

La verdad de la no verdad:

Consideraciones sobre la ficción desde la Teoría Crítica y Friedrich Nietzsche

Consideraciones preliminares

El presente ensayo plantea un diálogo entre dos conceptos fundamentales de la teoría crítica —la razón instrumental y la industria cultural— y el pensamiento de Friedrich Nietzsche, interpretado a través de los enfoques de Peter Sloterdijk y Massimo Cacciari, en el marco de la ficción. Esta última será entendida, a lo largo del escrito, como un término intercambiable con otros conceptos afines, tales como el arte, lo poético, el mito o, finalmente, la mitopoiesis.

Dicho término se inscribe en la línea de investigación desarrollada en la obra *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy* de Burrows y O'Sullivan (2019). La ficción —y cada uno de los conceptos asociados que aquí se emplean— propone ser comprendida, a la luz de dicha investigación, como práctica en tanto que “...writing, imaging, performing or other material instantiation of worlds or social bodies that mark out trajectories different to those engendered by the dominant organisations of life currently in existence”. (Burrows & O'Sullivan, 2019, p. 3)

Esta práctica del *fictionar* encuentra su motor en la tensión entre filosofía y arte, específicamente en una suerte de transubstanciación dialéctica entre ambos términos. El presente ensayo, ofrecido apenas como una serie de consideraciones iniciales al problema, recorre dicha tensión. Al respecto, Statkiewicz (2009) propone reconfigurar esa relación bilateral en los siguientes términos:

Instead of thinking of philosophy and poetry or mimesis as facing each other, we should rather consider there to be two kinds of the theater of philosophy: the representational (Aristotelian, neoclassical) and the fantastic (Nietzsche's 'Dionysian Machine'). It is the latter that Deleuze regards as the essence of modern art, striving to become 'a veritable theatre of metamorphoses and permutations'. (p. 110)

Al igual que la investigación publicada por la editorial de la Universidad de Edimburgo, el presente ensayo propone explorar la dimensión política de este problema. A propósito de esto, los autores señalan:

That Deleuze develops the concept of an enunciation that calls forth a missing people and their potential worlds in relation to what he calls (following Henri Bergson) 'fabulation', or the 'story-telling function'. This concept is laid out in the last few pages of *Bergsonism*, where it is portrayed as a particular mechanism that produces an interval within society through which 'creative emotion' might arise (see Deleuze 1991: 106–12). Fabulation operates, in Deleuze's reading of Bergson, to create 'fictitious representations' that counter the more utilitarian principles of human society and, indeed, of an intelligence that is premised on this. Fabulation (myth or fictitious representation) then allows something non-human to arise for the human. It is a kind of performance, or, again, a mechanism, for the production of a different kind of affect. Another way of putting this is to say that fabulation involves resistance to the world as it is perceived or understood (Burrows & O'Sullivan, 2019, p. 18).

Como se podría inferir de la cita anterior, la investigación de Burrows y O'Sullivan fundamenta su problema filosófico principalmente en la lectura deleuziana de Friedrich Nietzsche, así como en los aportes de Henri Bergson y Antonin Artaud. Aunque las dimensiones de su exhaustivo trabajo exceden las pretensiones de estas páginas, su propuesta resulta, a todas luces, iluminadora para comprender cómo estas concepciones de lo filosófico operan en la práctica creativa, extendiendo el problema de la mitopoiesis hacia los campos de la mitotécnica y la mitociencia. Por su parte, en este escrito se aborda el problema de la ficción mediante un doble movimiento: por un lado, un diálogo con la teoría crítica en tanto diagnóstico del mito y del arte en la modernidad tardía; por el otro, una lectura singular del vínculo entre Nietzsche y el arte a partir del análisis de los ensayos de Massimo Cacciari y Peter Sloterdijk, planteada como el esbozo de un pensamiento desestabilizador a los síntomas de dominio, tanto instrumental como estético, relativos al diagnóstico de la Escuela de Frankfurt.

La ficción como ilustración y mercancía: La razón instrumental y la industria cultural

Ilustración y mito

Adorno y Horkheimer diagnostican el mito moderno bajo la ilusión de su propia superación. Este es el mito de la Ilustración y de la razón en sus ámbitos tanto público como privado, dimensiones que pensadores como Emanuel Kant (1784/2009) desarrollarán originalmente como los vectores para la emancipación de lo humano. El proyecto ilustrado se embarca así en el arca del humanismo en tanto que despliegue universal; no obstante, esta facultad de la razón abandona demasiado pronto el reino de la crítica. A este propósito, Horkheimer y Adorno (1944/2023) enuncian de forma lapidaria que «en cuanto abandona voluntariamente su elemento crítico y se convierte en mero instrumento al servicio de lo existente, contribuye sin querer a transformar lo positivo que había hecho suyo en algo negativo y destructor» (p. 52).

La razón instrumental es el síntoma de este abandono. En ella, gobierna el reino de lo útil, de lo pragmático, de lo productivo, de lo industrial. Este síntoma responde a las condiciones socio históricas del momento. Principalmente, el desarrollo desmedido de las dos revoluciones industriales junto a la omnipotencia del positivismo científico. El engranaje y transformación social que convergerá en el capitalismo desde el cual La Escuela de Frankfurt se entrega a la letra. En este paradigma «el pensamiento ciegamente pragmático pierde su carácter superador, y por tanto también su relación con la verdad.» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 53)

Sin embargo, es necesario proceder con cautela para poder hacer un análisis adecuado de este fenómeno y como derivaría en una idea de la ficción como mercancía. En primera instancia, hay que establecer la potente relación que tiene este diagnóstico con la idea del mito, sintetizada

en la célebre máxima: «El mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología.» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 56).

No obstante, este apartado no solo se dedica a pensar la Ilustración como mitología —o la ficción de la Ilustración—, sino su desarrollo último y más inmediato bajo la forma-mercancía. En este sentido, coexisten dos dimensiones de la ficción que operan en diferentes estratos ontológicos. El primero es el de la ficción —o la mitopoiesis— de la razón instrumental en tanto que momento de verdad de aquello que comparece socialmente bajo la rúbrica del progreso científico; un fenómeno que puede ser interpretado como la mitología de la Ilustración instrumental y como el despliegue radical del proyecto técnico-científico que Bacon (1620/1984) dilucidará originalmente en los albores de la modernidad. La segunda dimensión estriba en un análisis explicativo de la industria cultural y, finalmente, de la ficción en tanto que mercancía; un epifenómeno del paradigma técnico-científico bajo cuyo prisma el arte deviene una mercancía que se hace pasar por cultura. En este punto, el reino de la imaginación es cooptado por las lógicas del capital. Así, en cada uno de estos ámbitos, la ficción adopta dos morfologías: una bajo el poder mítico del progreso y otra como una mercancía alienada que usurpa el lugar de lo artístico en su potencia existencial y política.

El mito de la ilustración y la razón instrumental

Adorno y Horkheimer exponen un ejercicio comparativo inspirado principalmente en la antropología y la sociología de inicios del siglo XX —en específico, las tesis de Mauss y Durkheim (1903/1996) sobre las formas primitivas de clasificación y el estudio de nociones como el maná en las culturas de Oceanía— a propósito del animismo primitivo. Este análisis es extendido por los autores al pensamiento védico y al gobierno de las Moiras en tanto que representaciones del destino ciego e inexorable. Cada una de estas mitologías apunta a una operación compartida: la repetición. En tanto que la naturaleza siempre cobra su deuda, el destino siempre se cumple y nada verdaderamente nuevo puede acontecer. Como bien sintetizan Horkheimer y Adorno

(1944/2023), «el dualismo mítico no conduce más allá del ámbito de lo existente. El mundo dominado enteramente por el maná, e incluso el mundo del mito indio y griego, son mundos sin salida y eternamente iguales» (p. 71).

Las operaciones mitológicas responden, afirman los autores, a un miedo fundamental por la verdad en tanto que angustia ante la incertidumbre, lo desconocido y el caos. Estas complejas relaciones entre el conocimiento y la dominación, entendidas como un ejercicio de apropiación de los entes, serán estudiadas más a fondo por Foucault (1975/2002) a través de su analítica de las estructuras de saber-poder. A propósito de la Ilustración, Horkheimer y Adorno (1944/2023) argumentan un motivo semejante; de hecho, aseveran que «la causa de la regresión de la Ilustración a mitología no debe ser buscada tanto en las modernas mitologías nacionalistas, paganas y similares, ideadas a propósito con fines regresivos, sino en la Ilustración misma paralizada por el miedo a la verdad» (p. 54).

Hay una especie de angustia originaria que paraliza y produce necesariamente la generación mítica. A propósito de esta afección primordial, es preciso remitirse a Heidegger (1927/2014) y sus categorías de *Stimmung* y *Angst* en tanto que estructuras ontológicas fundamentales que caracterizan el modo en que el *Dasein* se abre y comprende el mundo. La angustia es, principalmente, esta confrontación radical con la nada donde la amenaza es el vacío o la *intemperie* en cuanto tal. Para evitar esta nada, el *Dasein* se refugia en el «Uno» (*das Man*): aquella impropiedad encarnada bajo la forma de la masa inauténtica. Es posible trazar ciertas semejanzas entre este movimiento existencial y el diagnóstico de la Escuela de Fráncfort a propósito de la industria cultural y la mitología científica. Este último tema fue abordado directamente por Heidegger (1954/2005) a través de su polémica máxima: «La ciencia no piensa». Dicha tesis debe ser leída no como un desprecio al proceder científico, sino como una crítica a la tecnificación de lo ente en aras del olvido de la diferencia ontológica, un fenómeno que Heidegger (1954/1994) sitúa en la raíz misma de la metafísica occidental de la voluntad de dominio.

En todo caso, coexiste una diferencia cualitativa fundamental entre el animismo primitivo y la operación mitológica de la Ilustración: la separación radical entre el que conoce y

aquello que es conocido. Heredera de la historia de la filosofía occidental, esta fractura se ha manifestado bajo diferentes configuraciones; ya sea como la tensión metafísica entre lo Uno y lo múltiple que Platón (ca. 360 a. C./1988) escenificará en los albores de la ontología antigua, o bien como la moderna cercenación entre sujeto y objeto, donde este último queda relegado a la condición de un objeto incognoscible o nouménico en la arquitectura crítica de Kant (1781/2007). Mediante este proceso se establece una distancia insalvable frente a la naturaleza, una hendidura epistemológica que permitirá poner en marcha el proyecto de Descartes (1637/2008) orientado a la dominación y posesión de la naturaleza mediante el uso metodológico del conocimiento. A este propósito, Horkheimer y Adorno enuncian de forma determinante:

Las múltiples afinidades entre lo existente son reprimidas por la relación única entre el sujeto que confiere sentido y el objeto privado de este, entre el significado racional y el portador accidental del mismo. En el estadio de la magia, sueño e imagen no eran considerados como meros signos de la cosa, sino como unidos a esta mediante la semejanza o el nombre. No se trata de una relación de intencionalidad sino de afinidad. La magia, como la ciencia, está orientada a fines, pero los persigue mediante la mimesis, no en una creciente distancia frente al objeto. La magia no se fundamenta en «la omnipotencia del pensamiento», que el primitivo se atribuiría como el neurótico; una «sobreevaluación de los procesos psíquicos en contra de la realidad» no puede darse allí donde pensamiento y realidad no están radicalmente separados. La «imperturbable confianza en la posibilidad de dominar el mundo» que Freud atribuye anacrónicamente a la magia, corresponde solo al dominio del mundo, ajustado a la realidad, por medio de la ciencia más experta. Para que las prácticas localmente vinculadas del brujo pudieran ser sustituidas por la técnica industrial universalmente aplicable fue antes necesario que los pensamientos se independizasen frente a los objetos, como ocurre en el yo adaptado a la realidad. (Horkheimer y Adorno, 2023, p. 66)

En recapitulación: la ilustración es mito y el mito es ilustración, en tanto que ambas operaciones están advocadas a la domesticación de la nada, entiéndase, como la incertidumbre y el peligro de la naturaleza. No obstante, heredera de la escisión occidental, el mito de la ilustración deviene en un alcance de dominio mucho más efectivo. En tanto, que ahora no solo conoce la naturaleza, míticamente, o bajo los designios de la matemática y la técnica, sino que la transforma, y la convierte en mercancía. Con respecto de este propósito, la teoría crítica, es evidentemente heredera del pensamiento de Marx. En relación a la mercancía, cabría visitar el capítulo primero de *El Capital*, al cual se hará referencia más adelante.

En este ejercicio de dominación, mediante una diatriba dialéctica, el instrumento de dominación se volverá contra el sujeto mismo, en tanto que la tecnificación de la naturaleza atravesaría la tecnificación misma de la vida del ser humano. Esta ejecución tendrá las mismas consecuencias del mito antiguo: el aplanamiento de lo múltiple, la eliminación de todo lo nuevo. Ya que eso nuevo, la diferencia, es una amenaza propia del exterior. Esta idea puede ser asociada con las disertaciones que realiza Adorno en torno a la dialéctica negativa (Adorno, 2005). Para Adorno, el ejercicio dialéctico hegeliano, en tanto que también constituye una operación moderna e ilustrada, concebía la posibilidad de subsumir todo lo nuevo en el *Aufhebung*, en la superación dialéctica. No obstante, Adorno propone una primacía de la negatividad, bajo la cual la diferencia nunca será totalmente subsumida a la superación. La eliminación, la neutralización de lo externo, de lo propiamente nuevo, es un ejercicio activo, procesual, en tanto que inserto en el tiempo. La Ilustración en su forma instrumental será sumamente efectiva en esta operación, en tanto que todo aparecerá como dato científico o burocrático.

El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe nada desconocido. Lo cual determina el curso de la desmitologización, de la Ilustración, que identifica lo viviente con lo no viviente, del mismo modo que el mito identifica lo no viviente con lo viviente. La Ilustración es el temor mítico hecho radical. La pura inmanencia del positivismo, su último producto, no es más que un tabú en cierto modo universal. Nada absolutamente debe existir fuera, pues la sola idea del exterior es la genuina fuente del miedo» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 70)

Esta datificación del ente constituye la identificación de lo viviente con lo no viviente; es decir, la operación científica de reificación de todas las cosas bajo el sol apolíneo de la modernidad. Este maná primigenio, en tanto que catalizador de dicho ejercicio de dominio, es comparado con las concepciones de lo dionisiaco formuladas por Nietzsche, una lectura que Sloterdijk (1986/2003) reactualiza al analizar la transmutación del dolor ontológico en energía emancipatoria o cinismo ilustrado. Así, la eliminación de lo desconocido —la maquinaria encargada de procesar e igualar lo diverso— se materializa justamente en la industria cultural, la cual asume sobre su colorida espalda el peso expropiado de la imaginación, el entendimiento y la razón. Al dotar al individuo común de una realidad premasticada al servicio de las mercancías, la industria cultural opera exactamente como los tapones de cera con los que Homero (ca. siglo VIII a. C./2000), en el canto XII de la Odisea, sellará los sentidos de los remeros para encubrir el abismático y fatal canto de las sirenas.

Su falsedad no radica en aquello que siempre le han reprochado sus enemigos románticos: método analítico, reducción a los elementos, descomposición mediante la reflexión, sino en que para ella el proceso está decidido de antemano. Cuando en el procedimiento matemático lo desconocido se convierte en la incógnita de una ecuación, queda caracterizado con ello como archiconocido aun antes de que se le haya asignado un valor. La naturaleza es, antes y después de la teoría cuántica, aquello que debe concebirse en términos matemáticos; incluso aquello que no se agota ahí, lo insoluble y lo irracional, es invertido por teoremas matemáticos. (Horkheimer y Adorno, 2023, p. 78)

Esta decisión de antemano podría ser categorizada como el diagnóstico de una presuposición fundamental: la científico-técnica. Esta es la premisa diagnosticada por los teóricos de la Escuela de Fráncfort y que caracteriza fundamentalmente —si se permite esta especulación— el suelo metafísico de la razón instrumental: el del ser del ente en tanto que ente calculable. Si se sigue la deconstrucción metafísica heideggeriana derivada en el círculo hermenéutico, se

pueden vislumbrar operaciones contemporáneas para destituir la rigidez metafísica del positivismo científico. Se trata de una rigidez que el propio Heidegger (1961/2013) atribuye al pensamiento de Nietzsche, al cual categoriza polémicamente como el último metafísico —e incluso como el último positivista— de la historia occidental. No obstante, en este ensayo se va a argumentar, en sintonía con la lectura de Cacciari (1993/2000), que Nietzsche, más que un positivista subsumido en el crepúsculo de la modernidad, es un pensador que concibe una metafísica del arte y del arte como metafísica: la ficción como verdad y la verdad como ficción. Este movimiento plantea, por un lado, una superación de aquella primera metafísica que Heidegger (1954/2005) denunciará bajo la forma de la ontificación del ente y el consecuente olvido de la diferencia ontológica; un rebasamiento ejecutado no en aras de una ontología existencial pura, sino de una metafísica de primer grado orientada a la restitución de la potencia de pensar en clave artística, como una vía para recuperar la posibilidad de imaginar otros mundos posibles. En línea con el proyecto kantiano de atribuir a la razón pura práctica el mayor derecho especulativo en tanto que legisladora de las ideas regulativas del yo, el mundo y Dios bajo el reino de lo práctico, el presente ensayo planea adjudicar un derecho análogo a la ficción especulativa —corporizada tanto en la figura del centauro como en la concepción del arte como metafísica— y, fundamentalmente, a la idea de la libertad. Esta operación se erige como una trinchera frente a la inmovilización del pseudosujeto bajo el imperio de la técnica y el arte como mercancía, constelación bajo la cual toda esperanza parece haber sido aniquilada. Al respecto, Horkheimer y Adorno (1944/2023) concluyen de forma sombría que, «de este modo, la Ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar. Pues la mitología había reproducido en sus figuras la esencia de lo existente: ciclo, destino, dominio del mundo, como la verdad, y con ello había renunciado a la esperanza» (p. 80).

En línea con las lecturas de Deleuze (1962/1986), Nietzsche, entendido en su condición de pensador de lo nuevo y de la diferencia radical, permite vislumbrar una salida a esta maquinaria de la repetición. Este es, fundamentalmente, el problema diagnosticado por Adorno y Horkheimer tanto en el mito como en la razón instrumental y la industria cultural: la repetición sistemática, el aplanamiento de lo diverso y la aniquilación de lo externo.

La asunción de lo que existe de hecho, sea bajo la prehistoria fabulosa, sea bajo el formalismo matemático; la relación simbólica de lo presente con el acontecimiento mítico en el rito o con la categoría abstracta en la ciencia, hace aparecer lo nuevo como predeterminado, que es así, en verdad, lo viejo. No es lo existente lo que carece de esperanza, sino el saber, que, en el símbolo plástico o matemático, se apropia de ello en cuanto esquema y así lo perpetúa.» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 81)

En una especie de ejercicio de anamnesis que evoca las disertaciones de Levinas (1961/1977) en su crítica a la filosofía occidental a propósito del trayecto «de Jonia a Jena», tanto el acontecimiento mítico en el rito como la categoría abstracta de la ciencia y la industria cultural anularían la posibilidad de lo nuevo, en tanto que este comparece ya predeterminado por una presuposición fundamental anterior. Habría que ver si lo nuevo es realmente posible. ¿Qué implicaría? ¿Es posible pensar más allá de lo predeterminado? Bajo el lente de este ensayo, lo nuevo habrá de ser apenas esbozado a partir de una reapropiación de la facultad falsificadora — en otras palabras, de la ficción— con un fin tanto político como metafísico. Sin embargo, esta reapropiación, que fácilmente puede incurrir en una suerte de romanticismo ingenuo, requiere necesariamente del ejercicio crítico. En otros términos, no hay reapropiación sin un distanciamiento y un diagnóstico de las condiciones de posibilidad de la ficción contemporánea. Para este propósito, las categorías de razón instrumental e industria cultural ofrecen tan solo una primera bisagra a los anales de nuestro tiempo.

En la razón instrumental advocada al dominio técnico de la naturaleza, desde la cual nacen las grandes industrias, y para las cuales, la industria cultural será una de segundo grado, que dará sentido y justificación a la primera, lo humano cae —como se menciona anteriormente— bajo esta arrasadora tormenta de engranajes. Por lo tanto, el dominio de la naturaleza repercutirá en el dominio del hombre.

El dominio del hombre

El aumento de la productividad económica, que por un lado crea las condiciones para un mundo más justo, procura, por otro, al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 54)

En la sociedad de la técnica hay una población de masa humana que opera vendiendo su fuerza de trabajo, su cuerpo e intelecto como mercancía, al servicio de la acumulación y producción del capital. El grupo que específicamente dispone del aparato técnico está caracterizado por detentar la propiedad de los medios de producción, desempeñando así el rol del capitalista. A este respecto, Marx (1867/2014) conceptualiza esta división estructural donde tanto los propietarios como los desposeídos quedan subsumidos al interés abstracto del capital, el cual se articula formalmente a través de la categoría primordial de la mercancía.

A las mercancías, poco les importa la condición y la libertad de los hombres, ya que «si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: Puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne en cuanto cosas es nuestro valor. Nuestro propio movimiento como cosas mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto a los valores de cambio.» (Marx, 2007, p. 72)

Bajo las lógicas de una sociedad mercantil, el individuo queda reducido a una condición donde el sujeto existe en función de la mercancía. A este respecto, Marx (1867/2014) constata cómo las relaciones entre las personas adoptan la forma fantasmagórica de una relación entre objetos, de modo que el pensamiento queda relegado a la estructura de la razón instrumental y la imaginación se ve supeditada a los artificios de la industria cultural. No obstante, es preciso precaverse frente a cierta ingenuidad: la razón instrumental del proyecto ilustrado se entrelaza con las fuerzas del capital, pero es el capital mismo y la acumulación como finalidad lo que opera en el fondo. Esto significa que la razón instrumental no constituye un producto —así sea tergiversado— de la libre voluntad humana, sino un epifenómeno intrincado con el pensamiento moderno que responde a las condiciones materiales y sociales de una época en la que se instaura

la mercancía —aquel ente poseedor de valor de uso y valor de cambio— como objeto y finalidad del telos humano. Con ella se despliega la necesidad coactiva de la acumulación, la competencia productiva y la explotación de los recursos planetarios y del ser humano mismo. Incluso si el capitalista deseara detener este proceso y no ceder a la competencia de la eficiencia productiva, perecería en su condición de capitalista y se vería obligado a vender su fuerza de trabajo. Por lo tanto, bajo el imperio del capital, tanto el capitalista como el desposeído participan del sistema desprovistos de libertad.

Según la recepción de Heinrich de la crítica económico política de Marx, el problema del capital no radica necesariamente en que sea social y moralmente negativo para el ser humano. Sino que sus lógicas internas conllevan un potencial autodestructivo, y esto es una amenaza inminente a todos los recursos y los actores que están compuestos en él.

Marx no le recrimina al capitalismo (ni tampoco al capitalista individual) que infrinja ciertas normas de justicia eternas. Más bien quiere partir de la constatación de un estado de cosas: al capitalismo le es inmanente un enorme potencial destructivo que se activa de manera constante (cf. capítulos V y IX). A causa de su modo de funcionamiento, siempre va a lesionar los más elementales intereses vitales de los trabajadores y trabajadoras. (Heinrich, 2009, p. 52)

Lo misterioso está en el momento en que la mesa adquiere la forma mercancía y adquiere la capacidad de generar valor. La mercancía se desdobla en su forma natural y en su forma de valor. Eso nos revela que el carácter suprasensible y social no es reconocible en la mercancía ni en su forma natural. Necesitamos algo suprasensible para que aparezca:

A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y

reticencias teológicas. En cuanto valor de uso, nada de misterioso se oculta en ella, ya la consideremos desde el punto de vista de que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas, o de que no adquiere esas propiedades sino en cuanto producto del trabajo humano. Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. (Marx, 1872/2008, p. 87).

Se está proyectando a los objetos que son producto del trabajo unas cualidades que no son cualidades de sí. No se produce el valor como tal. Lo que se produce son objetos naturales, de uso. Nadie realiza un trabajo abstracto. Los individuos sólo realizan formas de trabajo concreto. En el capitalismo las relaciones sociales se dan mediante el intercambio de objetos. Lo que Marx denuncia es que estas relaciones sociales están cifradas y mediadas. Lo que encierra el misterio del jeroglífico es el valor, ese valor es la medida del trabajo humano coagulado. Cuando intercambiamos cosas, intercambiamos cosas como meras envoltura de trabajo abstractamente humano. Cuando intercambiamos productos los intercambiamos como puro gasto de energía abstractamente humano.

El secreto del valor es una determinada forma de entender la dimensión social del trabajo. Es algo que evidentemente no está en las cosas. Es una ficción real. Es algo que en la práctica funciona de esta manera. Actuamos como si las cosas tuvieran ese poder aunque realmente ese poder esté en las mediaciones sociales. No obstante, estas cosas se imponen con la misma necesidad que la caída de un objeto natural en el espacio por los efectos de la gravedad. Son fantasmagorías pero socialmente efectivas. Sin embargo, Heinrich introduce una matización este aspecto:

El que las cosas tengan propiedades sociales bajo las condiciones de la producción de mercancías no es en modo alguno falso. Lo que es falso es que tengan estas propiedades automáticamente, en cualquier contexto social. El fetichismo no consiste en que los productos del trabajo sean considerados como objetos de valor —en la sociedad burguesa los productos del trabajo, en tanto que se intercambian, tienen efectivamente objetividad de valor—, sino en que esta objetividad de valor sea considerada como una «necesidad natural evidente». (MEW 23, p. 95 / 99). (Heinrich, 2009, p. 87)

El proceso de ficcionalización es el momento en que se le atribuye a las mercancías una necesidad natural de valor de cambio. Más allá de cualquier relación social en las que estén inscritas. Nuevamente, es patente la crítica que hace Marx a la «economía burguesa» de su tiempo, en tanto que naturaliza determinadas propiedades que son realmente consecuencias de las condiciones sociales a las cuales pertenecen los objetos. El análisis de la mercancía, más allá de iluminar las propiedades de esta categoría específica, describe la forma en que opera el sistema social en el que es efectiva.

Es prudente hacer una recapitulación del argumento acá propuesto. De los apartados anteriores se pueden inferir una serie de premisas: El proyecto moderno está constituido por una serie de procesos sociales y antropológicos, entre inconscientes y conscientes, en los que surgen las siguientes categorías siguientes:

La mercancía, entendida como aquel ente que puede ser tanto orgánico como inorgánico, dotado de una condición sensible (valor de uso) y suprasensible (valor de cambio), que opera como el ente regulador de todo el tejido social humano. En ella, lo principal no son los hombres, ni la apropiación libre de su historia, sino la acumulación del capital. Esta forma mercancía aparece fetichizada, donde su valor se naturaliza, y esconde las relaciones de producción que le son intrínsecas.

La razón instrumental es una forma de la razón derivada del proyecto moderno, de la distinción epistemológico-metafísica entre sujeto y objeto, articulada por el positivismo

científico. Esta razón, tiene una condición mitológica. En tanto, que encubre el enfrentamiento de lo humano con la nada, la incertidumbre, la angustia, a partir del dominio técnico—caracterizado por el aplanamiento de todo lo nuevo mediante la repetición—de los entes, del mundo, y de ellos mismos. En tanto que:

El dominio universal sobre la naturaleza se vuelve contra el mismo sujeto pensante, del cual no queda más que aquel «yo pienso» eternamente igual, que debe poder acompañar todas mis representaciones. Sujeto y objeto quedan, ambos, anulados. El sí mismo abstracto, el derecho a registrar y sistematizar, no tiene frente a sí más que el material abstracto, que no posee ninguna otra propiedad que la de ser substrato para semejante posesión. (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 80)

La razón instrumental se va a presentar como aquello que supera los mitos, bajo la apariencia del proyecto ilustrado, pero ella misma va a fungir como un mito—en tanto que forma de aseguramiento existencial ante lo desconocido, y va a encubrir, y mediante la ficción mítica del progreso va a encubrir una presuposición fundamental: la tecnificación de los entes. En esta: «Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos.» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 80). En donde, «Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la operación, el procedimiento eficaz.» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 61)»

Finalmente, la industria cultural, la cual es desarrollada en la sección siguiente, será la expresión de una mercancía específica: el arte. O en su sentido invertido, será la aparición de lo artístico como mercancía. En tanto que superestructura ideológica de este sistema. En donde:

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso.» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 82)

El dominio de este paradigma diagnosticado por Adorno y Horkheimer alcanza no solo a los materiales de la naturaleza —transformados en meros recursos para la reproducción del capital—, sino a una objetivación misma de lo humano y de sus relaciones sociales. En esta dinámica, todo comparece mediatizado por las categorías que atraviesan el sistema industrial, entre las que se destaca la mercancía, la razón instrumental y la industria cultural. Este fenómeno provoca que los objetos se midan y aparezcan exclusivamente como valores de cambio, incluyendo a las personas como una mercancía más dentro del sistema. Bajo este prisma, tanto la naturaleza como la posibilidad del saber y del conocimiento quedan cooptados por el utilitarismo y por el fin pragmático de los objetos. Asimismo, las ciencias experimentales se orientan principalmente al desarrollo tecnológico; un despliegue que, como examina Dubey (s. f.) al analizar el conflicto histórico como motor de innovación tecnológica, encuentra sistemáticamente sus vanguardias en los proyectos bélicos de las grandes potencias imperiales para luego traducirse en dispositivos de uso cotidiano, público y masivo. Finalmente, la imaginación, la ficción y el arte pasan a existir como una mercancía más, despojados de su potencia para portar conocimiento o revelar las articulaciones fundamentales del saber, quedando relegados a la condición de entes mediales y de sostenes ideológicos de la sociedad mercantil. Lo cual encubre una dimensión fundamental de la ficción: la expresión última de lo humano como un ente interpretante, e interpretado, co-creador de sentido, bajo un fondo inherentemente desconocido. En última instancia, esta trama constituye una estructura fundamentalmente de dominio en la cual:

El dominio no se paga sólo con la alienación de los hombres respecto de los objetos dominados: con la reificación del espíritu fueron hechizadas las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo. Éste se convierte en un nudo de reacciones y comportamientos convencionales, que objetivamente se esperan de él. El animismo había vivificado las cosas; el industrialismo reifica las almas. Aún antes de la planificación total, el aparato económico adjudica automáticamente a las mercancías valores que deciden sobre el comportamiento de los hombres. (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 81)

Esta relación de dominio va a producir en los sujetos un yo débil, de baja autoestima; una especie de «pseudoindividualidad» que será explicitada posteriormente. Este sujeto será dependiente de las mediaciones de la industria cultural para hacer frente a su encubierta condición existencial, lo que le hará desinteresado del saber no orientado a la datificación de los entes y propenso, por ende, a la exacerbación de rasgos fascistas. Esto ocurre en tanto que emerge la necesidad de una identidad prostética como suplemento de su fragilidad, así como la búsqueda de un líder, en tanto que autoridad, que se encargue de definir los designios morales de su pueblo; una deriva relativa, finalmente, a una glorificación supremacista y teleológica de la propia comunidad en contra de todo lo diverso. Dueño de sus propias limitaciones teóricas, en este ensayo no se va a desarrollar más a este respecto, pero se invita a revisar el análisis complementario sobre los mecanismos propagandísticos y la estructura psicológica del autoritarismo desarrollado en Estudios sobre la personalidad autoritaria (Adorno et al., 2006). En todo caso, nada hay más contrario al proyecto de Nietzsche y del Übermensch. Aunque su filosofía haya sido tergiversada interesadamente por su hermana Elisabeth Förster-Nietzsche, esta constituye, en primer lugar, la creación de una individualidad trágica, dentro de lo cual se incluye una oposición frontal a las lógicas de la masa o el rebaño. Como el propio Nietzsche señala al analizar el instinto gregario, la moral imperante no es más que la interiorización de las estructuras de dominación del colectivo sobre la singularidad: «Con la moral se instruye al individuo para ser función del rebaño y sólo atribuirse valor como función» (Nietzsche, La gaya ciencia, aforismo 116). Esta subordinación funcional prefigura la total sumisión exigida por el Estado moderno. En Así habló Zaratustra, dentro del capítulo «Del nuevo ídolo», escribe: «Estado se llama al más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuando miente; y esta es la mentira que se desliza de su boca: "Yo, el Estado, soy el pueblo". [...] Allí donde el Estado acaba, comienza apenas el hombre que no es superfluo» (Nietzsche, 1997, p. 86). Esto se opone radicalmente a la máxima estatolátrica del fascismo, encarnada en el célebre lema dictado por Benito Mussolini durante su discurso del 28 de octubre de 1925: «Todo en el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado» (Mussolini, 1935). El fascismo reclama la docilidad y la producción de sujetos frágiles, mientras que, si se pudiera concebir una política de lo nietzscheano, esta se hallaría más cerca de una democracia agonística constituida por «hermanos de guerra» (Duque, 2026). Se trata de

individuos autárquicos y soberanamente equivalentes que se potencian desde su diferencia en la elaboración de un proyecto común.

A modo de una conclusión de este primer análisis, se puede argumentar lo siguiente. En el apogeo del proyecto capitalista diagnosticado por la teoría crítica, hay dos formas de la ficción. Una desarrollada con anterioridad y la otra a continuación. Estas son: la ficción del proyecto ilustrado y de la razón instrumental, que presupone una dimensión datífica de los entes en su intercambio (ya sea epistemológico, social o económico) y la ficción como mercancía, o sea la relegación de la ficción al ámbito recluido de la industria cultural, como un mediador ideológico de la infraestructura económica del sistema. Para lo cual:

«La eliminación de las cualidades, su conversión en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalización de las formas de trabajo, al mundo de la experiencia de los pueblos y asimila tendencialmente a éste de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado: la nueva figura de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida. A través de la mediación de la sociedad total, que invade todas las relaciones y todos los impulsos, los hombres son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual se había vuelto la ley de desarrollo de la sociedad, el principio del sí mismo: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida» (Horkheimer and Adorno, 2023, p. 89)

Esta colectividad coactivamente dirigida va a ser la mediación de todas las relaciones, fuerzas psíquicas y espirituales de los pseudoindividuos. Serán los tapones de oído de la barca homérica, encargados de blindar a la fuerza de trabajo frente a la angustia armónica de las sirenas; un mecanismo de clausura que los mantiene adormecidos ante el horror que habita en el fondo dionisiaco del mundo. Frente a la mirada incisiva que constata la devastación de la existencia dentro de la historia universal, Friedrich Nietzsche advierte que el sujeto corre el riesgo de caer en la parálisis o en una «negación budista de la voluntad»; ante este abismo, sin embargo: «El consuelo metafísico —que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia—

de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización...» (Nietzsche, 2004, p. 79). A ese sujeto, continúa el filósofo, «lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí —la vida» (p. 80). No obstante, bajo las lógicas contemporáneas, este fantasma que aparece formalmente como arte, pero que opera en realidad como la contracara alienante de la producción, no es otra cosa que el engranaje de la industria cultural. Ella desactiva el potencial salvador de lo trágico y transmuta la experiencia estética en mero entretenimiento anestésico. Se devela así el entramado mediador de los actores de esta comedia bárbara; una farsa histórica donde, si seguimos el diagnóstico de José Ortega y Gasset (2005) sobre la suplantación del individuo por la irresponsabilidad del hombre-masa, la sociedad contemporánea escenifica una comedia de puros figurantes carentes de destino. Este simulacro colectivo no hace sino sostener la marcha triunfal de una barbarie indisolublemente ligada a lo que Walter Benjamin (2008) denunciara en sus tesis como la contracara violenta de todo documento de cultura: el mito del "progreso".

El arte como mercancía

«La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 165)

¿Cuál es este sistema? ¿Cuáles son las categorías lógicas que lo regulan? ¿Cómo aparece?

La afirmación anterior con la que Horkheimer y Adorno abren el capítulo en torno a la industria cultural, en su libro *La Dialéctica de la Ilustración*, escrito en 1944 durante su exilio en Estados Unidos, hace evidente una paradoja: bajo los aparentes designios del caos estético de nuestra modernidad, hay realmente una operación de semejanza, de homogeneización y de uniformización. Esta supuesta contradicción que los teóricos de la escuela de Frankfurt analizan se propone, a continuación, como el marco y flujo de producción de la cultura occidental contemporánea. E incluso, se podría afirmar que hoy en día estamos viviendo la radicalización o el desarrollo de las categorías y descripciones que el libro plantea. Basta con evocar la industria cinematográfica (uno de los medios más ejemplificados en el capítulo), dedicada hoy día a la producción de refritos y atravesada por la ley del efecto y el espectáculo. O ya sea el caso de las plataformas de streaming, cada una con su particular «sello de marca», en donde el consumidor puede encontrar una aparente variedad de productos que realmente todos responden a un mismo patrón. Una misma fórmula que se presenta como una aparente diversidad mediante la recombinación de historias, imágenes y temas. Receta muchas veces calculada por un sistema de algoritmos que decide cuáles son las narrativas que el público, traducido en mero dato, desea consumir.

La lucha por la atención es, en la actualidad, la batalla de los grandes conglomerados del entretenimiento, desde las mencionadas plataformas hasta los social media, que no son más que televisores de bolsillo con contenido extra rápido, personalizado a los gustos de cada consumidor individual. No obstante, esta lucha por la atención no se detiene ahí. Atraviesa todos los umbrales del arte, que hoy en día sería más preciso denominar entretenimiento. Las plataformas de escucha de música en la red, ahora con la posibilidad de poder reproducirla desde cualquier lugar, gracias además al uso de audífonos, permiten que el usuario, sin importar el lugar o la situación, pueda mediar su realidad musicalmente.

Los museos y las otras esferas del «arte alto» se han tenido que acoplar a esta industrialización. Cada vez es más común —y bastará con visitar *La Gioconda* en el Louvre— ver los museos como escenografías para las fotografías («ser es ser fotografiado») que luego serán intercambiadas en un sistema de redes virtual. Las obras de arte son, con mayor evidencia, objetos

con un valor de cambio. ¿Qué tipo de retribución, de tokens sociales, puedo conseguir con cada fotografía? Por lo tanto, será justo argumentar que «lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 203)

Las otras aristas, de índole más tradicional, tienen que responder a los ministerios de cultura y los fondos estatales, siempre atravesados por los intereses de los gobiernos de turno o de los funcionarios al poder, y usualmente se acoplan a una aparente sociabilidad del arte: la posibilidad de acercar el «arte alto» al público mayor. En la mayoría de los casos, este tipo de espectáculos, más allá de si sean privados o públicos, tienen como finalidad última la asistencia, su posibilidad de atracción, de generación de masas, de ingresos. Es común ver la colaboración de grandes orquestas con bandas sonoras de productos mediáticos para poder mantener una relativa rentabilidad. El arte deja de responder a los deseos particulares de un mecenas (una vez superada su condición moderna) y se incorpora en la lógica del capital como mercancía. Dicho de otra manera, cuando el entramado de productos artísticos ya no tiene una forma de autonomía definitiva y tiene que responder a una determinada rentabilidad mercantil, ya sea como un sistema de entretenimiento o como un soporte invendible para la publicidad, estos «no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 166)

Si el arte era en el medievo la representación sensible de la verdad teológica de su tiempo, hoy en día es la encarnación sensible de la razón capitalista. Esto provoca que los límites entre industria y cultura se tornen confusos. Esta confusión es adrede. La cultura, que funciona como superestructura, como entramado ideológico, enmascara los procesos de producción y de dominación que caracterizan la racionalidad capitalista.¹ Ya que «si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las oscuras intenciones subjetivas de los directores generales, éstos son, ante todo, los de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química.

¹ Al respecto, Martínez Matías (2023) analiza cómo las fantasmagorías benjaminianas articulan el deseo de las pseudoindividualidades que componen el sistema

Los monopolios culturales son, comparados con ellos, débiles y dependientes.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 167)

El capítulo ofrece una serie de ejemplos sobre aquello que sería el arte en la industria cultural: desde el cine hasta la radio, la música popular, las revistas, la prensa o el star system. No obstante, superficialmente parece posible acusar de una perspectiva elitista a estos postulados, y en definitiva, los ejemplos que plantean en su momento, como el desafinado jazz, parecen no haber envejecido bien. ¿Es posible entender la industria cultural sin caer en una elitización del arte? ¿Es realmente lo que sucede ahí? La solución de Adorno y Horkheimer, pero sobre todo la de Adorno, en tanto que su proyecto estético se evidencia bien en las páginas del capítulo de este libro compartido, es abogar por una determinada negatividad del arte, y ante todo, su verdad, en contra del efectismo y el divertimento. El presente apartado se plantea intentar definir qué es la industria cultural, qué apariencia o forma tendrían sus productos y qué características tendría el quehacer artístico desmarcado de estas. No obstante, esta última labor se presentará apenas a modo de sugerencia, en tanto lo que interesa es plantear que el contenido de este apartado no es tanto un análisis estético como su sentido ontológico. La interpretación presente se propone entonces exponer la industria cultural como la descomposición y descripción de determinadas categorías que componen las lógicas de lo cultural bajo la racionalidad y materialidad del capitalismo moderno. Entonces, no es tanto qué productos entran y qué productos no, ya que habría que plantear si es siquiera posible hacer un producto externo a esta industria en nuestra actualidad, o si al final nuestra imaginación —aquel esquematismo dilucidado por Kant— está fatalmente inscrita en, y por, algo que le supera.

La imaginación

La industria cultural opera directamente en la imaginación de sus consumidores. Esta ha cooptado la facultad imaginativa; es decir, aquella posibilidad de establecer una mediación a partir de las impresiones sensibles que sería luego utilizada por las categorías del entendimiento para poder producir postulados sobre el mundo. En términos kantianos, la industria se inmiscuye en la necesidad de «un tercer término que sea homogéneo con la categoría, por una parte, y con

el fenómeno, por otra, un término que haga posible aplicar la primera al segundo» (Kant, 2005, A 138 / B 177). De este modo, el mediador entre el entendimiento y los conceptos está cooptado por los engranajes de la industria cultural. Un postulado que implicaría que la forma en que los sujetos consumidores habitan la realidad queda determinada por los productos de la misma, dado que «las categorías no tienen, pues, otro uso posible que el empírico, ya que sirven tan sólo para someter los fenómenos a unas reglas universales de síntesis» (Kant, 2005, A 145-146 / B 185). Por lo tanto:

«La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy, el enigma ha sido descifrado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias del negocio industrial, en la astuta intencionalidad de éste.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 169)

Inscrito en este paradigma, el sujeto delega la tarea de la imaginación a la industria cultural. Esta es ahora la que rige el conocimiento, de la misma forma en que reemplaza la autoridad moral que antes estaba destinada al padre de familia. Si la realidad misma está mediada por una imaginación prostética, entonces es posible pensar en la constitución de un determinado marco ideológico

Slavoj Žižek expone lo siguiente a este proposito:

«La ideología no es un sueño o una ilusión que construimos para huir una realidad insoportable; en su dimensión básica es una construcción fantástica que sirve para sustentar nuestra propia «realidad»: una «ilusión» que estructura nuestras relaciones sociales reales efectivas y con ello enmascara un núcleo insoportable, real e imposible»

(Žižek, 2008, p. 45).

En tanto que domesticación de la imaginación, o una especie de reemplazo prostético, la industria cultural le permite al sujeto navegar el mundo desde sus parámetros previamente establecidos desde la sala de cine. En la fenomenología de lo cinematográfico, Deleuze (1983/1984) logra entrever la disolución u homologación entre el sistema perceptivo del sujeto y el dispositivo cinematográfico. En tanto que este mismo dispositivo se instala como una prótesis de la percepción, las fronteras entre lo uno y lo otro se hacen difusas. En diálogo con esta disolución:

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 171)

Esta cooptación del esquematismo kantiano, mediada por la prótesis perceptiva cinematográfica, no es solo una ilusión, sino el cimiento psicotécnico de una ficción ideológica global que normaliza la razón instrumental y ahoga toda potencia de resistencia imaginativa.

Pero ¿Por qué sucede esto? ¿Qué tienen estos productos de la industria cultural que logra asediar por completo la imaginación de sus consumidores? A continuación, con las disculpas del caso, se plantea una cita larga que sintetiza adecuadamente este problema:

En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran —en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos— pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan

para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación. Quien está absorbido por el universo de la película, por los gestos, la imagen y la palabra, de tal forma que no es capaz de añadir a ese mismo universo aquello sólo por lo cual podría convertirse verdaderamente en tal, no debe por ello necesariamente estar, durante la representación, cogido y ocupado por completo en los efectos particulares de la maquinaria. A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente. (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 171)

La ideología en la modernidad tardía tiene como fin último tanto el divertimento como la facilidad de consumo. Ningún producto debe requerir la fuerza del pensamiento, de la especulación, para los cuales una imaginación potente sería necesaria. Al contrario, como un músculo que no debe ser nunca ejercitado —en tanto que el ejercicio de ese músculo podría llegar a ser una amenaza misma al sistema—, la imaginación es relegada a la publicidad que se permite imaginar por el sujeto mismo qué forma tiene aquello que desea. Pero ¿cómo es posible elaborar un producto tal?

La primacía de los efectos

Los productos de la industria cultural están manufacturados para no permitir una libre agencia del espectador con respecto a la obra. Toda interpretación debe ser reducida al mínimo margen posible. El material debe ser fácil de identificar «inmediatamente con la realidad». Esta

técnica de la captura por la atención, paradigma del entretenimiento contemporáneo mencionado en la introducción, parece ser la característica clave de los productos de esta industria. La lógica de la atención está compuesta por dos componentes: rapidez de intuición y observación, y al mismo tiempo, la cooptación de su actividad pensante. Esta atención es automática. Por lo tanto, la particular atención demandada por los productos de la industria cultural es la de producir una atención no pensante. Al contrario del sentido común sobre esta práctica, la atención de la industria cultural estaría dotada de este doble juego: el consumidor presta atención a algo, pero eso que ve no le conduce a nada más que a una especie de estímulo automático.

Tanto el concepto de ideología como el de sujeto automático, formulado originalmente por Marx (1867/2018), son fundamentales para poder comprender esta línea argumentativa. La teoría crítica, aunque no parecía estar explícitamente influenciada por el marxismo —debido en parte a razones del contexto histórico en el cual este contenido fue escrito: Estados Unidos en la década de los años cuarenta y el fenómeno del «red scare» que ya se asomaba en las bisagras del futuro cercano— es teóricamente heredera del análisis crítico realizado por Marx de las lógicas económico-sociales del capitalismo. A propósito de este sujeto automático —término dotado de una ironía ontológica—, el pensador de la crítica de la economía política no lo utiliza para referirse al estado psicológico del proletariado en su ejercicio productivo, sino a la naturaleza misma del Capital en tanto que valor en proceso que se valoriza. A partir de esta premisa estructural, se ilustra una de las características fundamentales de la industria cultural: el ocio va a estar estructurado como una continuidad del trabajo, requiriendo del sujeto el mismo comportamiento de atención dispersa o atención automática.

Para que los productos de la industria cultural configuren esta relación de expectación con sus consumidores, el contenido, la idea, el tema —entendido como la síntesis total de todos los elementos de una obra— debe ser reemplazado por el efecto, el detalle, lo particular. En la industria cultural todo «se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 170)

La utilización de este mecanismo dramático no es un resultado moderno en sí mismo. Se puede hacer un trazo histórico hasta la concepción del drama en Aristóteles (ca. 335 a. C./1974). No obstante, el objetivo de la poética en el estagirita era la catarsis en el espectador como una especie de acto de purificación, dotado de matices religiosos. Había una liberación en este ejercicio. La tragedia griega, como afirmación fatalista de la individualidad, también proponía un individuo de carácter fuerte que podría hacer frente a las determinaciones de la ley y el destino, aunque fallara irremediabilmente en sus pretensiones. Sin embargo, Adorno y Horkheimer apuntan a una inversión de estos dos componentes de la poética: una primacía del efecto por encima de la catarsis y el tema, y una vanaglorización de la sociedad, del destino y de la ley, por encima de la afirmación de la individualidad.

El cambio de contenidos exclusivamente no sería suficiente para producir un arte autónomo o cargado de un cierto grado de negatividad que pueda generar en el sujeto un distanciamiento sobre su realidad más inmediata. Como bien se menciona en los párrafos anteriores, la primacía del efecto sobre el tema copta la posibilidad de cualquier tipo de emancipación que dependa exclusivamente de sus contenidos. En tanto que es el efecto el que articula la experiencia del espectador, su contenido es de hecho intercambiable, ya que lo que produce el entretenimiento no es el ejercicio pensante de un individuo que logra sintetizar una idea general a partir del análisis de todas sus partes, sino los estímulos sensibles que se reescriben en cada escena, saltando de una imagen a otra sin un trazo de las previas ni una proyección de las siguientes. Sin proyección alguna, más que la atención ansiosa por el siguiente golpe de gracia, el siguiente susto, el siguiente divertimento:

Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación. La insolencia de la exclamación retórica: «¡Ay que ver, lo que la gente quiere!», consiste en que se remite, como a sujetos pensantes, a las mismas personas a las que la industria cultural tiene como tarea alienarlas de la subjetividad.

Incluso allí donde el público da muestras alguna vez de rebelarse contra... (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 189)

En esta secuencia automática de estímulos, el tiempo se petrifica en la falsa eternidad de la repetición mítica, frustrando el impulso de la voluntad y abriendo la brecha para la parálisis subjetiva que será explorada en el siguiente capítulo.

Mientras la finalidad sea el entretenimiento, el contenido puede ser un planteamiento crítico a la industria misma que lo produce sin representar realmente una amenaza o una ruptura. Uno de los productos que más morbo producen en el espectador es el cine aparentemente «anticapitalista» o crítico al mismo sistema que lo constituye. Películas como «Una batalla tras otra» (Anderson, 2025) o «Don't Look Up» (McKay, 2021), o la presentación de Kendrick Lamar en el Super Bowl (NFL, 2025) son, ante todo, un producto más en el infinito abanico de contenidos de la industria. Su existencia no representa una amenaza para la misma ni una emancipación para su espectador, y es incluso todo lo contrario, en tanto que neutralizan y captan la imaginación misma de lo crítico, lo revolucionario o la resistencia. Al final, estos productos entran en el baremo de lo exitoso a partir de la eficacia de sus efectos, los cuales parecen haber cumplido con sus pretensiones. El tipo de atención demandada al espectador es de una particularidad tal que incluso el producto le ofrece cuáles son los momentos en los que tiene que gozar, a partir de un enlatado de risas, para que ni siquiera tenga que intentar descifrar el chiste: «En ella, la risa se convierte en instrumento de estafa a la felicidad.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 185)

El individuo estafado —el pseudoindividuo— parece estar imbricado inexorablemente en esta máxima del entretenimiento. Su goce es una promesa inalcanzable de la industria cultural, donde «la ley suprema es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 186)

El individuo publicitario

El análisis respecto de la industria cultural no se limita a las operaciones internas de aquello que produce. Al contrario, la industria cultural es tal en tanto que funciona como un nodo afectado y motorizado por los intereses externos de una determinada clase dominante, pero sobre todo, por las relaciones de producción de mercancías de la sociedad capitalista. El estrato de la producción tiene el componente del trabajo, y más específicamente, la fuerza de trabajo. La industria cultural parece ser un dispositivo destinado específicamente para la clase social que vende su fuerza de trabajo y es investida como sujeto automático. Adorno y Horkheimer logran entrever lo que hoy en día parece haberse desplegado en su totalidad: la cooptación del tiempo libre del trabajador por parte de la industria del entretenimiento. En este sentido, el sujeto de consumo no es libre de hacerse cargo de su tiempo, ya que este tiempo ya ha sido fabricado por la cultura. Su ocupación será la de ser un consumidor dentro de la misma: un sistema que reafirma sus propias estructuras de opresión, incluso cuando la opresión aparenta no estar ahí. Esta industria:

Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que deja huella realmente es la sucesión automática de operaciones reguladas. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio. (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 181)

La sedimentación del placer en aburrimiento ilumina el estado del sujeto en su modo de expectación. Hay una relación entre lo que parece divertimento pero que en el fondo es una relación de dolor. Cabría iluminar el concepto lacaniano del goce (*jouissance*) y su diferenciación con el placer para dotar de contenido este estado descrito. El goce se puede pensar como una relación o un hábito que se intercala entre el placer y el dolor. Como argumenta Cróquer Pedrón (2016), se trata de un hábito superador del principio del placer e inscrito en dinámicas destructivas, sufrientes y nocivas. Al contrario del balance placentero que puede producir una actividad creativa o intelectual —teniendo en cuenta que esta diferenciación puede ser un tanto artificiosa—, el goce se caracteriza por el exceso, el apego o la simple inhibición del sujeto en su práctica. En términos químicos, este fenómeno puede ser iluminado como una adicción dopamínica; de hecho, en la investigación contemporánea se han establecido homologaciones muy precisas, como la que ejecuta Belcore (2025) al equiparar la adicción al cigarro con la adicción estructural a las redes sociales. No obstante, esta comparación no se detiene ahí. No es casual que uno de los herederos de Sigmund Freud fuera el creador de la publicidad como la entendemos hoy en día, y no solo esto, sino que el cigarro sea el producto emblemático y el germen de esta técnica de masas, tal como lo historiza Brucellaria (2004). Estas aseveraciones se aparecen necesarias en tanto que es importante recalcar la posibilidad de no inscribir esta crítica a la industria cultural dentro de un prejuicio moral como la identificación de una determinada forma de trabajar el tiempo libre en la modernidad tardía vinculada con las características acá descritas en lo que respecta a su capacidad para iluminar nuestro presente. Entonces, estos productos de la industria cultural podrían hoy en día ser ampliados a cualquier ámbito del entretenimiento donde «toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. Los desarrollos deben surgir, en la medida de lo posible, de la situación inmediatamente anterior, y no de la idea del todo.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 182)

Al final, ninguna de estas características permite pensar en un ejercicio emancipatorio. Al contrario, es evidente una descripción de la opresión mediante su consumo: en tanto que componente afirmador de una determinada estructura de poder. Al hacer evidente todo lo que el pseudoindividuo no puede tener, y al dotarlo de placer en esta ausencia, provoca una configuración gozosa: un placer sufriente. No existe la posibilidad de una redención o

sublimación estética. Al mostrarlo todo pornográficamente y no dar nada, invierte por completo la posibilidad de una representación potenciadora en su espectador.

Tal es el secreto de la sublimación estética: representar la plenitud a través de su misma negación. La industria cultural, al contrario, no sublima, reprime. Al exponer siempre de nuevo el objeto de deseo, el seno en el jersey y el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, ha quedado desde hace tiempo deformado y reducido a placer masoquista. (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 184)

El pseudoindividuo de la industria cultural es esencialmente un individuo publicitario. De su individualidad, de hecho, importa poco. Si se recupera la ingeniosa descripción de Marx (1867/2018) a propósito de la mercancía como aquello que no necesita de los sujetos más que como vehículos de su propio intercambio, se hace evidente que la industria cultural no precisa de la especificidad del individuo más que como sujeto desiderativo y vehículo de transacción; es decir, como fuerza de trabajo en su estado más genérico y abstracto. En ella, «cada uno es sólo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto como, con el tiempo, llega a perder la semejanza.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 190)

Como se ha mencionado con anterioridad, en una sociedad donde lo trágico ha sido invertido, el individuo —el héroe— no será tal en tanto que fuerza opuesta a los designios de la ley universal, sino a partir de su absoluta disolución en lo universal. Esta disolución es necesaria para el mantenimiento de la estructura de poder. Es importante hacer hincapié en esto: la industria cultural solo produce un caos en apariencia; no obstante, es realmente una fábrica de semejanzas y aplanamientos. Se trata de la disolución del individuo en lo Uno, en lo universal. Al respecto, el análisis fundacional de Heidegger (1927/2014) a propósito de este fenómeno ilustra cómo esta tendencia a la disolución de lo individual en aras de la voz de la sociedad posee una dimensión fenomenológica existencial. En todo caso, al poder le sirve esta inclinación, y en la modernidad no haría más que explotarla; se podría aseverar. El aplanamiento de las

individualidades permite una homogeneización del poder en todos los espacios de la vida y responde a las necesidades mismas de la mercancía, en tanto que esta necesita ser reproducida en cada filamento del tiempo y el espacio: «La pseudoindividualidad constituye la premisa indispensable del control y de la neutralización de lo trágico: sólo gracias a que los individuos no son en efecto tales, sino simples puntos de cruce de las tendencias del universal.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 199)

En la industria cultural, esta curiosa operación de un aparente caos y una semejanza subyacente permite que el sistema sea sumamente efectivo, en tanto que otorga un simulacro de libertad elaborado en una maquinaria de predisposiciones. El mundo así vivido parece encontrar aterradoras similitudes con la célebre novela distópica de Huxley (1932/2019), *Un mundo feliz*, la cual encarna esta contradicción: un entorno planteado como una utopía donde todo malestar ha sido neutralizado por el consumo de una sustancia específica: el soma. Pero donde, bajo el efecto de este remedio, se ha neutralizado asimismo toda posibilidad de libertad y singularidad. La industria cultural tiene, pues, una naturaleza farmacológica. Al respecto, Esposito (2002/2005) ha desarrollado rigurosamente esta metáfora dentro del horizonte de la comunidad y la biopolítica, aportando claves fundamentales para la denominada Italian Theory. La industria cultural es un remedio en tanto que alivia la necesidad de vérselas consigo mismo, de hacerse cargo de sí, y al mismo tiempo permite no salir nunca del estado de trabajo, por lo que sí, trae el trabajo al ocio, pero también traería el ocio al trabajo. En otras palabras, neutraliza toda necesidad de conciencia de clase y de organización política, en tanto que el trabajo, de cierta manera, deja de serlo, ya que tanto el trabajo como el mundo entero forman parte de sus entramados. El mundo se vuelve ocioso. No obstante, no cualquier ocio, sino este ocio específico que produce. Un ocio donde «las reacciones más íntimas de los hombres están tan perfectamente reificadas a sus propios ojos que la idea de lo que les es específico y peculiar sobrevive sólo en la forma más abstracta: “personalidad” no significa para ellos, en la práctica, más que dientes blancos y libertad frente al sudor y las emociones. Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya en su significado.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 212)

La promesa

Si la sublimación estética pertenece a lo que Adorno denomina el arte autónomo, a la industria cultural le corresponde la promesa. Una promesa siempre incumplida: «La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 184)

La industria cultural ofrece al consumidor un escape de su vida cotidiana en la promesa, mientras que le afirma esa cotidianidad como condición social y material ineluctable en la práctica. El consumidor no tiene otra opción que seguir jugando este juego engañoso. Al igual que las maquinarias de una tragaperras en el casino, las cuales ofrecen un escape de la vulnerabilidad material para al final devolver al usuario nuevamente a ella, e incluso más reafirmada. Además, de la misma forma en que en un casino gana un individuo de cada tantos, en la industria cultural algunos afortunados individuos son elegidos del ejército de reserva de la fuerza de trabajo como las estrellas que ascenderán a su olimpo, muchas veces incluso en detrimento suyo, haciendo alusión al star system de estrellas infantiles en grandes conglomerados como Disney o Nickelodeon (Navarro, s.f.). Entonces, «la pequeña estrella debe simbolizar a la empleada, pero de tal forma que para ella, a diferencia de la verdadera empleada, el abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrella no sólo encarna para la espectadora la posibilidad de que también ella pudiera aparecer un día en la pantalla, sino también, y con mayor nitidez, la distancia que las separa.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 190)

Ésta no sólo le hace comprender que su engaño es el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe contentarse, en cualquier caso, con lo que se le ofrece. La huida de la vida cotidiana que la industria cultural, en todas sus ramas, promete procurar es como el rapto de la hija en la historieta americana: el padre mismo sostiene la escalera en la oscuridad. La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 186)

En tanto que los sujetos trabajan para el capital —tanto el proletariado como el cognitariado, cuya emergencia y precarización psíquica analiza Berardi (2003/2007), o el propio

capitalista en sus diferentes roles—, la libertad parece estar reducida a servir al incremento de este. Tanto en el ocio como en el trabajo, y en la difuminada frontera entre ambos que se ha descrito, los sujetos operan como tuercas en esta maquinaria de acumulación: producen mercancías, y el salario que reciben por la venta de su fuerza de trabajo es invertido inmediatamente en las mercancías que ellos mismos generan. Al igual que un ludópata invierte sus fichas recién ganadas en la máquina tragaperras, el sujeto en el intercambio mercantil se ve compelido a dedicar la totalidad de su tiempo a la producción y consumo de los objetos del capital; una dinámica, historizada con Gudmundson (1986) al analizar las estructuras de dependencia, se argumenta en el presente ensayo, que se reactualiza bajo la forma de un sistema de colonato globalizado. Esta operación antigua, en la modernidad, funcionaba a partir del pago a los recolectores de fruta en las selvas del trópico centroamericano con fichas que solo podían gastar en los comedores establecidos y de propiedad de la misma fábrica que les explotaba. Por lo que la fábrica no solo les capitaliza durante la explotación de su fuerza de trabajo, sino también durante su descanso. En el capitalismo, la mercancía parece ser el gran patrón de un sistema de colonato, donde aquellos productores de mercancías, en su tiempo «libre», se dedican a invertir su salario en la adquisición de más mercancías, incrementando así la acumulación del capital en cada una de las esferas de la vida. La industria cultural sería el gran mediador de esta operación: una fábrica de fantasmagorías que logra encubrir una estructura de explotación y opresión en un reino de infinitas oportunidades.

En tanto que la industria cultural es una mercancía en sí misma y está al servicio de las mercancías, los límites entre industria cultural y publicidad se hacen indiscernibles: «Dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a la pura y simple promesa, termina por coincidir con la publicidad misma, de la que tiene necesidad para compensar su propia incapacidad de procurar un placer efectivo.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 206)

El arte como mercancía

El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio. La ejecución de Toscanini en la radio es en cierto modo invendible. (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 203)

En el mundo de las mercancías, el arte no podría ser otra cosa que el entramado de una razón mercantil. Incluso, podríamos decir que aquella idea de arte intuida en el Renacimiento florentino y formulada en Jena existe hoy en día como una fantasmagoría. Lo que fue su momento de verdad es en la actualidad su no-verdad. Al igual que la razón era el gran portavoz emancipador de la Ilustración, el arte era la expresión de esta emancipación espiritual en la idea sensible. No obstante, en su ejercicio social, la razón derivó en un instrumento de dominación y cohesión del entramado moderno. De igual forma, el reino de la sensibilidad encarnó esta dimensión en la forma de la industria cultural. Es justamente este el proceso de inversión y dominación ingeniosamente apuntado por Adorno y Horkheimer. En este reino tecnificado hay un cierto tipo de mercancía que se presenta como arte. No sería exclusivamente un arte como mercancía, sino de la mercancía misma como arte. El arte moderno, que era lo invendible en tanto que encarnación sensible de lo universal, se hace efectivamente imposible de vender en el momento en que existe como mercancía. Se ha disuelto de tal manera en la lógica del valor de cambio que incluso su dimensión de uso se aparece como imposible de capturar:

«La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad.» (Horkheimer & Adorno, 2023, p. 206)

No obstante, su necesidad no es baladí. Su necesidad en la estructura industrial del raciocinio capitalista es tanto el relleno como el vehículo de todas las mercancías, incluyendo al

sujeto en esta categoría. Hoy en día es esto aún más evidente: la prensa, la radio, la televisión (el streaming), la música o el cine (por enlistar los medios en los que especifican los autores) se sostienen a partir de la publicidad que se compenetra en las vísceras de los mismos. El cliente final no es ya ni siquiera el consumidor: es el conglomerado de publicidad que busca un entramado en el cual insertar la promoción de su mercancía. El arte es una mercancía en tanto que vehículo para la venta de otras mercancías. Mas no es un vehículo neutral. Su presentación opera desde dos lugares: es el portavoz de otras mercancías, como también el nivelador psicotécnico de sus futuros consumidores. En este sentido, parece injusto incluso utilizar el término «arte» como receptáculo de estas características. Tal vez se pueda especular que en la modernidad tardía hay una nueva definición del arte, una que definitivamente hereda de sus condiciones anteriores pero que también es dotada de nuevos matices y formas. El arte, en cierta medida, siempre ha funcionado como la representación sensible de la cosmovisión de una determinada época y sociedad. Como una verdad epocal (Benjamin, 2012). El escenario contemporáneo no es la excepción, aunque presenta sus coordenadas específicas: nunca el arte en una comunidad histórica había sido tan ostensiblemente diverso, manifestándose de un modo tan caótico y, al mismo tiempo, tan rígidamente homogéneo. En otros términos, este aparente caos es el correlato de lo que Debord (1967/1976) conceptualiza como el espectáculo: una densa mediación social que, bajo la apariencia de una libre dispersión de opciones estéticas, unifica el tejido social en una pasividad compartida. Tampoco su autonomía habría sido cooptada de tal manera, ni sus principios inversos de forma tal (la inversión del fragmento en el romanticismo alemán por el efecto en la cultura espectacular, por ejemplo). Incluso, habría que cuestionar la misma posibilidad de que esto sea llamado arte. En otras palabras, ¿puede el arte ser una mercancía? Más allá de todo puritanismo artístico, habría que definir nuevamente el arte. Para Adorno, su definición del arte autónomo aparenta más derecho para reclamar este lugar. ¿Un arte de la negatividad? ¿Un arte del anti efecto? ¿La sublimación estética de la plenitud eterna? Si el arte siempre ha servido a un dios, como bien sugieren Aranda y López Noriega (2024), ya sea este dios la verdad, tal como lo denunciara Nietzsche (1873/2013) en su crítica de las ilusiones metafísicas, ¿A qué dios sirve el arte de la industria cultural? Frente a esta semejanza industrial y alienante, la verdadera promesa estética reside en la necesidad de una ilustración trágica nietzscheana, capaz de activar la potencia

falsificadora del sujeto centáurico fuera de la lógica del valor de cambio. Pero ¿Es esto posible si el esquematismo trascendental ha sido cooptado por fuerzas que en definitiva nos superan? Puede parecer una pregunta superficial, ingenua o con un cierto tono programático. En todo caso, habría que preguntarse si es posible imaginar otro individuo y qué tipo de arte produciría este individuo. O tal vez el camino sea el inverso: ¿Qué tipo de individuo produciría un nuevo arte?

La ficción como verdad: Friedrich Nietzsche desde Peter Sloterdijk y Massimo Cacciari a propósito de una metafísica trágica

Tensión entre ficción y metafísica

Nietzsche no está interesado en la elaboración de una estética como un dominio filosófico 'especial'; el arte es para él problema filosófico-metafísico: en la actividad artística está en juego una *apertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ente. Producción artística e interpretación del producto artístico son ambos problemas filosóficos. No existe 'autonomía' del arte respecto a lo filosófico, así como no existe 'autonomía' de lo filosófico respecto al arte. Arte y filosofía se presentan perennemente unidas en aquella deconstrucción de la tradición metafísica europea que constituye el objetivo de la total crítica nietzscheana. (Cacciari, 1994, p. 83).

Friedrich Nietzsche, uno de los tres «maestros de la sospecha» según el filósofo Paul Ricoeur (1999), al lado de Karl Marx, y Sigmund Freud (ambos figuras sumamente influenciadoras de la Escuela de Frankfurt), establece en sus textos una posición crítica con respecto a un determinado tipo de metafísica cristiano-platónica. Su «sospecha» se dirige contra la Verdad y la moral. El filósofo traza una línea muy específica con respecto a lo que él entendería como metafísica occidental, caracterizada primordialmente por Platón y su recepción judeocristiana, la cual apuntará que la valorización de ideas trascendentes por encima de la materia responde a una serie de afectos e instintos fisiológicos, anteriores temporalmente a toda concepción autónoma, racional y universal del pensamiento. Además, argumenta que la metafísica no es más que una ficción gramatical: una serie de problemas creados por las condiciones y reglas mismas del griego antiguo.

Una metafísica de la ficción no sería la superación de la metafísica en aras de una dimensión posmetafísica; sería asumir la metafísica como una condición inherente a lo humano. En todo caso, no hay que engañarse: la continuación del proyecto heideggeriano de superación de una metafísica óptica está inscrita en las intenciones del pensador veneciano, como también la superación de una metafísica moralista operada por Friedrich Nietzsche. Pero —y esta es una de las ingeniosas reflexiones del pensamiento de Cacciari—, ¿qué sucede si pensamos una metafísica escatológica? Si se dejan de lado las pretensiones del proyecto anulativo, la cuestión tal vez no sería una superación de la metafísica, sino la ontología como una metafísica. Si el proyecto ilustrado, en su renuncia a la verdad, derivó irremediabilmente en un uso exclusivamente instrumental de la razón, y el arte, en su renuncia a la verdad, derivó en un uso meramente espectacular de sí mismo, ¿no sería una reivindicación de la verdad —por lo menos desde su negatividad, desde su umbral— y la potencia del pensamiento especulativo, un planteamiento potente contra este paradigma? Mientras que un estudio de cómo se daría esta figura de la metafísica escatológica excede los límites de este ensayo², es de interés presentar la relevancia del pensamiento de Cacciari y el marco desde el cual analiza a Nietzsche, tal vez aún sin saberlo. Ya que estas formulaciones se establecen principalmente en sus obras maduras, como *Dell’Inizio* o *Metafisica concreta*, sus ensayos sobre Nietzsche, tanto *El dios que baila* como *Ensayo sobre la inexistencia de la estética Nietzscheana*, planteado en el paradigma de su pensamiento estético, ya era contemporáneo a otras obras suyas —*Iconos de la ley* y *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*— donde ya se entrevee su proyecto futuro. Esta etapa podría ser calificada como la etapa negativa de Massimo Cacciari. Una etapa que parece encontrar su superación en una reactivación del neoplatonismo desde Schelling y Rosenzweig. Un sistema filosófico fuerte en un tiempo donde las grandes metafísicas ahuyentan los habitáculos del pensamiento académico. No obstante, la riqueza de este primer periodo radica en que nos habla aún desde el umbral de esta superación, no desde su punto final. Este umbral es crucial, pues sitúa la potencia falsificadora nietzscheana como el polo afirmativo cómo tensión a la razón instrumental, eje de la tensión crítica de esta tesis. En todo caso, el ensayo va a plantear el estatuto

² ¹ Cfr. Alberti (2026, pp. 158-160). Para un análisis detallado de la conexión entre el pensamiento escatológico y la perspectiva ontológica en la obra madura de Massimo Cacciari, compárese el texto original en italiano.

de la ficción, y un determinado tipo de ficción especulativa, como su más grande amenaza, pero también como su liberación.

La verdad de la ficción en El dios que baila

Massimo Cacciari lee en Nietzsche, y específicamente en los fragmentos póstumos de 1885 a 1887 — no obstante, también influenciado por *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, *Así habló Zaratustra* y *La gaya ciencia*— la constitución de una relación esencial entre arte y filosofía: entre ficción y metafísica. Según el pensador y político veneciano, el arte es un problema directo de la filosofía. Esto implica que la obra artística no es la manifestación figurativa o estética de problemas filosóficos bajo determinados marcos, sino que es un problema filosófico en sí mismo. Un problema que podemos rastrear de exclusión de los poetas en la república de los filósofos (ca. 375 a. C./s. f.) hasta las antinomias kantianas y su recepción en el romanticismo alemán, con pensadores como Schelling o los hermanos Schlegel. Incluso, en el sistema hegeliano, según Cacciari, a pesar de que el arte parece ser un estadio superado del espíritu, es sin embargo, un problema del espíritu, un problema de la verdad, y por lo cual es una de las tres formas superiores y sucesivas a partir de las cuales este se conoce a sí mismo (arte, religión, filosofía). Si es una cuestión de conocimiento, el arte es entonces, una cuestión de la verdad, y en la modernidad, tal vez su contracara. Esta relación problemática se reactiva en el siglo XXI como una disputa por la legitimidad de la mitopoiesis en un entorno dominado por la razón técnico-instrumental.

Cacciari logra divisar que esta equivalencia, no es una equivalencia neutral. Es un problema: la relación entre ficción y filosofía es una relación problemática. La ficción, puede llegar incluso a ser, la amenaza misma de la filosofía:

El arte es siempre una presencia amenazadora e inquietante para la filosofía. ¿Kant no afirma que la música puede "molestar" al filósofo sumergido en sus meditaciones? La reflexión filosófica construye múltiples "estéticas" en vista de organizar este material inquietante. Detrás de su imagen tranquilizadora de grados del espíritu, en Hegel también el arte y la religión manifiestan tensiones irresueltas, contradicciones insolubles respecto del *durus sermo* filosófico. (Cacciari, 2000, "El dios que baila")

Nietzsche, según Cacciari, parece incluso romper con la concepción de la ficción como una entidad autónoma, una poesía-Dichtung. Una distancia ineludible o un exceso o residuo, del lenguaje lógico formal. En el pensador alemán, parece más bien sugerir que la ficción hace explícita la inquietud filosófica con respecto a él mismo. ¿Pero cual es entonces esta inquietud? Es una inquietud postulada en el paralelismo entre ficción y mentira. Esta relación no tiene la intención de analizar un paradigma estético particular o fundamentar la estética irónica-romántica contemporánea al romanticismo alemán. Es, más bien, la evidencia de una estructura fundamental en la ficción misma. Hay en ella una estructura universal que amenaza directamente los fundamentos o las pretensiones del saber filosófico o metafísico. El hecho ficticio, en tanto que hecho, es la evidencia de esta amenaza. Al limitar el problema directamente al acto, o lo que podríamos entender como el gesto (Nancy, 2000/2003), la ficción no se plantearía como un problema estético, o un análisis de una estética particular, sino como un hecho amenazante. En estas puntuaciones, es posible incluso dilucidar una especie de fenomenología singular de la ficción, realizada por el filósofo veneciano, en tanto que análisis de las estructuras esenciales del fenómeno ficticio.

¿Pero, cual es entonces esta estructura? ¿Qué implica su relación con la mentira? y finalmente, ¿Por qué sería una amenaza?

Nietzsche percibe en la ficción una facultad general, una Urteilskraft que tiene una validez universal. Lo que está en juego en la ficción es una dimensión general del ser, una facultad falsificadora. La ficción es la facultad que niega la verdad; mejor aún, la ficción es una expresión de dicha facultad universal. (Cacciari, 2000, "El dios que baila")

La ficción sería la expresión más pura de esta voluntad de poder, enmarcada en la facultad del falsificador, dirigida al engaño y opuesta a la facultad de juzgar. Su propósito será el de resolver las contradicciones mediante el telos de la belleza. Una reducción de la realidad huérfana del sentido, a un ámbito domesticado, y tranquilizador. Esta facultad está entrelazada con el conocimiento, y es también opuesta a él. Mientras que la verdad siga resistiéndose a una superación absoluta y final de sus contradicciones (Pérez, 2025) la ficción parece que será siempre necesaria, como armonizador de lo irresoluble, de aquello que se resiste a la plenitud. «En suma,

la facultad falsificadora nietzscheana no constituiría más que un proceso de "liberación" de los lazos logocéntricos de la Verdad.» (Cacciari, 2000, "El dios que baila"). Esta liberación, sin embargo, no es un mero formalismo escapista, sino la condición de posibilidad para la figura del sujeto centáurico que asume la tragedia como potencia afirmativa frente al control.

Antes que diluirse en el relativismo estéril, este movimiento opera una mitopoiesis que ordena lo irresoluble en el plano de la apariencia necesaria, estableciendo las bases para una ilustración trágica. La relación entre esta voluntad de poder y su armonía alcanzada evidencia, según Cacciari, que aquello que llega a encantar es la belleza y no la deconstrucción en sí misma. Esto parece implicar que esta liberación del logos de la Verdad no disuelve infinitamente, sino que elabora sobre sus cimientos una dimensión bella, «para alcanzar armonías trágicas, complejas, de ascendencia heraclitiana.» (Cacciari, 2000, "El dios que baila").

El sentido de «armonía» trágica hace ya referencia a esta necesidad de dar un sentido ordenado a eso que en primera instancia quiebra. La armonía trágica será la capacidad de la tragedia de asestar poéticamente contra el logos, pero desde un ordenamiento particular.

Sobre estos fundamentos se elevó la tragedia, y justamente a causa de este origen se vio desde el principio emancipada de una servil imitación de la realidad. Sin embargo, no se trata de ningún modo, aquí, de un mundo de fantasía flotando arbitrariamente entre el cielo y la tierra, sino antes bien de un mundo dotado de realidad y de verosimilitud iguales a las que el Olimpo y sus habitantes. (Nietzsche, 1872/2007, p. 80)

Su «ascendencia heraclitiana» puede tener varios sentidos. La referencia más inmediata es su inherente condición contradictoria, incapaz de resolver o superar, pero sí de proporcionar un determinado ordenamiento, que en ese mismo proceso, evidencia su imposibilidad de completa resolución. Ese ordenamiento, sería aquel ejercido por la voluntad de poder que torna bellas las cosas. No obstante, y esto va a dotar de sentido los párrafos siguientes, también hay una relación con el conocimiento. Sobre todo sus fragmentos en torno a la oposición de las contradicciones desde una armonía que justo es calificada como bella. El fragmento dice así: «Lo que se opone se une; de las cosas diferentes [nace] la más bella armonía.» (Fragmentos, 1982).

Esta voluntad de poder, estaría asociada a la facultad falsificadora, que en su falsificación ordena. Según Cacciari, este proceso tiene un vínculo directo con la metafísica tradicional. El cual, ya puede hacerse evidente en las consideraciones nietzscheanas sobre la metafísica como un ejercicio consolador.

La ficción, desde la lectura de Cacciari sobre Nietzsche, no correspondería a simples productos de la imaginación: revelaría una «facultad general capaz de falsificar la concepción metafísica de la Verdad, de mostrar la falsedad de las visiones exclusivamente predicativo-discursivas de la Verdad.» (Cacciari, 2000, "El dios que baila"). Retaría la posibilidad de un conocimiento sólo capaz de expresarse en las formas del logos articulado por las proposiciones predicativo-discursivas. La ficción abriría la posibilidad que el pensamiento no sea reducido a las formas óntico-predicativas de la metafísica. ¿Pero qué es aquello que conoce este pensamiento? La ficción no conoce necesariamente. La ficción, muestra. La facultad falsificadora, en su posibilidad de ser, agrieta al edificio de la verdad. O, en otros términos, en la posibilidad misma de la ficción especulativa racionalizada yace el reflejo amenazante de una metafísica de la verdad.

No obstante, acá es importante recalcar, que a diferencia del signo en el conocimiento predicativo, donde la forma solo sería un portador, de un conocimiento, que sería su contenido, en la ficción, la forma es el conocimiento en sí mismo. El pensamiento y la forma toman una relación de igualdad. A partir de este punto, «La facultad falsificadora se revela en el gran estilo, en la imaginación domada de la obra de ficción, en su fuerza organizadora, en su capacidad de componer-combinar signos. » (Cacciari, 2000, "El dios que baila")

Esta facultad falsificadora reclamará un nuevo saber, sobre lo que para el logos sería el no-saber: La forma misma. Esta poiesis trágico-retórica contendría los siguientes estatutos según el Cacciari:

a) la complejidad plurívoca de todas las formas posibles de la abertura al mundo (lo que no tiene nada que ver con ninguna noción de ambigüedad); b) la "mentira" implícita en el carácter reductor de la verdad-falsedad lógica; c) su propia "mentira" a los ojos del reduccionismo lógico-

filosófico, en tanto esta mentira revela como única verdad la "no-verdad", la "apariencia necesaria" de sus propias combinaciones de signos, de sus propios juegos.

En este sentido, la ficción se universaliza, no como una fuga, sino como una apariencia necesaria que afirma la ontología irónica de la existencia. La combinatoria de signos en cuanto tal, y no su contenido, para el poeta, revelaría al signo en sí mismo como un modo de abertura de mundo, en tanto que afirme la verdad de la apariencia, y además, revela el carácter de esa verdad de la apariencia, que reviste la metafísica, en tanto que el portador de sus contenidos. Esta ficción en particular no es cualquier ficción poética. Acá Cacciari hace referencia al «poeta transformado» (Nietzsche, 1883). Un poeta que no busca, a diferencia del poeta profundo, revelar una gran verdad metafísica mediante el ejercicio creador y la domesticación de su imaginación. Aquello que el poeta revelaría, sería plenamente la verdad de la no-verdad de su material: la apariencia. La verdad de la ausencia de fundamento, la verdad de la falsificación. La ficción de este poeta sería «el pensamiento de la verdad de la apariencia, de la verdad de la no-verdad» (Cacciari, 2000, "El dios que baila").

Cacciari no apunta a un mero formalismo, sino a una verdad universal, en tanto que facultad falsificadora. Es la universalización de la ficción. La ficción no sería un mero destruir, sino un vaivén trágico entre la destrucción y la creación. Cacciari, muy en línea con Nietzsche, asume a la ficción como una verdad universal. La forma ficticia abriría al mundo desde el azar, entendido como la combinatoria infinita de signos ejercida por el poeta transformado: «¿No somos precisamente por eso griegos? ¿Adoradores de las formas, de los sonidos, de las palabras? ¿Precisamente por eso artistas?» (Nietzsche, 1887/1990, aforismo 4).

Esta ficción es un ejercicio que se opone a toda pesadez. El artista transformado en Nietzsche es aquel que diviniza las formas, en tanto que formas. No es un poeta romántico que renuncia al mundo. Al contrario, es aquel que asume el mundo, en su caducidad y finitud. Es un artista ante todo afirmativo. Asume la totalidad en su incompletud. Ahí está una de sus paradojas fundamentales. Es una ficción de la ligereza, de lo perecedero, de lo contradictorio. La ficción de este artista, según Cacciari, debe ser entendida en su sentido etimológico clásico como inventiva. El dios que baila es el dios inventado/ficcionado por este artista. Es un dios inmanente

al caos cósmico de las cosas. Su ficción será la combinatoria alegre de signos. Este espíritu alegre tiene un propósito muy claro: contraponerse al pesimismo schopenhaueriano y al ascetismo judeo-cristiano.

¡No! Si nosotros, los convalecientes, requerimos todavía de un arte, ese es otro arte: un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artístico, ¡que arde como una llama resplandeciente en un cielo sin nubes!

Por sobre todo: ¡un arte para artistas, solo para artistas! A la postre, conocemos mejor aquello que se requiere en primer término: ¡la alegría, toda alegría, amigos míos! También en cuanto artista quisiera demostrarlo. Los que sabemos, sabemos ahora demasiado bien algunas cosas; ¡oh, cuán bien aprendemos ahora a olvidar, a no-saber-bien, como artistas! (Nietzsche, 1887/1990, aforismo 4)

Este artista es un filósofo, ya que no solo imagina, sino que crea una combinación intelectual, analítica y armónica en su combinación. Es una potencia «formadora y organizadora» expresada en la condición afirmativa de la ficción. En esta composición el mundo aparece o es dado «trágicamente teorizado por la tragedia» (Cacciari, 2000, "El dios que baila").

Cacciari observa en Nietzsche la culminación del humanismo renacentista. Sobre todo con la ruptura del Universo Teofánico, entendido en tanto que un universo que existe como manifestación de una dimensión divina trascendente. Ante la crisis de este universo, que Cacciari vincula también con el panteísmo de Bruno, solo nos queda la apariencia, el orden de un cosmos, regido por sus leyes internas y su intangible necesidad. Ese cosmos es el cosmos de la tragedia clásica. En la crisis del universo teofánico, de la apariencia despojada de su principio divino, ontológicamente separado, Caccari ve en la interpretación judeo-cristiana una retirada o renuncia de lo divino, mientras que en el filósofo de la Voluntad de poder, sería una divinización de la apariencia. La existencia sería divina en sí misma, y no una expresión, de una divinidad separada. La condición de posibilidad de una metafísica concreta.

Esta voluntad analítico-intelectual que diviniza la existencia es lo que Peter Sloterdijk denominará el racionalismo expresivo del sujeto centáurico. Pero este renacimiento pagano no

deja de aparecer como perfectamente consciente de su carácter paradójico. Como en Goethe, el "ojo solar", que permite contemplar la existencia, no se abre simplemente sobre el mundo como cosmos y armonía. El carácter paradójico de la concepción nietzscheana consiste en que la voluntad que diviniza la existencia se manifiesta como voluntad analítico-intelectual. Esta manía, esta ebriedad dionisiaca que constituye la ficción, se revela en la severidad y en la claridad del principio de composición. La Forma es una composición desprovista de toda inmediatez intuitiva. El "gran estilo" resulta del trabajo intelectual de crítica-falsificación de lo Verdadero; su "Sí" a la existencia es completamente mediatizado por ese trabajo. De esta mediación misma resulta el derrumbe del universo teofánico. (Cacciari, 2000, "El dios que baila").

Esta caída sería entonces un ejercicio activo de mediación sobre aquello que existe para descomponer toda aspiración de un más allá. Es una actividad intelectual sobre el mundo. En este sentido, se revela como un ejercicio superador de la metafísica tradicional, pero reivindicador de sus mismos instrumentos analítico-intelectuales. No es un simple no mediado sobre el mundo. No es un simple conjunto de intuiciones inmediatas. El ejercicio intelectual es guiado por un principio de composición. Este sería el «gran estilo» del artista filósofo. Un artista que mediante una operación trágica, guiada por los principios de necesidad intangible del cosmos, y su consecuente fatalismo, produce una composición, La Forma, capaz de vulnerabilizar La Verdad de la metafísica. El dios que baila, no es un dios trascendente e inmovil. El dios que baila es un dios inmanente y móvil.

Sí el cosmos es Gloria perfecta por sí mismo, no hace referencia ya a una dimensión más perfecta que le exceda. Esto es importante para Cacciari por lo que implica en el retorno del pensamiento clásico-trágico. Este regreso heroico es el de los dioses paganos, que vienen a suplementar la carencia del universo teofánico establecida por la crisis de las religiones del libro. Este escenario, planteado por una especie de teleología nietzscheana (su conocida superación del cristianismo), le permite a Cacciari trazar un diagnóstico metafísico en tanto que escatológico. Si entendemos la metafísica como la madre del pensamiento teórico o la teoría primera, la tragedia sería su contraparte, sería el anuncio de su imposibilidad, de su flaqueza, desde una universalidad particular: la universalidad falsificadora. Sin embargo, esta universalidad falsificadora está bajo la

constante amenaza de ser subsumida por la razón instrumental, que busca reducir toda creación a una mercancía o un mero simulacro sin potencia crítica.

Si la antigüedad trágica fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y el optimismo de la ciencia, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción teórica y la concepción trágica del mundo; y solamente cuando el espíritu científico, habiendo llegado a límites que le es imposible franquear, tuviese que reconocer, por la comprobación de esos límites lo necio de su pretensión a una validez universal, podría esperarse un renacimiento de la tragedia; el símbolo de esta forma de cultura sería encarnado en el Sócrates ejercitándose en la música. (Nietzsche, 1872/2007, p. 134)

El ejercicio del poeta, del artista, del Gran Estilo, por ponerlo en términos simples, es la utilización de las contradicciones, del ejercicio analítico, de las herramientas analíticas propias de los grandes sistemas, que puede hacer evidentes sus contradicciones, sus deficiencias, sus líneas de fuga. Incluso, el mismo ejercicio, al menos a la manera que lo describe el filósofo veneciano, podría compararse, con importantes diferencias, con la deconstrucción derridiana. (Derrida, 1997).

Esta actividad desde la ficción y sobre la verdad, opera según Cacciari, desde dos polos: el negativo o destructivo, qué podemos asociar más claramente con las descripciones de los párrafos previos, y el polo del «alegre mensajero» desarrollado al inicio del presente ensayo.

El eterno retorno se constituye como la certidumbre del pensamiento y, simultáneamente, como un afecto desazonador. Nietzsche lo ha teorizado bajo una premisa vitalista: «Pero —agrega— si nosotros aún queremos vivir, esa es la pregunta, ¡y cómo!».

Si la asimilación de este pensamiento-sentimiento resultara imposible, se derivaría de ello una amplia gama de afectos reactivos. Estos surgirían en el momento en que se constatará la incapacidad de alcanzar aquel estado de ánimo lúdico —propio del juego de niños— requerido para habitar y pensar el eterno retorno. A esta ligereza se opone la 'pesadez' y la seriedad ontológica que ha caracterizado la existencia del hombre occidental durante siglos. Ante tal imposibilidad, la muerte emerge como una presencia patente, desplegando una escala de sentimientos derivados del enfrentamiento con la finitud. El 'ojo del sabio'

podría ser el primero en verse afectado por el estremecimiento ante esta impotencia existencial; sin embargo, nada asegura que sea el único en experimentarlo, ni que dicho estremecimiento posea una tonalidad humana unívoca o monocromática. (Nietzsche, 1882/1887, p. 18)

En Cacciari, lo que desaparece fundamentalmente en este pensamiento, es la posibilidad de un sentido que sea trascendente al acontecimiento en sí. Este sería su carácter «anti teofánico» (Cacciari, 2000, "El dios que baila"). Los acontecimientos sólo asumen una forma combinatoria alegre que no corresponde ni a la divinidad ontológicamente distinta del cristianismo ni a la Verdad apolínea. Entonces el individuo es un acontecimiento puro. El cronos apolíneo es reemplazado por el kairós dionisiaco. El ejercicio del arte es el acontecimiento que habita y expresa la apertura irremediable de este mundo.

Ficción como última idea metafísica

Cacciari se hace la pregunta: ¿No es esta ficción otra gran idea del arte? A lo cual se podría agregar: ¿No estaría Cacciari, replicando el mismo error que le remarca Heidegger a Nietzsche, describiendo una nueva metafísica, un nuevo fundamento último, un nuevo común de todos los entes?

Según el filósofo veneciano, al final, lo que se llega a establecer son «las condiciones trascendentales de la posibilidad de un gran arte (afirmativo; dicho de otra manera, "mensajero alegre") que, sin nostalgia alguna, reconoce la disolución de ese cosmos: de un arte versus la Idea, versus toda sublimación estética de la existencia.» (Cacciari, 2000, "El dios que baila").

Es en este umbral donde la mitopoesis trágica se constituye en la apariencia necesaria capaz de asumir la tarea originaria de la Ilustración. Nietzsche escribe desde un punto histórico específico: en el umbral de la superación de lo que él denomina «el nihilismo» europeo asociado tanto a la metafísica platónica como al universo teofánico cristiano. La ficción es entonces no un resultado, sino un punto, el punto transitorio, de ese estado al otro. Una posible superación de la metafísica óptica por una metafísica poética. Acá se anuncia el niño alegre, el juego, la dimensión lúdica, de ese futuro utópico (¿o distópico?) que augura el filósofo alemán analizado por Cacciari.

Mientras la metafísica necesite excluir a la poesía para su fundamentación última, será siempre incompleta. Al final, hay evidentemente una metafísica de la ficción en esta superación Nietzscheana. No obstante, tal vez está es la metafísica a la que podemos aspirar. Si metafísica y ficción, están destinados a una pugna permanente, habría que pensar si esta pugna es simplemente una necesidad de su condición, y algo con lo cual no se puede desprender. No por ello, implicaría una disolución. Ya que ambos ejercicios, tanto el de la ficción especulativa como facultad falsificadora, combinatoria de signos, como la metafísica, en tanto que constitución de una verdad trascendente, o en términos poskantianos, trascendental, parecen estar despreocupados de la razón instrumental, entendida como aquella razón que tecnifica al ente, y que por lo tanto, no le interesa el ámbito ni de la Verdad, ni de la Creación, sino el de la Dominación. En este sentido, ambas prácticas, deben prevalecer como un horizonte, de praxis política, frente al escenario actual. Siempre que la ficción, anuncie la verdad de la no-verdad, se verá necesitado de un cierto tipo de metafísica, y constituirá una determinada metafísica. Este entrelazamiento, este nudo gordiano, puede ser tanto como la incompletud de ambas prácticas, como también su potencia.

El Nietzsche centauro

La lectura de Peter Sloterdijk a propósito de El nacimiento de la tragedia de Nietzsche va a permitir radicalizar la idea de la ficción como verdad, y una especie de esbozo sobre su horizonte político, ético pero sobre todo existencial. El polémico filósofo alemán, conocido por su célebre teoría de la esferología y sus agudos diagnósticos del problema de lo contemporáneo, o mejor dicho, de la modernidad tardía, se enfrenta a Nietzsche desde un lugar particular: como una continuación de su proyecto quínico (del griego kynismós), desarrollado en su primera gran obra Crítica de la razón cínica (Sloterdijk, 1989). En ella «el quínismo encarna la posibilidad de una crítica radicalmente encarnada que no se limita a observar el mundo desde la cómoda distancia irónica del intelectual, sino que lo desafía directamente desde la práctica vivida, desde el cuerpo, desde gestos concretos que ponen en evidencia la hipocresía social» (Filosofía en Imágenes, 2025).

Esta dimensión de lo humano ilustra una posibilidad para pensar nuevamente al individuo, como una categoría tal, superadora de la pseudoindividualidad diagnosticada por la teoría crítica. No obstante, es necesario no adelantarse. Por lo que inicialmente se propone dar una continuidad, a la tensión desarrollada con anterioridad.

Conocimiento y autoexpresión

¿No podría ser que, dentro del marco de una existencia íntegra (sea ésta lo que sea), conocimiento del mundo y la autoexpresión estén estrechamente ligados, más estrechamente ligados incluso, de lo que es habitual bajo las condiciones modernas? ¿No ha conducido la división laboral del talento, que caracteriza a nuestros tiempos, a que las actitudes psíquicas que sirven al conocimiento científico tiendan a ser virulentas enemigas de la expresión, mientras que las actitudes acordes con la autoexpresión revelen una tendencia hostil al conocimiento? ¿No son, por tanto, el cientificismo y el esteticismo las típicas idioteces complementarias de la modernidad? ¿Y bajo estas circunstancias no tiene que permanecer la relación existente entre la modernidad cognitiva, tal como se organiza en las ciencias y la tecnología, y la modernidad estética, tal como se establece en los actuales modos de vida artísticos, en una tensión rayana en el desgarró? ¿O acaso se debería hablar sin paliativos en términos de abierta hostilidad? Si la situación es, en efecto, la que estas preguntas sugieren ¿qué le tiene que suceder a un individuo que, de un modo intempestivo, sigue creyendo en la doble constelación goetheana de arte y ciencia, que es, simultáneamente, artística y científica? (Sloterdijk, 2000, pp. 33-34)

Inicialmente, mediante un análisis en su perspicaz ensayo, *El pensador en escena: el materialismo de Nietzsche*, se propone continuar la línea presentada con anterioridad, siguiendo a Cacciari, de la tensión entre ficción, o expresión, y verdad. El filósofo y divulgador alemán pone esta tensión nuevamente como el ámbito central del problema. En tanto que también, ilumina la ceguera del cientificismo para asumirla. Principalmente, es necesario hacer hincapié, que al igual que Cacciari, ambos autores hacen una lectura de Nietzsche que está en contra tanto de una racionalidad científica como de un irracionalismo estético. En este sentido, ambos pensadores, rompen con el acartonado dicotómico de lo irracional versus lo racional. He aquí, lo que interesa

para el presente ensayo. El romper con esta práctica de especialización contemporánea, ya diagnosticada por la teoría crítica, es la que permitiría tanto traer el arte al conocimiento como el conocimiento al arte.

«De E. T. A. Hoffmann a Sigmund Freud, de Søren Kierkegaard a Theodor Adorno, de Novalis a Robert Musil, de Heinrich Heine a Alexander Kluge, de Paul Valéry a Octavio Paz, de Bertolt Brecht a Michel Foucault, de Walter Benjamin a Roland Barthes —los espíritus más comunicativos, en cualquier caso, se presentan siempre como temperamentos y variantes del genio propio del centauro—. En cuanto a *El nacimiento de la tragedia*, cabe decir que la aparición de este arquetípico escrito "centáurico" tuvo lugar en un sorprendente vacío cultural, en un asombroso silencio por parte de la vida cultural.» (Sloterdijk, 2000, p. 36)

El discurso nietzscheano para Sloterdijk, desarrollado en *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, 2004), pero también continuado en *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 1997) y *La gaya ciencia* (Nietzsche, 2014, aforismo 116), evoca entonces la posibilidad de pensar la generación de espíritus que puedan encarnar estas dos dimensiones de lo humano (la teórica y la estética). «Se trata de un discurso en el que los espíritus formados científicamente evocan su existencia fuera de los límites de la ciencia» (Sloterdijk, 2000, p. 46).

Es importante recalcar, que este racionalismo expresivo, y que por lo tanto se resalta esta categoría de lo racional, clama por un tipo de labor que es necesariamente rigurosa. En todo caso, asumir la contradicción irónica de esta tensión en la dimensión del conocimiento, la ficción (como carácter expresivo, imaginativo y potenciador) de la verdad, y la verdad de la ficción, exige que incluso se trate como la tarea más seria del saber. Por lo que no es una puerta a una debilidad especulativa. Sino al contrario, a una vigorización de la posibilidad de pensar y de expresar, más allá de los reclutamientos de la técnica, del arte institucionalizado pero también, de los vanos sofismas políticos o de las alucinaciones conspirativas. Por lo que:

«Quien se compromete con este tipo de pensamiento, no lo hace para rendir menos, sino para arriesgarse más. Quien, como pensador, se sube al escenario y se pone en liza como

interlocutor de una existencia experimental, tiene que asumir a partir de este momento una gran responsabilidad con el valor directo e indirecto de la verdad de su representación»(Sloterdijk, 2000, p. 43)

Esta relación objetiva de la expresión, de lo poético, ya diagnosticada por Schelling (2005), le da una carga de verdad a la no verdad necesaria para asumir la potencia cognoscitiva del hecho artístico, tanto como verdad monádica (Adorno,2004), y también como una verdad histórica (Benjamin, 2006). E incluso, más allá de eso, como la verdad del *Dasein*, en tanto esencia de la libertad (Heidegger, 2007). Aunque la última sería necesario matizarla para asumirla con mayor prudencia. Nuevamente, en el presente ensayo planteamos la posibilidad dialéctica de esta tensión entre la ficción como verdad y la verdad como ficción y la dimensión político-crítica y existencial que inaugura este problema, el cual va a derivar en la figura del centauro, diagnosticada por Sloterdijk. En tanto que el presente escrito no plantea ser un tratado estético, sino plantear el problema de la ficción como uno de los problemas fundamentales del individuo en la modernidad tardía, no es necesario hacer listado de lo que es o no es una obra de arte. Pero es necesario entender que en esa síntesis de la imaginación del espacio y el tiempo se produce un fenómeno, y que este fenómeno puede ser considerado mercancía, o puede ser considerado arte. Esto depende de las instituciones culturales en que el fenómeno esté inscrito o de la forma en que el artista lo asume. No obstante, el problema que interesa acá es para qué sujeto es que se da este fenómeno. La idea del centauro es la posibilidad de instaurar un individuo crítico que pueda ver la verdad del fenómeno artístico, pero también producirlo como tal. Las potencialidades de la negatividad del arte, por ejemplo, permitirían elaborar una estética de la emancipación. Es importante que en este momento de autoexpresión «con objeto de descubrir la verdad acerca de sí, es preciso, ante todo, que el pensador se aparte de sí, tan despiadadamente como le sea posible, ya que, de lo contrario, salvo la falta de concreción del deseo, nada de lo que pudiera encontrarse estaría disponible para él. Como todos los que piensan creativamente, Nietzsche necesita primero poner a prueba lo que tiene que decir antes de poder saber lo que lleva consigo» (Sloterdijk, 2000, p. 52).

Nuevamente, el problema se centraliza en la posibilidad de pensar creativamente y de crear pensativamente. Este es el sujeto que surge del análisis de Sloterdijk cuando se asume la premisa de la ficción como verdad y de la verdad como ficción. Las objeciones de Nietzsche son pues «contra determinada interpretación falsa de la filosofía —no dionisiaca, no-artística, teórica—, y propia de quienes, después de Heráclito, son sus más excelsos representantes!» (Sloterdijk, 2000, p. 112)

En contra de una ilustración socrática, que derivaría en la apuntada razón instrumental, Sloterdijk plantea la posibilidad de una ilustración trágica. La recuperación del proyecto apolíneo, pero apropiada de su suelo dionisiaco. Una reivindicación del pensamiento especulativo y también de la ficción especulativa, frente a las amenazas del culto a los sentidos y los impulsos o al árido positivismo y academicismo cientificista. Lo apolíneo serán esos paréntesis en el fondo de los impulsos fisiológicos, inconscientes y sociales que se esconden detrás del ejercicio hacia una verdad eterna. Asumir la tensión irresoluble entre lo filosófico y lo artístico propone un individuo que, frente a la historia y el saber estático, requiera «ante todo una gran potencia artística, un flotar creador por encima de las cosas, un amoroso estar sumergido en los datos empíricos, una ulterior elaboración de tipos dados» (Nietzsche, 2014, p. 711). La propuesta al final encalla en una recuperación de dos cuerpos filosóficos: la agudeza de la teoría crítica para hacer latente una determinada distancia con nuestro presente, en tanto que análisis de las condiciones sociohistóricas que determinan nuestro presente, como también el vitalismo afirmativo de Friedrich Nietzsche, en tanto que *conatus* filosófico creativo como una forma de habitar ese presente.

«Ciertamente, con el agotamiento de las concepciones globales acerca del mundo y con la aparición triunfante de la ciencia moderna, se impone una racionalidad reducida a la actividad instrumental y delimitadora entre cuestiones prácticas (carentes de valor veritativo) y teóricas (carentes de contenido valorativo). Lo relevante es que, ante tal situación cultural, tanto el empeño filosófico de Nietzsche como el horizonte de la "crítica de la cosificación" de la primera generación de la teoría crítica no se limitan a registrar en un nivel analítico-descriptivo tal situación de hecho. Ambos diagnósticos del presente

buscan, pues, una "resurrección" o "transformación" del elemento filosófico que permita diferenciar su posición frente a la racionalización de la del cientificismo emergente.» (Sloterdijk, 2000, p. 6)

El centauro

El centauro es ante todo una quimera. Una entidad mitológica (asumase esta afirmación en su sentido más fuerte y amplio a la luz de las disertaciones planteadas) constituida por ser mitad hombre y mitad caballo. Elaborada de forma breve y no sistémica en sus correspondencias de juventud. Principalmente en la carta escrita a Erwin Rohde en enero de 1870. Para Sloterdijk, la ambigüedad de esta figura y su ausencia sistemática resulta una imagen adecuada para encarnar en ella el pensamiento del filósofo decimonónico. En Nietzsche, inicialmente, el centauro es el hombre teórico-artístico y artístico-teórico: «Ciencia, arte y filosofía crecen ahora simultáneamente en mí hasta tal punto que, en cualquier caso, engendraré centauros» (Nietzsche, 2005, p. 306). Opuesto a la especialización de oficio inaugurada en el proyecto moderno, Sloterdijk se pregunta: «¿No son, por tanto, el cientificismo y el esteticismo las típicas idioteces complementarias de la modernidad?» (Sloterdijk, 2000, p. 9).

Esta fusión invita a una definición de la individualidad más integral y abarcadora. En lo que, paradójicamente, asume su fractura más fundamental, como propia. «¿Podrá comprender la experiencia vital nietzscheana alguien que no sea partícipe en alguna medida de estas desgarradoras escisiones?» (Sloterdijk, 2000, p. 9). En lo que Sloterdijk encontraría una forma de hacer frente a la cooptación de la acción y la imaginación en la modernidad tardía. En una sociedad altamente tecnificada, este pensamiento daría otra forma al querer, en tanto que fuerza. Asevera por lo tanto, que «detrás de esa búsqueda de conocimiento técnico y su respectiva autocomplacencia, se esconde en realidad una profunda "parálisis de la voluntad".» (Sloterdijk, 2000, p. 9).

Se puede hacer una asociación de esta parálisis con la concepción del nihilismo en Nietzsche, el cual define como aquel estado donde «los valores supremos se desvalorizan» (Nietzsche, 2006, p. 33), resultando en una especie de mala fe y desprecio por la apariencia que, en su amor por la nada, imposibilita cualquier potencia creadora. «Tanto el desarrollo romántico de *l'art pour l'art* como el cientificismo respondan a una misma dinámica nihilista. Una posición, dicho sea de paso, que tendrá numerosos puntos de contacto con las inquietudes de la vanguardia artística del siglo XX» (Sloterdijk, 2000, p. 10). Ambas posturas surgen de una misma herida moderna: la rajadura entre el conocimiento y la existencia, y la angustia ante el abismo dionisiaco (dolor, intemperie, devenir). Al carecer del valor "centáurico" para fundir verdad y autoexpresión, operan como complementos prostéticos: el cientificismo neutraliza la existencia convirtiéndola en datos fríos y mudos, renunciando a darle un sentido vital; el esteticismo romántico acepta su impotencia frente al mundo técnico y huye hacia una "torre de marfil" indiferente a una realidad empírica intacta y desalmada. «Así como el cientificismo legitima el orden existente, el romanticismo lo refuerza y consolida ya que se "alimenta" de esta misma escisión y enajenación de la vida empobrecida y mutilada» (Sloterdijk, 2000, p. 10).

Nietzsche, al contrario, siempre encarnó el entrelugar, lo liminal, no fue ni filólogo ni filósofo, ni académico ni artista, pero estuvo abierto a que cada una de estas dimensiones le acaecieran. Si se podría afirmar algo de Nietzsche, es que fue escritor. En este caso, la relación del centauro con la literatura parece ser una característica determinante. Por lo que el atributo de la ficción, no resulta gratuito. El individuo centauro es un fabricante de ficciones racionales. En tanto que racionales, ficciones de lo posible.

«¿Acaso es la literatura, en sentido amplio, el elemento universal del fenómeno del centauro? ¿Sería en tal caso la *lingua franca* de los espíritus libres, de aquellos hombres que cruzan las fronteras separadas y de los defensores de las conexiones?» (Sloterdijk, 2000, p. 36)

La posibilidad de un pensamiento ilustrado trágico implica hacerse cargo de esta escisión. Una sutura siempre inacabada entre la dimensión de la representación y la del acontecer. «Si tiene

lugar un pensamiento ilustrado, no lo hace erigiéndose como una dictadura de la transparencia, sino como un dramático autoesclarecimiento de la existencia» (Sloterdijk, 2000, p. 17)

La posibilidad de este dramático autoesclarecimiento puede ser caracterizada tanto desde las alegorías del filósofo que expulsó a los poetas de su república (Platón, 1988), al *Trauerspiel* alemán como un método epistemo crítico para una filosofía de la historia (Benjamin, 2006), hasta la fabricación de conceptos deleuziana (Deleuze, 1997; Deleuze y Guattari, 1993). En el fondo opera una ficción dramática que atraviesa tanto la aparición alegórica de la verdad, como la verdad objetiva y concreta de lo poético (Schelling, 2005), hasta las operaciones psiconautas de los últimos dos siglos de psicología moderna diagnosticadas por Sloterdijk (2000). La mitopoiesis atraviesa tanto el ámbito del *Dasein* como el ámbito de la verdad entendida como *aletheia* (Heidegger, 2016); conceptos que, no gratuitamente, provienen del corpus teórico heideggeriano.

«¡Que no cunda el pánico entre los adoradores de Heidegger! El hecho de que *El nacimiento de la tragedia* pueda ser interpretado del modo que lo hemos hecho, presupone ya las propias posibilidades ofrecidas por la seria reflexión heideggeriana acerca del impulso crítico-filosófico nietzscheano; asimismo, la libertad dramática que nos hemos tomado en nuestra lectura jovial es una libertad conseguida gracias a la contribución de Heidegger. Sólo gracias a la seriedad de Heidegger puede interpretarse adecuadamente la farsa de Nietzsche.» (Sloterdijk, 2000, p. 111)

En todo caso, en la figura del centauro podemos ver una elaboración doble. Una ciencia que se eleva al panorama de lo expresivo, como un movimiento de la expresión a la crudeza científica de la ciencia o, mejor dicho, del saber. Este tipo de operación puede vitalizar nuevamente el conocimiento al darle una noción de praxis que no bebe de las bombas de Lenin (1975), pero que sí puede tomar prestado de algunos acercamientos contemporáneos de la dimensión política de la ficción, como los desarrollados por Mark Fisher (2016). A propósito de lo anterior, se hace evidente el segundo movimiento, que es la vitalización del arte al retirarlo de la dimensión simplemente estética a una dimensión política, metafísica y existencial. Entendida esta metafísica a partir del desarrollo de Cacciari (2000), en tanto que arte como metafísica, y metafísica como arte.

«Este arte, *nota bene*, no supone una disciplina alternativa para científicos fracasados, filólogos obtusos o filósofos poco despiertos. Trata, al contrario, de la *philosophie et demi*, de la filología dotada de alas, y de la ciencia que se eleva, con intensidad objetiva, al marco de una genuina reflexión filosófica.» (Sloterdijk, 2000, p. 26)

Ahora, en dónde es que esta figura del centauro se da. ¿Cómo es que aparece? Sloterdijk conceptualiza la tensión entre tragedia y teoría (al contrario de la común concepción de una rivalidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco) para elaborar esta imagen. Una imagen que también va a hacer eco con el proyecto mitológico de la ilustración desarrollado en el primer apartado, para hacer frente a lo desconocido. Es importante recalcar, que la ilustración moderna, sería el enfrentamiento a lo desconocido, ignorando su condición mitológica. Una ilustración trágica, sería aquella que puede hacerse cargo de un pensar vital bajo ese fondo dionisiaco de la existencia humana, y que la historia, la ciencia y la filosofía, no hacen más que afirmar.

Una apertura apolínea al fenómeno de lo trágico

Al contrario de las concepciones populares en torno al pensamiento de Friedrich Nietzsche, como un abanderado de lo dionisiaco, Sloterdijk realiza una lectura apolínea del nacimiento de la tragedia. Donde muestra a «un Nietzsche preocupado por la medida y el control de las pasiones, por la capacidad de dominar el caos, por crearse una voluntad, por configurar, en suma, un estilo de vida» (Sloterdijk, 2000, p. 12)

Este abordaje será unos años más adelante alineado con su proyecto antropológico mayor, con respecto al concepto de la antropotécnica, desarrollado en Normas para el parque humano (Sloterdijk, 2000). Sin embargo, más allá de la controversia en torno al mismo instaurada en su momento, se puede aprovechar aún de la abierta definición encontrada en este ensayo temprano para concebir lo humano como la posibilidad de hacer un proyecto de sí. Un proyecto de sí abierto a la integración de un estilo que se alza por encima de las corrientes de lo dionisiaco. Sería «el encuentro de Dionisos con Diógenes, el cínico. El "quinismo" como "encarnación" del logos y como salvación protectora de los excesos dionisiacos» (Sloterdijk, 2000, p. 13).

En este escenario (en todos los sentidos del término), la mythopoiesis (Burrows y O'Sullivan, 2019) puede ser finalmente concebida. En tanto que «parece tratarse de un escenario en el que los individuos modernos representan un drama que se puede definir —nuevamente, corriendo el riesgo de proponer un calificativo falsamente positivo— como una búsqueda de su yo. Sobre este escenario la teoría se hará dramáticamente porosa, sensible a las —pasionalmente muy poderosas— tensiones existenciales de los seres pensantes» (Sloterdijk, 2000, p. 42).

Esta concepción del individuo es la que se propone en el presente ensayo como alternativa a la pseudoindividualidad de la modernidad tardía caracterizada por la primacía de la mercancía bajo los mecanismos de la razón instrumental y de la industria cultural.

Es un individuo que se vuelve a encontrar míticamente con la dimensión de lo desconocido, del caos, del devenir, del sufrimiento, pero apropiado tanto de su potencial pulsional (embriaguez dionisiaca) como máquina de representación (sueño apolíneo). Un sujeto centauro, psiconáutico y metafísico, o mitopoético: cada una de estas dimensiones develan la finitud del individuo desde las pulsiones de su cuerpo como la infinitud de sus representaciones que se elevan sobre esta tormenta de arena:

«La embriaguez, por su parte, tendría el poder de conducir al individuo fuera de las fronteras de su yo para disolverlo en el océano de una unidad cósmica de placer y dolor, mientras al sueño se le atribuye la capacidad de transfigurar a los sujetos individualizados como formas necesarias de la existencia bajo la ley de la medida, de los límites y de la bella forma.» (Sloterdijk, 2000, p. 54)

Por lo que, «En realidad, lo que Nietzsche lleva al escenario no es tanto el triunfo de lo dionisiaco cuanto la constricción a aceptar el compromiso apolíneo. Habida cuenta de que ella ya no reconoce la serena autoridad de Apolo como un dato evidente a todas luces, sino que, por el contrario, enseña a comprenderla como una esforzada victoria sobre un mundo contrario de fuerzas oscuras y obscenas.» (Sloterdijk, 2000, p. 55)

Una reivindicación de lo trágico dialoga también con cierta reconstitución de la catarsis trágica salvada de la inversión realizada por la industria cultural. En ella, tanto lo apolíneo y lo dionisiaco pueden acontecer, como dos dimensiones de la estructura existencial fundamental del individuo, protegidas por una especie de escenario metafórico, explicado como dos paréntesis apolíneos, que se instauran entre lo dionisiaco para hacer aparecer la dimensión de lo artístico. En este escenario:

«El elemento musical orgiástico nunca corre el peligro de romper las barreras apolíneas. Pues el mismo, el espacio trágico -tal como Nietzsche lo construye- no es otra cosa, según su disposición general, que una suerte de dispositivo apolíneo de bloqueo que se encarga de que el canto orgiástico del coro no se transforme en ninguna orgía. La música de los machos cabríos cantantes no es sino un paroxismo dionisiaco puesto entre comillas apolíneas. Y sólo en la medida que las comillas son empleadas para transformar los salvajes gritos dionisiacos en aptos para el escenario, pueden aportar las grandes pulsiones ocultas, a pesar de su obscenidad impersonal, su contribución a una cultura superior» (Sloterdijk, 2000, p. 55)

Por lo que, según Sloterdijk, tendríamos dos dimensiones de lo dionisiaco. Una dimensión radical que puede ser pensada como lo que acontece, como el suelo de aquello que es, caracterizada por la otredad radical, la intemperie (Sloterdijk, 2003) que sería luego domesticada por el mito prehistórico —o un mito no dueño de sí mismo, ya sea el antiguo como el ilustrado—, o que podría ser intervenida por la ficción o la mitopoiesis, en tanto que un hacer el mito de sí, afirmando la posibilidad radical de llegar a ser completamente sí mismo. De esta escisión fundamental es de donde aparece lo apolíneo como un paréntesis, una pausa, el sueño representacional sobre las corrientes de la embriaguez, en donde surgen tanto las imágenes de Apolo como una dimensión interna de lo dionisiaco que hace patente las fuerzas del devenir que acotan la morada del teatro, pero que también permite su catarsis trágica, protegiendo del nihilismo científico y los sueños febriles de la razón instrumental omnipotente. En donde «a través de este axioma de equilibrio establecido tácitamente, el Uno apolíneo trata de que el Otro dionisiaco nunca entre en

liza como tal, sino siempre como la alteridad dialéctica o simétrica de lo Uno. Apolo es — incluso en el mismo Nietzsche— el dominador de la oposición con su Otro» (Sloterdijk, 2000, p. 57).

El yo literario centauro sería este vaivén, esta danza, este frágil *dios que baila* (Cacciari, 2000) entre los dos reinos. La ilustración trágica es el nombre de esta imagen de este mito aquí elaborado. Enraizado en el bamboleo perenne (Montaigne, 2007) de lo dionisiaco y lo apolíneo, constituyente de esta fractura fundamental que en la filosofía contemporánea va a ser llevada a la dimensión misma del objeto (Žižek, 2006). En donde: «Como Dionisos, Nietzsche no cree en sí mismo, puesto que ha tenido que sacrificar su parte inferior salvaje bajo el compromiso apolíneo. Como Apolo, tampoco cree en sí mismo, ya que sospecha que no es sino un velo puesto ante lo dionisiaco. En busca de sí mismo, el yo del pensador en escena oscila, con una capacidad reflexiva sensacional, entre el ir y venir de las mitades congeladas de su máscara» (Sloterdijk, 2000, p. 68).

Más allá de lo instrumental y el irracionalismo

«La cultura sería, pues, esa ficción que somos nosotros mismos; nosotros existimos como autoinvenciones de ese elemento vivo que, partiendo de la insoportabilidad de la inmediata pasión dionisiaca, se proyecta en lo soportable y mediato. La propia vida debe su espontánea elevación a la cultura a esa dialéctica de lo soportable y de lo insoportable, que es también el origen del proceso de sustitución. De ahí que también se pueda concebir, partiendo de los presupuestos fundamentales nietzscheanos, una ética adecuada a la experiencia que la modernidad se ha hecho del mundo, a saber: una ética de la apariencia necesaria, una ética de lo soportable, una ética de los mundos intermedios, una ética de la ecología del dolor y del placer, una ética de la vida capaz de inventar.» (Sloterdijk, 2000, p. 153)

Siguiendo a Nietzsche desde esta lectura temprana de Sloterdijk, el estatuto de la ficción adquiere una dimensión ética y existencial. En todo caso, al final lo importante no sería qué se hace sobre ese fondo de incontinencia —en tanto no poseemos más que «metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias» (Nietzsche, 2011, p. 609)— sino cuál es la relación que establecemos con estas. La mercancía, la razón instrumental y la industria cultural son categorías que hacen operar las metáforas de nuestro presente, como el libre mercado, el progreso científico y el arte. Mas, también, se abre la posibilidad de concebir una ética de lo intermedio, de aquello que no nos destruye, que pueda asimilar tanto el dolor y el placer, más allá de la represión ascética en la que «el hombre experimenta una verdadera voluptuosidad al ejercer violencia sobre sí mismo con exigencias excesivas» (Nietzsche, 2014, p. 115), y principalmente, el de una ética con la potencia de inventar. Esta afirmación final traduce nuevamente el problema de la imaginación como un paradigma central en la elaboración de una individualidad que pueda vérselas con el mundo dueña de sus facultades imaginativas y cognoscitivas. Bajo este paradigma, tal vez se necesite reinventar el concepto de arte, pero también el de política y el de comunidad.

«Bajo la óptica nietzscheana, el mundo de las instituciones morales y políticas se presenta como la esfera de la apariencia necesaria para la vida, como una forma de autocreación de la vida colectiva que, a fin de ser soportada, tiene que expresar.» (Sloterdijk, 2000, p. 153)

Esta definición de lo político, no opta entonces por una anarquía lisérgica contractual como tampoco por el imperio de una ley autónoma que reprima o ignore las fuerzas de la vida misma, sino que aboga por el crear una razón pública, institucional, que responda a una forma de autocreación de la vida compartida, que sabe necesariamente, que debe expresar. Por lo tanto, esta dimensión compartida e institucional, sería también una dimensión expresiva. Nuevamente, la tensión entre racionalidad y expresión se abre un lugar. Una comunidad política, científica y estética. Es la intempestividad de oscilar constantemente de lo que ya no es posible y de lo que aquello todavía no es posible.

La pregunta es: ¿Qué hacer? Aion. El cambio de los eones. La manera de ser y vivir del mundo. Esta vida del retorno es el dar la vuelta. El desgarramiento constante. La sístole y la diástole del universo. El amor a lo imprevisto. A lo lejano. El mundo está abierto frente a algo que está por venir, algo pendiente. Un retorno del estar constantemente fuera del tiempo. Una expectativa activa de creación de posibles. Crear a partir de lo posible, lo impensado, lo imposible.

Esa es la capacidad de una individualidad realizada: generar lo impensado que surge de exigencias anteriores, pero produce algo completamente distinto, y que, por tanto, abre una brecha en el tiempo, lo disloca. No es un salto mortale (Leopardi, 2011) —eso sería pura grecomanía—. Aquí las expectativas quedan rotas mediante la generación de un parto. Esta generación de formas nuevas, no dadas, a partir de una transfiguración. A propósito de esto, cabe evocar también «el salto del tigre» de Walter Benjamin (2008), en tanto que ese ejercicio para actualizar aquello que ha sido olvidado en nuestro presente, no como un anticuario, sino como la posibilidad de crear un nuevo presente, constituido por las ruinas de lo vencido —una definición de la justicia como redención—.

Si Sócrates corresponde a la ciencia rígida, entonces es necesaria una gay ciencia, concebida como aquel ejercicio donde «hemos vuelto a aprender a vivir mejor [...] los espíritus liberados, inundados de luz» (Nietzsche, 2014, p. 116), una generación de *nova*: algo que rompa los tiempos y los genere constantemente. Badiou diría: el acontecimiento (Badiou, 1999). Lo impensado. Pero que genera sus propias condiciones de ser. Una promoción de futuros que todavía no existen. Un acontecimiento transformador. Performativo. No describe lo que ya es, sino que trae al mundo lo que aún no tenía lugar. Hace real lo posible, y en ese hacer, lo modifica todo.

De ahí el perpetuum mobile: caminar para no morir, evitar la inmovilidad —esa trampa del nihilismo instrumental y también del cultural—. Y así llegamos a la democracia agonística: el mundo nietzscheano: No eliminación del adversario, sino respeto en el conflicto. La contienda como condición de la creación. Porque sólo en el choque —de los tiempos, de los posibles, de los cuerpos, de las interpretaciones— nace lo nuevo. Ese es el Aion: no el tiempo cronológico, sino el tiempo que se parte, se disloca y se reanuda en cada acto de creación (Félix Duque, Atelier: Los arcanos literarios de Nietzsche , 19 de mayo de 2026).

Una nueva definición de la cultura, y una nueva institucionalización, entendida como proyecto colectivo, implicaría la posibilidad de edificar sobre las ironías fundamentales que le sostienen. El hacerse cargo de estas ironías, y hacer de ellas, el motor de su despliegue. La ironía última, la de la verdad como ficción y la de la ficción como verdad, es una que entonces debería tomarse con toda la seriedad del caso, y la filosofía podría ser su expresión social:

Nosotros podemos descubrir una base natural en toda cultura; mas esta base es, simultáneamente, la dimensión que se eleva al nivel de lo cultural y lo que asciende creativamente a la altura de los sistemas de valor. De este modo, la conciencia humana se sitúa ontológicamente en un espacio irónico: un emplazamiento en el que el animal fingidor está condenado a descubrir sus propias ficciones. El hecho de despertar a esta ironía supone, al mismo tiempo, un despertar a la filosofía (Sloterdijk, 2000, p. 154)

Nuevamente, esta ontología irónica puede ser incluso extendida a la constitución misma del objeto. En Žižek, el sujeto humano no es quien tiene esta constitución de forma solipsista y autónoma, sino que se extiende hasta la naturaleza misma; una lectura cruzada que clarifica cómo el movimiento subjetivo y el re-flexionarse dialéctico operan en la propia sustancia de la realidad (Pérez Rodríguez, 2025). En un interesante ensayo elaborado por Cacciari (2000), este argumenta que una necesidad del arte en la modernidad tardía debe ser necesariamente cómica, planteando que incluso la subjetividad irónico-romántica del yo es superada en el momento mismo en que su operación de disolución, aplicada a las cosas, le es aplicada a sí mismo. En otros términos: el genio romántico se disuelve al igual que como este disolvió a la naturaleza. Cacciari utiliza a Marcel Duchamp, como también a Witold Gombrowicz, Miguel de Cervantes —en tanto que profeta de la relación entre lo cómico y la forma dramática— y Samuel Beckett, para pensar esta nueva fenomenología del arte contemporáneo como expresión estética última de esta fractura ontológica desde una reactualización sagaz de la estética hegeliana. El yo cómico es aquel yo que ya no se cree autónomo e impoluto, protegido de las vaguedades de la apariencia, sino que él mismo es atravesado por esta, pero que en este atravesamiento encuentra igual el arte una necesidad. Cada uno de estos autores y escritores es un artífice de ficciones racionales. Un paréntesis luminoso dentro del cual acontece tanto la embriaguez dionisiaca como el sueño representativo apolíneo como forma artística necesaria.

«El sujeto de la Ilustración no podría constituirse como si quisiera seguir las reglas del ilusionismo apolíneo —a saber, como fuente autónoma de sentido, de *ethos*, de lógica y de verdad—; sólo puede hacerlo, en cambio, de un modo medial, cibernético, excéntrico y dionisiaco, como un punto sensible en los mecanismos autorreguladores de las fuerzas, como una llamada de atención a la neutralización de los antagonismos impersonales, como un proceso de autocuración del dolor originario y como una instancia de autocreación del placer originario —por decirlo poéticamente, como un ojo a través del cual Dionisos se observa a sí mismo.» (Sloterdijk, 2000, p. 158)

Lo cibernético es utilizado en Sloterdijk desde su concepción griega antigua como *kybernetike*, en parte como el arte de pilotear y gobernar una nave. El individuo centauro se reconoce como un individuo medial, como ducto de los designios dionisiacos, pero también regulador de sus fuerzas y productor creativo tanto desde el dolor como el placer fundamentales. Esta imagen encuentra también un paralelismo con el proyecto de la teoría crítica. Las aseveraciones de «...Walter Benjamin siguen todavía vigentes en la actualidad; estos impulsos han de ser necesariamente sometidos antes a una mediación apolínea, apta para regular la ecología política del sufrimiento. Dadas las condiciones actuales, una acción política realizada por pura impulsividad tendría que desembocar necesariamente en el fascismo.» (Sloterdijk, 2000, p. 172)

Asimismo, la verdad adquiere una nueva forma. Su transfiguración no implicaría necesariamente su eliminación, sino, una redefinición de la misma. Ya que, nuevamente, este proyecto aboga por una dimensión expresiva del saber. Lo cual implica también, sumergirse en los datos empíricos de la existencia para luego flotar por sobre ellos. Esta concepción de la verdad, protegería a la verdad científico ilustrada de los interesados relatos de la modernidad tardía cibernética, en tanto que traería el mundo de la rigurosidad, al ámbito de lo narrativo. Es más bien, esta separación estricta del saber como no mitológico, y del arte, como mero entretenimiento, la que ha permitido el desembarco del fenómeno (más sociológico que filosófico) de la post verdad. Esto quiere decir, que no significa que antes había una verdad y ahora la hemos perdido. Sino que desde que se renunció a la idea de la verdad, se dejó el campo abierto a los relatos políticos. Una política del centauro es el reclamar nuevamente este lugar. En donde «la verdad habla como verdad desde abajo, esto es, no como idea en busca de un cuerpo, sino como un cuerpo inteligente que, partiendo de una determinada apreciación de valor, y de una manera rigurosamente perspectivista, a saber, "construyendo", "eliminando" y "aniquilando", es capaz de vivificar, en el curso de su autocreación, el lenguaje, el espíritu y la justicia.» (Sloterdijk, 2000, p. 160)

En estas concepciones de una historia materialista-dionisiaca se puede vislumbrar un proyecto donde el ámbito expresivo de lo racional supera sus motivos utilitaristas, y se

formula la posibilidad de un individuo, en tanto que frágil actor luctuoso de la embriaguez dionisiaca y el sueño apolíneo.

«En ellas anida el potencial racional más importante de una Ilustración no entendida en términos estrictamente instrumentales o estratégicos; sólo ellas son capaces de considerar, con toda justicia, la realidad del drama bajo las condiciones de la modernidad.» (Sloterdijk, 2000, p. 166)

El individuo como actor, y no dramaturgico, evidencia primero el carácter proyectado existencial del mismo. Hay un escenario ya siempre dado. La realidad temporal de este escenario y la condición metafórica del lenguaje, como único revestimiento del mismo, hace que la alegoría y la ficción se desplieguen casi que por naturaleza propia. El componente «irresistible del drama no se desarrolla cuando los individuos subsisten como actores por cuenta propia, sino, más bien, cuando son sensibles a un evento que es más antiguo que su propia autoconciencia» (Sloterdijk, 2000, p. 169). Esta premisa debilita los sueños prepotentes de una razón instrumental que fácilmente pueden desembocar en el fascismo tecnocrático que está aconteciendo en el siglo vigésimo primero. El fenómeno originario, al igual que en el *ethos* cómico de Cacciari, nos permite vislumbrar un yo que se retira a sí mismo para hacer posible los procesos autorreguladores de contención y homeostasis. Es un yo que se sabe no como fenómeno primero y originario. Superador del entusiasmo cartesiano y de los designios del genio romántico —de aquel yo que se recluye en su propia subjetividad hipertrofiada como último refugio ante la pérdida de consistencia de la realidad exterior (Safranski, 2009)—, se presenta como un sujeto radicalmente descentrado. «En cualquier caso, pocos modelos tenemos ante nosotros tan sugerentes para mostrar el hecho de que no es la acción racional, sino, más bien, un dejar-acontecer-racional lo que puede llegar a ser condición para el conocimiento y la Ilustración» (Sloterdijk, 2000, p. 170).

Es importante hacer hincapié en la dimensión frágil y colectiva de este proyecto. Una dimensión de la individualidad que no contemple su propia debilidad, caerá siempre (se permite inferir) irremediabilmente en la megalomanía ya sea fascista, como tecnócrata.

A propósito de la propia refutación de Nietzsche a su voluntad de poder, Sloterdijk argumenta que:

Toda su vida contradice esta teoría, así como revela una estimulante fragilidad que se dirige hacia nosotros como el interior apenas enmascarado de una verdad terrible. Allí donde estuvo herido, amenazado, o se mostró imaginativo, sigue permaneciendo entre nosotros; allí donde sus riquezas glaciales le entierran vivo, anticipa el destino de todo individualismo posterior; allí donde, poseído por un transparente optimismo, marcha sobre los abismos, se muestra lo que significa hoy ser contemporáneo; allí donde, para crearse espacio para su autoafirmación, para crear, afirma ese mismo curso del mundo que más tarde le destrozará, él es testigo de la felicidad de los que carecen de esperanza. (Sloterdijk, 2000, p. 175)

Esta relectura de Nietzsche y su diálogo con la teoría crítica es una exhortación amistosa —en tanto que toda filosofía hasta cierto punto debería serlo si nos tomamos en serio su relación con el deseo (Platón, 1988)— a reafirmar el potencial de la ficción como un proyecto colectivo; un intento de superación del realismo capitalista (Fisher, 2016) y de la cooptación de lo imaginativo por la industria cultural. Nos convoca a asumir nuestra fragilidad fundamental en aras de martillar la megalomanía de la razón autónoma e ilustrada, a dotar al conocimiento de una dimensión expresiva y, por lo tanto, a sacarlo de su reclusión académico-científica, ya que la expresión es también la posibilidad de lo colectivo: superar la esterilidad del conocimiento y la impotencia del arte por una concepción de la vida que asuma tanto su finitud como la capacidad para cada día volver a nacer.

Bibliografía

Adorno, T. W. (2004). Teoría estética (J. Navarro Pérez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1970).

Adorno, T. W. (2005). Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad (trad. A. Brotons). Ediciones Akal.

Adorno, T. W., Frenkel-Brunswik, E., Levinson, D. J. y Sanford, R. N. (2006). La personalidad autoritaria (trad. J. C. Gómez). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1950).

Alberti, G. (2026). Ontologia come metafisica. La filosofia di Massimo Cacciari. Inschibboleth.

Álvarez Ramírez, W. (2015). Las formas de la imaginación en Kant. Praxis Filosófica, (40), 35-62. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209038528002>

Aranda, J. P., & López Noriega, M. (Coords.). (2024). Joseph Ratzinger / Benedicto XVI. Reverberaciones. Un homenaje. UPAEP.

Aristóteles. (1974). Poética (V. García Yebra, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original publicada ca. 335 a. C.).

Bacon, F. (1984). Novum Organum (C. Litran, Trad.). Editorial Sarpe. (Trabajo original publicado en 1620).

Benjamin, W. (2006). El origen del "Trauerspiel" alemán (J. Muñoz Millanes, Trad.). Abada Editores. (Obra original publicada en 1928).

Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la filosofía de la historia. En Ensayos escogidos (H. A. Murena, Trad.). El Cuenco de Plata. (Obra original publicada en 1942).

Berardi, F. (2003). La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento social. Traficantes de Sueños.

Brucellaria. (2004). [Datos de la publicación por confirmar].

Burrows, S., & O'Sullivan, S. (2019). *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*. Edinburgh University Press.

Cacciari, M. (2000). *El dios que baila* (V. Gallo, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1991).

Cacciari, M. (2023). *Metafísica concreta*. Adelphi.

Cacciari, M. (2000). *Krisis: Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein* (M. B. Cagnolini, Trad.). Ediciones Infinito. (Obra original publicada en 1982).

Cacciari, M. (1994). *Desde Nietzsche: Tiempo, arte, política*. Editorial Biblos.

Cróquer Pedrón, E. (2016). Los cuerpos de(l) goce y la imposibilidad de la política. *Episteme*, 36(2).

Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Buchet/Chastel.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía* (C. Artal, Trad.). Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 1962).

Deleuze, G. (1997). *La imagen-tiempo. Cine 2* (I. Agoff, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1985).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* (T. Kauf, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1991).

Derrida, J. (1997). *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida* (J. D. Caputo, Ed.). Fordham University Press.

Descartes, R. (2008). *Discurso del método* (E. Bello Reguera, Trad.). Editorial Tecnos. (Trabajo original publicado en 1637).

Diels, H., & Kranz, W. (1982). *Fragmente der Vorsokratiker* (R. Verneaux, Trad.). En *Textos de los grandes filósofos: edad antigua* (5.ª ed., pp. 7-12). Herder. (Obra original publicada en 1903).

Dubey, R. (s.f.). *War as a Driver of Innovation: How Conflict Shapes Technology and Society*. IJRITI.

Duque, F. (2026, 19 de mayo). *Nietzsche y el final de la Gräkomanie*[Conferencia]. Atelier: Los Arcanos Literarios de Nietzsche, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, España.

Esposito, R. (2002). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu Editores.

Filosofía en Imágenes. (2025, 2 de diciembre). Peter Sloterdijk: aproximación a su pensamiento. <https://filosofiaenimagenes.com/2025/12/02/peter-sloterdijk-aproximacion-a-su-pensamiento/>

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra Editora. (Obra original publicada en 2009).

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1975).

Gudmundson, L. (1986). La Costa Rica cafetalera en contexto comparado. *Revista de Historia*, 11-23.

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1835).

Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag.

Heidegger, M. (1994). *La pregunta por la técnica*. En *Conferencias y artículos*(E. Barjau, Trad.). Editorial Serbal. (Trabajo original publicado en 1954).

Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte* (H. Cortés & A. Leyte, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1935).

Heidegger, M. (2000). Nietzsche: Tomo I. Editorial Destino. (Obra original publicada en 1961).

Heidegger, M. (2005). ¿Qué significa pensar? (H. Kahnemann, Trad.). Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1954).

Heidegger, M. (2007). De la esencia de la verdad. En Hitos (H. Cortés & A. Leyte, Trads., pp. 151-171). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1943).

Heidegger, M. (2014). Ser y tiempo (J. E. Rivera, Trad.). Editorial Universitaria. (Trabajo original publicado en 1927).

Heinrich, M. (2009). Crítica de la economía política: Una introducción a El Capital de Karl Marx. Editorial Escolar y Mayo.

Hernández, R. C. (2006). Ese sublime objeto: la ideología en Žižek. Argumentos, 19(52), 149-176.

Homero. (2000). Odisea (C. García Gual, Trad.). Editorial Alianza. (Obra original compuesta ca. siglo VIII a. C.).

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2023). Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos. Trotta. (Obra original publicada en 1947).

Huxley, A. (1932). Brave New World. Chatto & Windus.

Kant, I. (2005). Crítica de la razón pura (trad. P. Ribas). Taurus. (Trabajo original publicado en 1781 [A] y 1787 [B]).

Kant, I. (2009). ¿Qué es la Ilustración? (R. R. Aramayo, Trad.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1784).

Lenin, V. I. (1975). ¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento (Grupo de Traductores de Pekín, Trad.). Ediciones en Lenguas Extranjeras. (Obra original publicada en 1902).

Leopardi, G. (2011). Zibaldone de pensamientos (M. de Riquer, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original compuesta entre 1817 y 1832).

Levinas, E. (1977). Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad (D. Guillot, Trad.). Editorial Sígueme. (Trabajo original publicado en 1961).

Martínez Matías, P. (2023). Espacio, tiempo y fantasmagoría. La Modernidad enajenada en Walter Benjamin. *Tópicos (México)*, (67), 251-282. <https://doi.org/10.21555/top.v670.2176>

Marx, K. (2008). El capital: Crítica de la economía política (Tomo I, Vol. 1) (P. Scaron, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1867, 2.ª ed. 1872).

Mauss, M., & Durkheim, É. (1996). De ciertas formas primitivas de clasificación: contribución al estudio de las representaciones colectivas. En M. Mauss, *Ensayos de sociología* (A. J. Desdentado, Trad.). Editorial Cátedra. (Trabajo original publicado en 1903).

McKay, A. (Director). (2021). Don't Look Up [Película]. Hyperobject Industries; Netflix.

Montaigne, M. de. (2007). Los ensayos (J. Bayod Brau, Trad.). Editorial Acantilado. (Obra original publicada entre 1580 y 1595).

Mussolini, B. (1935). Discurso del III Aniversario de la Marcha sobre Roma (28 de octubre de 1925). En *Scritti e Discorsi di Benito Mussolini* (Vol. V, p. 122). Hoepli.

Nancy, J.-L. (2003). *Corpus* (P. Bulnes, Trad.). Arena Libros. (Obra original publicada en 2000).

National Football League (Productor). (2025). Apple Music Super Bowl LIX Halftime Show [Transmisión televisiva]. Fox; Fox Deportes.

Navarro, S. (s.f.). Explotación y abusos sexuales de niños en la industria del entretenimiento. Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid.

Nietzsche, F. (1873). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. (Edición estándar: Tecnos).

Nietzsche, F. (1990). La ciencia jovial ("la gaya scienza") (J. Jara, Trad.). Monte Avila Editores. (Obra original publicada en 1882 y 1887).

Nietzsche, F. (1997). *Así habló Zaratustra* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1883-1885).

Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1872).

Nietzsche, F. (2005). Carta a Erwin Rohde (finales de enero de 1870). En *Correspondencia I: Junio 1850—Diciembre 1874* (L. De Santiago Guervós, Trad., p. 306). Editorial Trotta.

Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos (1885-1889)* (Vol. IV, 2.^a ed.) (J. L. Vermal & J. B. Llinares, Trads.). Editorial Tecnos.

Nietzsche, F. (2011). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. En *Obras completas* (Vol. I: *Escritos de juventud*, D. Sánchez Meca, Dir., pp. 605-618). Editorial Tecnos.

Nietzsche, F. (2014). *Obras completas* (Vol. II: *Escritos de juventud*; Vol. III: *Obras de madurez I*) (D. Sánchez Meca, Dir.; J. B. Llinares, J. L. Vermal, J. Aspiunza, M. Parmeggiani, Trads.). Editorial Tecnos.

Nietzsche, F. (2014). Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida (1874). En *Obras completas* (Vol. II: *Escritos de juventud*, D. Sánchez Meca, Dir., pp. 675-749). Editorial Tecnos.

Nietzsche, F. (2019). *La gaya ciencia* (J. Jara, Trad.). Ariel. (Obra original publicada en 1882).

Ortega y Gasset, J. (2005). *La rebelión de las masas*. Editorial Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 1929).

Pérez Rodríguez, B. M. (2025). *La mirada dialéctica. Hegel con Žižek*. Editorial Universidad de Granada.

Platón. (1986). *Diálogos IV: La República* (C. Eggers Lan, Trad.). Gredos. (Obra original publicada ca. 375 a. C.).

Platón. (1988). Diálogos III: Banquete (M. Martínez Hernández, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original publicada ca. 385-370 a. C.).

Platón. (1988). Diálogos V: Parménides (M.^a I. Santa Cruz, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original escrita ca. 360 a. C.).

Safranski, R. (2009). El Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán (R. Gabás, Trad.). (Obra original publicada en 2007).

Schelling, F. W. J. (2005). Filosofía del arte (V. Careaga, Trad.). Tecnos. (Obra original publicada en 1859).

Sloterdijk, P. (1989). Crítica de la razón cínica (M. Vega, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1983).

Sloterdijk, P. (2000). Normas para el parque humano. Una respuesta a la “Carta sobre el humanismo” de Heidegger (T. Rocha, Trad.). Editorial Siruela. (Obra original publicada en 1999).

Sloterdijk, P. (2003). Esferas I. Burbujas. Microesferología (I. Reguera, Trad.). (Obra original publicada en 1998).

Statkiewicz, M. (2009). Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought. Pennsylvania State University Press.

Žižek, S. (2006). Visión de paralaje (M. J. De Ruschi, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2006).

Žižek, S. (2008). The Sublime Object of Ideology. Verso Books. (Obra original publicada en 1989).