y cultura, relocalización luego de la discusión en Rousseau en un campo ontológico. Ciertamente no se encuentran en el segundo *Discurso* los términos «trascendental» o «negatividad», así como tampoco «phusis» o «téchne», pero la paciente interpretación de Lacoue-Labarthe (y ante todo la introducción de Aristóteles como hilo conductor) hacen difícil no ver que se trata también de eso en el texto de Rousseau.

Si la explicación acabara allí, esta podría ser interesante, pero en ningún caso determinante. Lo fundamental viene después: la descripción que hace Rousseau de este humano que imita, digamos naturalmente para exacerbar la paradoja, es la misma que hace del comediante. La originalidad más radical de Lacoue-Labarthe reside en este descubrimiento. Luego de citar un pasaje del *Discurso*, escribe:

“Lo sorprendente aquí no es tanto que Rousseau, sabiéndolo o no, siga muy de cerca la *Poética*, en particular la célebre apertura del capítulo IV (48b) donde Aristóteles define al hombre como *mimetes phusei* y deduce de esa definición, gracias al placer o la alegría (el «goce», dice Rousseau) la facultad del *manthanein* y del *théorein*. La facultad trópica, entonces. Lo sorprendente es que esta definición es *la definición misma del comediante* que Rousseau, para responder a argumentos que conoce perfectamente y que se volverán más tarde contra él en *La paradoja* de Diderot, hace suya en la *Carta a d’Alembert sobre los espectáculos*, aunque, como es evidente, para condenar al teatro, repitiendo en esto a Platón (si es que no a los Padres de la Iglesia): el comediante, no teniendo ningún carácter propio, es apto para apropiarse de todos los caracteres. Es el «hombre sin cualidades» (o más exactamente «sin propiedades»), como dice Musil” (2002: 50-51).

Es precisamente porque el humano es él mismo una especie de comediante que puede imitar a los animales y sobrevivir a pesar de su debilidad comparativa. Pero es también la razón por la cual la *téchne mimetiké* logra lo que en el humano la naturaleza no ha podido producir, fabricar (el instinto, por ejemplo). Puesto así, el pensamiento de Rousseau se revela impresionantemente fiel a Aristóteles, reuniendo las dos determinaciones del pasaje ya citado de la *Física* a través de un argumento casi idéntico al de la *Poética*.

Ahora bien, esta lectura implica a lo menos dos conclusiones y una dificultad. La primera, ya adelantada hace algunas líneas, es que Rousseau, «sabiéndolo o no», queriéndolo o no, sigue el argumento de Aristóteles en la *Poética*. Para entender de mejor manera lo que está en juego, es importante tener en mente el pasaje aludido:

“Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación” (Aristóteles 1974: 1448b).

El argumento es entonces que el imitar (*mimesthai*) es connatural al humano, y que esto lo diferencia de los animales. No es, en efecto, otra cosa lo dicho por Rousseau en el segundo *Discurso*. A esto se suma el hecho de que es a través de la imitación que el humano adquiere sus primeros conocimientos, elemento también presente en el argumento rousseauiano. Lo que vale la pena destacar, y es solo visible si se tiene en mente el pasaje de la *Poética*, es que esta capacidad de imitar no es solo natural, sino que es el origen de la poética, vale decir, tanto de la tragedia como de la comedia, como explicará a continuación Aristóteles. Así, al evidenciar la coincidencia en los razonamientos, Lacoue-Labarthe hace algo más que demostrar el aristotelismo de Rousseau: reinscribe el problema. El asunto no será ya solo el origen de la desigualdad, sino también el de la poética. Así, la posibilidad de la Historia (traducción de Lacoue-Labarthe del problema de la civilización en Rousseau) es al mismo tiempo la posibilidad de la poética y la posibilidad de la desigualdad. Estética y política: que ambos orígenes coincidan no es casualidad. Y es precisamente este punto el que hace a Lacoue-Labarthe establecer que el descubrimiento del origen del origen no puede ser simplemente asignado a la tradición alemana, sino que estaba ya en Rousseau. En él y no en Aristóteles, que se limita a hablar de la poética. Esto, por cierto, permite un mejor acercamiento a Heidegger, pues la discusión se traslada a su campo, y más en particular a sus textos y cursos de mediados de los 30. Como es fácil de ver, esta interpretación aristotélica de Rousseau articula, en realidad, todo el argumento de *Poética de la historia* desde su título mismo.

Una segunda pero no menos importante consecuencia es que, para llegar a pensar algo así como el origen, es necesaria la mediación de la mimesis. Como se recordará, este es uno de los grandes reproches que le hace Lacoue-Labarthe a Heidegger. Conviene, en este punto, citar el pasaje completo:

“La primera [hipótesis], que guía mi trabajo desde hace tiempo, consiste en la sospecha de que es una reinterpretación, denegada o no confesada, de la *mimesis* lo que sostiene al pensamiento heideggeriano de la *téchne*, sea cual sea el desprecio brutalmente mostrado, aquí y en otras partes, hacia al concepto (juizado, como se sabe, tardío y derivado, subordinado a la comprensión de la

verdad como *homoiōsis*, empeorado por su traslación latina en *imitatio*, etc.)”
(Lacoue-Labarthe 2002: 25).

Lo que se encuentra en Rousseau es, en definitiva, una interpretación de la *mimesis* que permite comprender mejor la operación de Heidegger y consolidar la sospecha. Para Rousseau, esta no sería una simple imitación (de los animales, para el caso), algo derivado entonces, sino que marcaría el descubrimiento de un origen no empírico: la negatividad como transcendental. Se trataría en el fondo, tanto en Heidegger como en Rousseau, del mismo gesto. La diferencia es que allí donde el primero lo oculta, el segundo lo ignora. Solo una lectura paciente, rigurosa, puede hacer ver aquello que Rousseau decía aunque lo ignorara, aquello que dice no queriéndolo o no sabiéndolo.

En cuanto a la dificultad, reconocida por el mismo Lacoue-Labarthe, esta tiene directa relación con un hecho sencillo de comprobar: a pesar del argumento presente en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, Rousseau despreciaba el teatro y en particular a los comediantes. La cuestión es entonces cómo compatibilizar la idea del humano como comediante y el constante desprecio que Rousseau muestra hacia ellos. Esta dificultad puede ciertamente resolverse de maneras más simples: apelar, por ejemplo, a una especie de denegación de parte de Rousseau, o bien argumentar un odio (a ratos manifiesto, a ratos soterrado) hacia la humanidad. No es la vía de Lacoue-Labarthe, que en lugar de cerrar lo más rápido posible el problema se adentra en él.

II. El Teatro anterior, o el paso atrás de Rousseau.

La cuestión del teatro en el autor de *El contrato social* ha sido tratada desde los más diversos ángulos, aunque la mayoría de las veces utilizando como centro la *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos*, en donde Rousseau critica el artículo sobre Ginebra de la *Enciclopedia* escrito por el destinatario de su carta⁵. Lacoue-Labarthe, siguiendo la tradición, también enfoca en ella su atención. Antes de estudiar la lectura que este hace de la *Carta*, son necesarias algunas precisiones. La primera es que a pesar del título con el que fue publicada y ha sido difundida la

⁵ Un buen ejemplo de las diferentes lecturas de la *Carta* es la obra colectiva dirigida por Blaise Bachofen y Bruno Bernard: *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert* (2011).

carta, el único punto no son los espectáculos. Hay también discusiones teológicas, por ejemplo. Ciertamente lo más destacable es la discusión sobre el teatro, pero en el contexto de la *Carta* es fácil ver que los argumentos de Rousseau se entrelazan y no son, como suele decirse, solo morales, así como tampoco refieren solo a la mimesis o la catarsis. Una buena parte de los argumentos son, de hecho, económicos. Y es que es necesario tomarse en serio el hecho de que se trate de una reacción al mencionado artículo escrito por d'Alembert, que no habla solo de la ausencia de espectáculos en la ciudad de Rousseau sino también de su teología, su organización política e historia. Si las primeras páginas de ambos textos discuten entonces otros puntos, los espectáculos llegan hacia la mitad del artículo de d'Alembert. Allí se lee:

“En Ginebra no se sufre de comedia. No es que allí se desapruében los espectáculos en sí mismos, sino que se teme, se dice, el gusto por la pereza, la disipación y el libertinaje que las tropas de comediantes propagan entre la juventud. Sin embargo, ¿no sería posible remediar este inconveniente mediante leyes severas y bien ejecutadas sobre la conducta de los comediantes? A través de ellas, Ginebra tendría espectáculos y costumbres, y sacaría provecho de los unos y las otras: las representaciones teatrales formarían el gusto de los ciudadanos y le darían una fineza de tacto, una delicadeza de sentimiento muy difícil de adquirir sin ellas. La literatura sacaría provecho sin que el libertinaje haga progresos y Ginebra reuniría la sabiduría de Lacedemón y la civilidad de Atenas” (1757: 576–77).

La cuestión es entonces una falta provocada por el miedo a una especie de contagio que terminaría pervirtiendo las costumbres de las y los habitantes de Ginebra. Si bien Rousseau responde en la *Carta* a la proposición de instaurar «leyes severas y bien ejecutadas», lo que le interesa en realidad son «los verdaderos efectos del teatro» (Rousseau 1995: 15). La objeción central se dirige a la conveniencia de arriesgarse a lo peor sin una certeza de que podría también resultar lo mejor. La cuestión está contenida en uno de los pasajes más famosos de la *Carta*:

“Me gustaría que se me mostrara claramente, sin verborrea, por qué medios [el teatro] podría producir en nosotros sentimientos que no tendríamos sin él y hacernos juzgar a seres morales de una manera diferente a la que los juzgaríamos ya en nosotros mismos. ¡Todas esas vanas pretensiones, si se profundizan, son pueriles y desprovistas de sentido! Ah, si la belleza de la virtud fuera obra del arte, hace tiempo que este la habría desfigurado. En cuanto a mí, aún deben tratarme de malvado por haber sostenido que el hombre nació bueno. Lo pienso y creo haberlo probado. La fuente del interés que nos liga a lo que es honesto y nos inspira aversión por el mal está en nosotros y no en las piezas. No hay un arte para hacer producir ese interés, este solo lo aprovecha” (Rousseau 1995: 21–22).

Lo que está en juego, se notará, es al mismo tiempo la catarsis, la utilidad moral o pedagógica del teatro, y la artificiosidad o naturalidad de los sentimientos. Pero que los tres temas se encadenen, remitan uno al otro, no quiere decir que sean tres formulaciones distintas de un mismo problema. Es necesario entonces examinarlos más de acerca.

La categoría crucial para entender el pasaje, y entonces la relación entre los términos propuestos, es en realidad la de «interés»⁶. Esta no se relaciona con el provecho o la ganancia que se saca de algo, pero tampoco es el equivalente exacto de la inclinación por un objeto o persona, como cuando se dice que algo nos interesa. Interés, *intérêt* en francés, tiene en la estética de ese tiempo un significado preciso: es interesante aquello con lo que se entra en contacto íntimo. Hay interés entonces cuando se entra en contacto, no con el espíritu o la razón, sino con el corazón. Es esto lo que encontramos, por ejemplo, en el *Curso de Bellas Letras, o Principios de la literatura* de Charles Batteaux (1753), tremendamente popular en la época de Rousseau. Así se entiende entonces que «la fuente del interés» esté en «nosotros y no en las piezas», es decir, en el corazón y no en la escena. Pues de eso se trata: de la fuente. Bien puede ser que algo, una pieza para el caso, entre en contacto con el corazón, pero la fuente sigue estando en el segundo elemento. Rousseau lo admite, de manera oblicua, cuando escribe:

⁶ Sobre la centralidad de esta noción en la *Carta*, ver el artículo de Jean-François Perrin sobre la tragedia en Rousseau (2011).

“Preguntar si los espectáculos son buenos o malos en sí mismos es plantear una pregunta demasiado vaga, es examinar una relación antes de haber fijado los términos. Los Espectáculos están hechos para el pueblo y es solo por los efectos que produce en él que se pueden determinar sus cualidades absolutas. Puede haber Espectáculos de una infinidad de especies, hay entre un pueblo y otro una prodigiosa diversidad de costumbres, de temperamentos, de caracteres” (1995: 16).

Esto es precisamente porque el arte no puede producir el interés, sino solo adaptarse mejor o peor a lo que ya está en el corazón del pueblo. De allí entonces que el teatro no tenga por sí mismo la utilidad moral o pedagógica que le atribuye d’Alembert. Lo que está en juego, como se habrá comprendido, es la artificialidad del teatro y la naturalidad del sentimiento. La catarsis, en este sentido, no purga verdaderos sentimientos sino solo los que él mismo produce y que son, a ojos de Rousseau, artificiales. Nada pueden hacer las leyes, por severas que sean, pues el problema está en el verdadero efecto del teatro, que no es otro que producir sentimientos artificiales. Dicho de otro modo, lo que le importa a Rousseau es el corazón y no la representación.

Simplificando el argumento, podría decirse que para Rousseau, en el mejor de los casos, el Teatro no hace nada que no podamos hacer sin él, y en el peor lo que hace es introducir la inmoralidad que se asocia con la artificialidad. Esta es, de hecho, la lógica argumentativa el texto: como no nos entrega nada, no vale la pena arriesgar lo peor. La negociación propuesta por d’Alembert no tiene sentido, pues por querer tener moral y espectáculos, se termina sin moral y sin espectáculos. Rousseau, en efecto, hace cuentas y concluye que mantener espectáculos en una ciudad como Ginebra es económicamente inviable: demasiado frío, pocos habitantes, poco tiempo para el ocio improductivo.

Leído a la luz de la categoría de «interés», el pasaje citado (pero en realidad la *Carta* completa) muestra que el problema no es ni la mimesis en sí misma ni la catarsis en sí misma, sino que depende de qué es imitado y qué es depurado. La lectura de Lacoue-Labarthe muestra aquí toda su precisión: Rousseau parece creer que lo que se imita son sentimientos, digamos

pasiones, y no acciones, como es el caso en la tragedia. De esto se deriva su crítica a la catarsis producida en el teatro: se depuran pasiones que no se tienen. Esas pasiones no originales, que no vienen del corazón sino que son producidas a propósito por los actores, pueden por cierto depurarse, pero con eso no se toca el corazón. Es por ello que sus efectos son fugaces, como insiste Rousseau en la *Carta*. Parece así desconocer el significado que para Aristóteles tiene tanto la catarsis como la mimesis. Existe un pasaje en particular que lo muestra claramente: «La Escena, en general, es un cuadro de las pasiones humanas cuyo original está en todos los corazones» (Rousseau 1995: 17). De las pasiones entonces y no de acciones. Sobre esto, siguiendo la *Poética* de Aristóteles⁷, Lacoue-Labarthe dirá:

“La tragedia, si no la «Escena, en general», es la representación de una *acción*, no de «pasiones». Es incluso, más literalmente, representación de acción (*mimesis praxeos*): de allí la relativa subordinación, en Aristóteles, del «carácter» (*ethos*) de los actuantes, de los personajes que actúan en la escena (*prattontes*), respecto al *drama* propiamente dicho o al *muthos* «en acto» (de la historia o de la «fábula», como dice Brecht, en tanto ella es *puesta en escena*, «presentada»)» (2002: 89–90).

Todo lo contrario a lo que plantea Rousseau, a quien le preocupa que sea la moral de los actores (y no las piezas por sí mismas) las que corrompan la moral (Rousseau 1995: 16–17). A esto se suman tres «errores» (el término es de Lacoue-Labarthe): 1. no se trata de cualquier pasión, como parece creer Rousseau, sino de dos: temor y piedad (o compasión, dependiendo de la traducción que se haga); 2. esas pasiones no son tampoco elegidas al azar, se trata de pasiones insoportables. De ahí la necesidad de catarsis; 3. la catarsis es tomada por Rousseau en sentido médico, como lo hizo prácticamente toda su época y no como lo que es: una metáfora médica (Lacoue-Labarthe 2002: 90–91).

⁷ «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada de cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (Aristóteles 1974: VI, 49b).

Este malentendido, del que Rousseau es más víctima que autor, le impide entonces comprender lo que él mismo abre con el segundo *Discurso*. Confundiendo las cosas, ataca al teatro porque no comprende exactamente de qué se trata. Pero, agrega, «a su manera Rousseau lo sabe, o lo sospecha oscuramente. Es por ello que, no sin dificultad, busca una salida» (Lacoue-Labarthe 2002: 92). Y si lo sabe o lo sospecha es porque ya lo ha demostrado: la catarsis se hace necesaria porque hay mimesis, y esta no tiene solo una función de entretenimiento (como lo dice explícitamente en la *Carta*), sino que hace pensar. Este es uno de los puntos centrales del argumento, que vale la pena citar *in extenso*:

“Rousseau había comprendido perfectamente que es en realidad la *mimesis* la que autoriza la *katharsis*. Lo que pretendía demostrar es que esa «purgación» no es tal, o bien que es solo del orden de lo *semejante*, por el solo hecho de que depende enteramente de la «semejanza» en general, de esa actividad productora de simulacros y «desrealizante» que es la *mimesis*. Esto contra toda expectativa, pues solo una facultad mimética «natural» (y reconocida como *matemática*), se recuerda, podía permitir, en el segundo *Discurso*, instalar la escena del origen. Es necesario creer que desde que se «pasa al teatro», como escribe Diderot, desde que la cultura y la historia han «ahogado» la naturaleza, la *mimesis* cambia de naturaleza: el «transporte» que esta supone y garantiza, como su *condición* misma, el reconocimiento del semejante y de sí mismo, se vuelve el medio por excelencia de la «ilusión». Toda la demostración de Rousseau se atiene, en la *Carta*, a esta evidencia platónica” (Lacoue-Labarthe 2002: 94).

La cuestión sería entonces que esa mimesis valorada en el segundo *Discurso* es diferente, o cambia, cuando se trata del teatro. Rousseau lo dice más de una vez en la *Carta*. Es la razón por la que Lacoue-Labarthe habla de un «teatro anterior», es decir, de una Escena previa a la Escena, en la que la mimesis tiene un cariz distinto, positivo por decirlo así, y no pervertido. Y es que este no condena la imitación por sí misma, como se vio, sino la imitación hecha para el placer del público, que es precisamente lo que hace el teatro, al menos el de su época. Las

razones esgrimidas por Rousseau son varias, pero comparando el teatro clásico con el moderno, desliza una diferencia fundamental. Esta es que los actores de la Grecia antigua, si se concede el anacronismo, eran ciudadanos dispuestos a enseñarle a sus conciudadanos, y no mercenarios. Lo hacían de corazón, se puede decir. Lo que el actor clásico hacía por su pueblo, el actor moderno lo hace por el dinero. O, dicho de otra manera, el teatro moderno quiere purgar pasiones que no tenemos con el único fin de entretener, mientras que el teatro clásico enseñaba algo, era útil *porque no era teatro*. Formulación que, dicho sea de paso, Heidegger no deja de repetir, creyendo que viene de Hegel y no, como es el caso, de Rousseau (Lacoue-Labarthe 2002: 119). Lo que está en juego, nuevamente, es el origen, la «escena original», y no exactamente la valoración que se haga del teatro. Si por parte de Rousseau existe una incoherencia entre lo dicho en el segundo *Discurso* y lo dicho en la *Carta*, esto se debe menos a sus errores (de los que, cree Lacoue-Labarthe, Rousseau sospechaba) que a su falta de comprensión de lo que estaba en juego.

Se llega entonces al centro de la cuestión: la crítica rousseauiana al teatro, o más precisamente a la comedia, es en realidad una crítica a la catarsis que se apoya en una idea de mimesis, ambas equivocadas. Rousseau se niega a ver lo que él mismo describe en el segundo *Discurso*: que la mimesis «da a pensar», que, dicho en términos aristotélicos, es una condición del aprender y del ver. Rousseau daría entonces un paso atrás en su descubrimiento, a todas luces fundamental y cuyas implicancias llegarán hasta Heidegger, aunque este no lo quiera reconocer. El descubrimiento no es, de todas maneras, banal. Es el siguiente: «que el pensamiento del origen está en el origen del pensamiento de lo transcendental (en sentido kantiano) y del pensamiento de la negatividad (en sentido dialéctico-especulativo). O, más rigurosamente formulado, que este está en el origen del pensamiento de lo transcendental como pensamiento de la negatividad» (Lacoue-Labarthe 2002: 30). Hasta cierto punto, no solo vivimos todavía la época de Rousseau, sino que *toda* la filosofía moderna occidental estaría cruzada por su pensamiento, en la medida en que la modernidad no ha dejado de pensar la negatividad transcendental. Que Heidegger haya creído (¡en su periodo más nacionalista!) que el descubrimiento era alemán, cuando en realidad era de un suizo francófono, es una especie de última ironía de la Historia.

Queda un paso por dar. La depuración llevada a cabo por la tragedia griega no era *solo* de las dos pasiones insoportables, excesivas, que eran el miedo y la compasión (o la piedad, si se

quiere ser rousseuiano)⁸: lo era también, y sobre todo, de su propia negatividad. Esto ya lo habría sospechado Rousseau al pensar la fiesta como lo opuesto al teatro. Esta es, de manera explícita, una representación de nada, algo que no imita lo que ya está en los corazones, sino que los pone en común directamente, sin mediación. Es el viejo tema del interés el que prima. Hacia el final del breve relato que Rousseau hace de ese famoso baile improvisado que, siendo niño, presencié en la plaza de Saint-Gervais, dice:

“Se quiso retomar el baile, pero no había manera: ya nadie sabía lo que hacía, todas las cabezas se habían volcado a una embriaguez más dulce que la del vino. Después de estar todavía un tiempo más riendo y hablando en la plaza, hubo que separarse. Cada cual se retiró pacíficamente con su familia. Las amables y prudentes mujeres se llevaron a sus maridos, no interrumpiendo sus placeres sino yendo a compartirlos. Sé bien que este espectáculo que tanto me conmovió no tendrá gracia para miles de otros: hay que tener ojos para verlo y un corazón para sentirlo” (1995: 124, nota).

Por una parte, este espectáculo toca el corazón. Por otra parte, el placer se comparte. No hay actores, no hay público, el pueblo (pues se trata del pueblo, Rousseau insiste en eso) no representa a nadie más que a sí mismo. No hay entonces mediación. Esto explica, por lo demás, que Lacoue-Labarthe califique de rousseuiano a Guy Debord. Es probable que tenga razón. Pero esto Rousseau mismo no lo ve, como tampoco ve que la fiesta es en realidad una mediación, una manera de purgar la negatividad que está en el origen, que *es* el origen de la Historia, para este caso (pero también para el de Heidegger) de un pueblo. Pueblos distintos, no solo porque uno es alemán y el otro suizo, sino por la idea misma que lo sustenta. Pero el peligro de no ver la mediación, de despreciarla como lo hace Rousseau, está allí. Querer eliminar la Escena en favor de una Escena anterior, la verdadera, no sería otra cosa que eliminar la mediación. Las consecuencias políticas son inmensas, como se verá a continuación.

⁸ Sobre la cuestión de las pasiones insostenibles en la tragedia griega, ver ante todo el texto, a esta altura fundamental, de William Marx (2012).

III. Origen, teatro, poesía.

Un breve recorrido por las operaciones centrales desplegadas por Philippe Lacoue-Labarthe en *Poética de la historia* permite mostrar cómo su lectura de Rousseau es central, no para cerrar la pregunta por la representación, sino para mantenerla abierta. La ruta abierta por Jacques Derrida en *De la gramatología* (1967) es pacientemente continuada hasta llegar a una formulación por sí misma impresionante, fundamental en más de un sentido: el origen que en los años 30 Heidegger situaba en la Poesía, es decir, hasta cierto punto, en la *téchne*, y que este creía posibilitado por «la invención (alemana) de la Historia y del pensamiento de la historicidad» está en realidad en Rousseau. Las consecuencias son múltiples y van desde la irónica manera en que la invención alemana es cualquier cosa menos alemana hasta la demostración del carácter político del pensamiento estético. Ahora bien, si esta lectura (en sentido fuerte) ayuda a comprender la maniobra heideggeriana, cobra también importancia para la comprensión del pensamiento Rousseau, tradicionalmente rebajado a un liberalismo superficial o a un moralismo ingenuo. Y es que, como lo señala Jean-François Perrin, «los trabajos de Philippe Lacoue-Labarthe [son] ampliamente ignorados por la crítica rousseauniana actual» (2011: 141). Esto no es problemático por sí mismo, autoras y autores ignorados hay siempre, pero la fuerza de esta lectura pone en evidencia que (a la luz de una comparación con el contenido del segundo *Discurso*) la cuestión revela ser ante todo el «alejamiento radical de los modernos respecto no solo a lo que se puede leer o creer sobre los efectos del teatro antiguo, sino sobre todo respecto a las costumbres de la ciudad democrática en la época de su invención, y del rol político central que allí jugaba el espectáculo trágico» (Perrin 2011: 41).

Se notará que este es precisamente el punto que quedó abierto hacia el final de la sección precedente («El Teatro anterior, o el paso atrás de Rousseau»). Esto no por simple capricho o gusto por el suspenso: al ligar la cuestión de la mimesis en el segundo *Discurso* con la *Carta* a la luz de una interpretación de Aristóteles, Lacoue-Labarthe no solo habilita una discusión con Heidegger sino que además, y esto puede ser incluso más importante, le da un nuevo rol a la catarsis. O bien le vuelve a dar el rol que, aunque silenciado, siempre ha tenido y que es necesario subrayar: la tragedia, o más en general la Escena, es necesaria porque purga la negatividad que está en el origen. En este sentido, negar la re-presentación (la Escena), ese sueño de la inmediatez tantas veces evocado a lo largo de la Historia, desembocaría en el Terror. En efecto, en uno de los

pasajes más impresionantes del texto, recordando a Schelling y nuevamente a Aristóteles, Lacoue-Labarthe escribe:

“De todos modos, y esto es lo esencial, la «regla» o incluso la Ley que establece (o más bien recuerda) Schelling (pues viene de Aristóteles, es la traducción especulativa de la *Poética*, VI), enuncia de la manera más clara y vigorosa posible que *toda negación de la (re)presentación engendra el Terror*. Y que la *katharsis*, más intraducible que nunca, lo es de la «pulsión» de muerte, de destrucción, de aniquilamiento, de asesinato, etc. O del dolor, de la «pasión» que provoca la desdicha y la maldad, el sufrimiento en general” (2002: 147).

Dicho todavía de otro modo, siendo el origen la negatividad, la tragedia purga esa negatividad, evitando «la furia del desaparecer» (*die Furie des Verschwindens*) de la que habla Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* (2018: 687) para referirse al Terror revolucionario del periodo jacobino.

Es ciertamente excesivo decir que eso está pensado *de este modo* en Rousseau, transformándolo entonces en el ideólogo de Terror, como quiso hacerlo una buena parte del thermidorismo⁹. La lectura de Lacoue-Labarthe permite, sin embargo, ver hasta qué punto el Terror aparece como una consecuencia de esta negación sistemática de la representación, cuyas secuelas se extienden mucho más allá de la discusión en torno al Gran Terror. Este tópico está presente no solo en la *Carta*, como bien muestra Lacoue-Labarthe, sino a lo largo de prácticamente toda la obra de Rousseau bajo la figura del corazón. Es en esta figura que se condensa al mismo tiempo la revalorización la presencia plena a sí y la fantasía rousseauiana de la recuperación de una comunicación directa de consciencia a consciencia, que prescinde de esa mediación que es lenguaje o, como escribe Jean Starobinski en su ya clásico ensayo sobre Rousseau: «la transparencia recíproca de las consciencias, la comunicación total y asegurada» (1971: 19). El corazón o la representación.

⁹ Sobre este punto, ver sobre todo el importante libro de Bronislaw Baczko *sobre Thermidor* (1989).

A modo de cierre, y para volver al asunto que abre este artículo, allí donde Heidegger piensa el origen a partir (o como) Poesía, Lacoue-Labarthe intenta pensarlo a partir (o como) Teatro. Esto no es solo una cuestión de gustos o de inclinaciones, es una decisión político-estética de la mayor importancia. No se trata, ante todo, de una cuestión de géneros, así como tampoco de reemplazar el teatro por la poesía. Nada de eso basta. Es sin embargo cierto que toda una corriente de acción y de pensamiento que se identificó con ese deseo de acabar con la representación, con la Escena o el Espectáculo, vio en la Poesía una manera de recobrar ese origen perdido, esa palabra directa, inocente, sin mediación. Esto, para explicitar las referencias, del post-rousseauismo más inmediato hasta Guy Debord o Georges Bataille. Salvo que este último, a pesar de todo, nunca se inclinó por el Terror (como sí lo hicieron André Breton, Guy Debord o Maurice Blanchot¹⁰). No es casualidad entonces que Lacoue-Labarthe mantuviera una relación difícil con la poesía, como también la tuvo Georges Bataille, a quien el primero cita hacia el final de *Poética de la historia*. Quizás allí haya una verdad, no ya de la democracia, pero sí de la política pensada hasta su extremo. No se trataría de instalar teatros en nuestras ciudades y representar tragedias (o crearlas), sino de algo mucho más simple y mucho más difícil: aceptar la negatividad, mirarla de frente, sin hacer de ello una comedia.

Bibliografía

d'Alembert, Jean Le Rond (1757). "Genève". En D. Diderot (Ed.), *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VII (pp. 574–78). Paris: Briasson, David, Le Breton et Durand.

Arias, Pablo (2021). *Mimesis y tiempo. Lacoue-Labarthe y los bordes de la historia* (Tesis doctoral inédita). Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile; Université de Strasbourg, Francia. Recuperada de:

<https://repositorio.uc.cl/xmlui/handle/11534/63104>

<https://www.theses.fr/2021STRAC006>

Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.

¹⁰ Hemos desarrollado este punto en un artículo de pronta aparición: «“La República no necesita poetas”. Literatura y Terror, de Saint-Just a Paulhan».

_____ (1995). *Física*. Madrid: Gredos.

Bachofen, Blaise, y Bruno Bernard (Eds.) (2011). *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert*. Lyon: ENS éditions.

Baczko, Bronislaw (1989). *Comment sortir de la terreur. Thermidor et la Révolution*. Paris: Gallimard.

Batteux, Abbé Charles (1753). *Cours de Belles-lettres, ou principes de la littérature*. Paris: Desaint et Saillant/Durand.

Derrida, Jacques (1967). *De la Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.

Hegel, G. W. F. (2018). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada Editores.

Heidegger, Martin (1976). *El origen de la obra de arte*. Santiago: Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos.

_____ (2010). *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*. Buenos Aires: Biblos.

Lacoue-Labarthe, Philippe (2002). *Poétique de l'histoire*. Paris: Galilée.

Marx, William (2012). *Le Tombeau d'Oedipe. Pour une tragédie sans tragique*. Paris: Éditions du Seuil.

Perrin, Jean-François (2011). "Politique du poète : Rousseau et le tragique". En B. Bachofen y B. Bernard (Eds.), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert* (pp. 139–61). Lyon: ENS éditions.

Rousseau, Jean-Jacques (1964). "Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes". En M. Raymond, B. Gagnebin, y J. Starobinski (Eds.), *Œuvres complètes, tome III, Bibliothèque de la Pléiade* (pp. 108–237). Paris: Gallimard.

_____ (1995). "À M. d'Alembert". En M. Raymond, B. Gagnebin, y J. Rousset (Eds.), *Œuvres complètes, tome V, Bibliothèque de la Pléiade* (pp. 1–125). Paris: Gallimard.

Starobinski, Jean (1971). *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.