

## Metamorfosis del genio maligno

*Edgardo Albizu*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

---

En este trabajo se ensaya un pensar filosófico orientado por símbolos. Se intenta así descifrar los frentes fundamentales de la alienación contemporánea, tomando como hilo conductor la figura del genio maligno (Descartes). Este introduce el frente de la opinión infinita. Su metamorfosis en Fausto (Goethe) ilumina un segundo frente: el desarrollo económico-social. Con el contexto demoníaco de “las flores del mal” (Baudelaire) se tiene una tercera metamorfosis, que enfoca el ángulo del eros desublimado. Por fin, la cuarta metamorfosis, Sammael (Th. Mann), hace visible el frente de la muerte de Dios, cuyas implicaciones histórico-filosóficas se desarrollan en las últimas páginas del artículo.

In this work we seek a philosophical thought routed by symbols. We try to explicate the fundamental fronts of contemporary alienation, taking as the guiding thread the image of the evil demon (Descartes). This introduces the front of the infinite opinion. Its metamorphosis in Fausto (Goethe) illuminates a second front: the social-economical development. With the (demoniac?) context of the “Fleurs du mal” (Baudelaire) we have a third metamorphosis, which focuses the angle of the unsublimated eros. Finally, the fourth metamorphosis, Sammael (Th. Mann), makes visible the front of the death of God, whose historic-philosophical implications are explained in the final pages of the paper.

---

*O de notre bonheur, toi, le fatal emblème!*  
(St. Mallarmé, *Toast funèbre*)

El despliegue conceptual estricto de ciertos problemas exige disponer de tantas claves y saberes previos que se corre el riesgo de no abordarlos nunca. Uno de ellos es el mal, en el que no sólo confluyen planteamientos de la metafísica y la ética sino que también coinciden los horizontes de la ciencia y la filosofía en tanto éstas son, respectivamente, significancias de control de calidad semántica y de retropenetración desde los significantes. La meditación del mal podría quedar confinada a enunciados y reglas provisionales si no hubiese formas oblicuas de construcción del discurso filosófico. La más efectiva de estas formas resulta del juego de figuras, lo cual la hace especialmente apta para desplegar la experiencia de la conciencia, objeto ciertamente *sui generis* por no tratarse de un ente ni de un signo, por participar de lo insignificado de *ser* y la insignificancia de *tiempo*, a la vez que condensarse, como unidad de ambos, en estructuras de tiempo y articulaciones de ser. *Mal*, en tanto emerge en esa unidad —es decir, en tanto concierne, siquiera sea inicialmente, a la conciencia—, puede, pues, ser tema de una *philosophia cum figuris*, oblicua respecto de la trama teórica que la soporta en modo implícito.

La trama teórica de la retropenetración se fija, en efecto, en conceptos sistemáticamente urdidos y entramados, mas la exploración puede hacerse siguiendo las vías de desplazamiento de las unidades semánticas. En este sentido son operativas las figuras o formas de instalación sensorial, es decir, las articulaciones significantes en las que tiene primacía la inmediata captación del fenómeno, por lo que son metafóricas respecto de sus propios significados. Las figuras pueden, por ende, fijar significado en la conciencia desde las oscilaciones del corresponderse los circuitos de *ser*, *lenguaje* y *tiempo*, o sea del puro significante teórico (ser); de la efectiva energía formadora (lenguaje) y, por fin, del *summum* semántico, ordenador de la teoría y encauzador de la *poiesis* (tiempo), inagotable en la primera y parcialmente figurable en la segunda.

Una figura es un signo complejo, o un polisigno, en el cual el significante se halla constituido por una sensorialidad ya complicada

con significados, razón por la cual participa de diversas significancias y envía al pensar, según perspectivas diversas de cruces semánticos, hacia profundidades de *ser*, *lenguaje* y *tiempo*, virtualmente inalcanzables de otro modo. Las figuras son cosmos de conceptos ya analizados, sintetizados e integrados, espacios de intersignos mediatamente significantes. Eso las torna fecundas aun cuando peligrosamente libres en sus juegos internos. Son símbolos, alegorías y esquemas por cuyo menester el pensar, aun cuando atenido a las reglas de las significancias metafísica, filosófica y científica, permanece comunicado, sin controles heterogéneos, con el arte, la gnosis, la simbólica y el mito. Por eso mantienen constante la metaforización, o sea la proto-operatividad del pensar, la *poiesis* de la significancia o, en otros términos, el “hacer para ver” y seguir cavando en lo visto.

La figura del diablo, del maligno por excelencia, concentra las metaforizaciones cerradas y abiertas del mal, sus conceptualizaciones parciales y sus experiencias acumuladas. La vigencia de dicha figura no se reduce a tramos históricos premodernos; también atañe a la experiencia y el pensar contemporáneos debido a la forma en que la han modelado pensadores y poetas. Así le es incluso posible recorrer transversalmente la historia como aluvión de significados de otra manera inaccesibles. En tal sentido la figura del diablo es la más completa totalización metafórica temporante de la conciencia moderna, que en ella fija su tiempo como significado de *mal*.

A partir de este horizonte de interpretación se distinguen cuatro momentos figurativos del complejo metafórico cuyo significante es *diablo*: Primero el genio maligno, figura usada por Descartes como tópico heurístico en el discurso fundamntador de la metafísica (siglo XVII). En segundo lugar Mefistófeles, personaje con el que Goethe despliega la índole del espíritu moderno (fines del siglo XVIII y principios del XIX). El tercer momento se fija en el demonio, difusa presencia aludida por Baudelaire como principio de la intersubjetividad erótica y de la impureza de individuos y grupos de épocas espiritualmente saturadas (siglo XIX). Por fin, en cuarto término, el polisignificante y casi innombrable Sammael, cuasi-personaje del que Thomas Mann se sirve para exponer el problema de la creación artística cuando el espíritu moderno se satura (siglo XX).

En sentido estricto el genio maligno es un esquema. Su significancia figurativa se condensa en una posibilidad conceptual: que aquello por

mí considerado como más cierto no sea verdadero sino falso. La función del genio maligno se cifra en mostrar que de por sí la matemática no funda la verdad de sus principios. La razón queda así obligada a enfrentar ese motivo de duda como el más arduo escalón en su subida al conocimiento de la verdad por excelencia, del fundamento inconcuso. Descartes presenta al genio maligno como el gran mentiroso, por cierto muy potente, que emplea toda su industria en engañarme con aquello que considero cierto y absolutamente verdadero. Por lo general la exégesis no da mayor importancia al hecho de que esta hipótesis se construye con una figura del mal; que, por ende, no queda anulada por el ascenso a la substancia perfecta. En efecto, la demostración de que Dios existe y no engaña restituye verdad a los teoremas de la matemática mas no destruye la figura del mal. Esto significa que el supremo engañarse con la matemática puede coexistir con la certeza indudable acerca del ente supremo. El hecho de que Descartes se desentienda de la figura del mal no quiere decir que ésta no subsista sin afectar el desarrollo ulterior de la metafísica. Como figura, el genio maligno sirve al ascenso hacia el principio supremo; en dicho ascenso, empero, su significado persiste. Ahora bien: aquello que engaña con lo que tengo por más cierto no es la matemática misma sino el uso de ella como principio metafísico: tal lo que ocurre en la industria y la economía modernas en cuanto sistematizaciones del trabajo; en la planificación, la administración y el control cada vez más cabales.

El espíritu moderno es, pues, aquello condensado en este primer esquema del mal, esquema de lo que engaña en tanto es tenido por verdadero: engañan el artefacto, el procedimiento burocrático, la técnica terapéutica, el artilugio jurídico, basados en el “reino de la cantidad”. No son lo que aparentan ser. No curan ni mejoran, en última instancia, sino que explotan y esclavizan. No sólo esto: el espíritu moderno introduce una *katábasis* interna en la idea de verdad: la opinión queda colocada como brecha entre el engaño explícito y el sueño, por un lado, y el saber estricto acerca del fundamento, la substancia perfecta o Dios, por otro. La opinión se hace infinita cuando lo más cierto engaña y lo que engaña es tenido por cierto. Eso obliga a demostrar que Dios no sólo existe sino que no engaña, y a demostrarlo mediante la autoafirmación de la razón en el argumento que se llamó primero cartesiano y después ontológico. Contra las convicciones de la gran metafísica moderna (desde Descartes hasta Wolff) se trata de un teorema vulnerado

*ab initio* por la opinión infinita. Sus críticos insistirán en que en él está perdida la noción de realidad. De ellos, Kant hará de la idea de dicha falta la base para reformular el sentido de la razón, en última instancia también afectada por el genio maligno o por la opinión infinita. Este esquema operativo de la razón no es superable por la teología natural. El mal no se concibe ni elimina desde la idea del Dios substancia racional. Antes bien, el esquema del genio maligno es el primer indicio de la muerte de ese Dios. Eso obliga a Kant a remodelar la idea de razón desplazando su centro de la teoría a la praxis e intentando, sin éxito definitivo pero con poderosas proyecciones, su acercamiento a la *póiesis*. Al reducirse *ser* a posición, y al confundirse ésta con *Dasein*, la opinión incluso se apodera de la praxis e intenta agotar la *póiesis*, que puede sin embargo resistir tal embate porque su constitución y su amplitud permanecen ignoradas, a pesar de la tercera *Crítica*.

Mientras el esquema del genio maligno extiende la opinión infinita hasta permitirle ocultarse tras las estructuras *a priori* de la filosofía trascendental, sigue su camino la metaforización desencadenada por las hazañas de la metafísica moderna y la filosofía crítica. Los procesos económico-sociales que aquel esquema concentra para la filosofía son modeladores del poder, de la nueva figura del poder que sustituye a la religión y sustenta el orden político con su primera cristalización en las monarquías absolutas o de derecho divino. La figura del diablo se metamorfosea entonces para hacer visible la índole del poder que soporta al detentado por los reyes, poder al que puede incluso anular. Ya la industria y la administración se han cimentado hasta hacer posible que el engaño del genio maligno no sea un escándalo para la razón sino el núcleo de su praxis poderosa, en apariencia benevolente y benefactora. La figura del diablo es entonces el símbolo de la economía política moderna: Mefistófeles, quien asume la función de interlocutor de esta conciencia, de *alter-ego* central del yo, una vez que la función de Dios se oscurece, recubierta por capas de opinión infinita. Mefistófeles es un símbolo. Concentra, pues, posibilidades de significancia específica que el esquema del genio maligno sustrajera al concepto metafísico de Dios. Mefistófeles significa por sí mismo. Merced a un acto fundacional del poder, legitima la opinión infinita como supremo constructo de la razón. Goethe no presenta a Mefistófeles imbuido de la majestad del poder religioso sino de la vulgaridad propia del moderno mundo socio-económico. Tal vulgaridad indica que el pueblo, en prin-

cipio correlato del poder de los monarcas con igual título de divinidad, es un ente de razón que se disuelve como todo aquello cuyo ser se cifra en el Dios de la metafísica. *Populus* traduce *vulgus* en la opinión infinita, en la autonomización del poder de la industria y la administración modernas. El acto simbólico originante de este poder, acto radicalizador de la opinión infinita, es la invención del papel moneda, síntesis de la industria del genio maligno. El poder se muestra entonces como praxis de la apariencia que reduce la *póiesis* a multiplicación inacabable de artefactos ambivalentes: admisibles como portadores de opinión, esclavizantes como efectos del poder. De tal manera el vacío semántico deja de cualificar el *factum* teórico-negativo de la opinión, sustituido ahora por el emprendimiento de la pura praxis económico-social, emprendimiento que recibe el nombre “desarrollo”.

Este término presenta por lo menos tres flancos de significancia: 1) explicitación de operatividad hasta formar una trama abarcadora de núcleo preexistente, trama en la que éste se consume (acepción predominante en la lógica especulativa); 2) crecimiento de fuerzas y de autocontrol hasta alcanzar el máximo de lo esperable, contenido en el núcleo primitivo (acepción constitutiva del lenguaje psicológico); 3) incremento de realizaciones objetales (producción de objetos y de redes semióticas), traducidas en aumentos estadísticos respecto de sectores sistémicamente administrables de la sociedad civil y del estado (acepción propia de los discursos económicos, políticos y sociales). En el primer caso “desarrollo” piensa un circuito de integración unitaria; en el segundo, una proyección que implica el traslado del sujeto portador, de modo que en cada momento se restituye como integración parcial de sus capacidades; en el tercero, un desplazamiento vectorial en uno o varios carriles, lo que implica anulación del punto de partida como tal, su no desplazamiento y su no integración, así como el sustituirlo por un exponente algebraico. El símbolo Mefistófeles introduce el ordenamiento katabásico de esta noción, es decir, la determinación del desarrollo psicológico desde el económico-político-social, representándose así la integración y la compatibilización lógicas como el subordinarse del núcleo subjetivo (individual o grupal) a los exponentes algebraicos de productividad de circuitos de mercado y administración. En tal sentido katabásico, el desarrollo consume a la opinión infinita. Más aún: la opinión se muestra como factor de desarrollo. La justificación de lo exponencial es la opinabilidad del descenso semántico de “de-

sarrollo". Este es el opinar que instaura verdad según el movimiento presentado, punto al que queda reducida la orgullosa fundación de la ciencia moderna, en tanto no sortea la brecha del genio maligno sino que la ratifica con el poder de Mefistófeles. El desarrollo infinito de un artilugio finito toma entonces el lugar del mundo, así como la opinión ha tomado el lugar de la verdad.

¿Cuál es el sentido de este actuar esquematizado en el genio maligno y simbolizado en Mefistófeles? La captación de algo constituido en torno del pensar visto por Descartes como el "bien dirigir la razón y buscar la verdad en las ciencias". El genio maligno tiene infinito interés en engañarme. Mefistófeles tiene infinito interés en desarrollarme, en darme un saber, un poder y una riqueza que sean el horizonte para los desplazamientos de todos los pensantes, de la comunidad de las almas tomada en su determinación específicamente intersubjetiva. ¿Y por qué tal interés? Nada hay en el esquema del genio maligno que permita responder a esta pregunta. En el símbolo Mefistófeles subsiste en principio el rasgo de la lucha entre el bien y el mal, entre Dios y el diablo. Esa lucha se desarrolla en el alma; la conciencia moral es la mediación que lleva a constituir la idea del sujeto autónomo. El genio maligno corta el acceso a la verdad. Mefistófeles pone la verdad en el desarrollo intersubjetivo. ¿Por qué el diablo persigue tal desarrollo? ¿Para suplantar a Dios en el teatro dialógico o espíritu vigente en las almas? Esta parece ser la auténtica respuesta teológica. Pero el sentido de tal suplantación no es claro en el símbolo Mefistófeles. El no es, sin embargo, la última metamorfosis de la figura del diablo en la conciencia moderna.

Trabajo y poder tienden al placer. Mas el significado de este término es vasto y difícil de acotar. Centrado en la existencia individual, el placer la recorre como concomitante a todo cuanto traiga consigo afirmación e incremento de vida, resultantes de la satisfacción de necesidades. Si se consideran las diferentes necesidades, son reconocibles cuatro tipos de placer: los inherentes a las funciones biológicas, a la voluntad de poder, a la voluntad de comodidad y seguridad y, por fin, a las necesidades espirituales (saber, sentir, crear, actuar magnánimo). Hay desde luego numerosas conexiones entre los diversos tipos, por lo cual los casos de placer limitados a uno solo de ellos no pasan de ser una abstracción. Más aún: para alcanzar una determinación conceptual más precisa del placer, es necesario verlo según conexiones ascendentes y descendentes

que recorren dichos planos, relaciones estructuralmente isomórficas de las que constituyen el dolor. Al placer ascendente (hacia el espíritu) cabe llamarlo gozo (*gaudium*, *Lust*); al descendente (hacia las funciones biológicas), voluptuosidad (*voluptas*, *Wollust*). De ese modo no es erróneo hablar, p.e., de un gozo erótico-sexual o de una voluptuosidad espiritual, placeres que pueden coincidir en un mismo individuo hasta el punto de constituir el marco de sentido de su vida.

Tal es el caso de Fausto —símbolo del hombre, correlativo a Mefistófeles—, para quien gozo y voluptuosidad son los motivos desencadenantes de su entrega al desarrollo infinito y, por ende, al cumplimiento del poder determinado con prescindencia del nexo alma-Dios. Sin embargo, ni Fausto ni Mefistófeles son figuras adecuadas al placer abierto desde la demonicidad de la economía moderna y su base gnoseológica: la opinión infinita. Así como el placer envuelve, a modo de tonalidad universal, al poder y a la industria, así el esquema y el símbolo del diablo se interpenetran y expanden hasta convertirse en una alegoría formada con microsímbolos y esquemas funcionales limitados. La alegoría del placer, resultante de la autoafirmación por desarrollo y opinión, se despliega en el arte del siglo XIX. Su manifestación más condensada se halla en *Les fleurs du mal* de Baudelaire. La sección central de este libro, designada con dicho título, despliega la alegoría del demonio, ya mencionado en los primeros poemas. La atmósfera general, promovida por todos los planos significantes, está formada por una densa voluptuosidad que destruye al sujeto y absorbe los gozos hasta anularlos. El desarrollo sin límite comienza a trasladarse así al cierre del circuito al que pertenece: aflora el eros infinito, autoafirmado hasta el agotamiento. Pues el alma es básicamente eros, que para la conciencia es deseo, necesidad de consumir la propia libertad en otra, desde la cual sea posible retornar *cum gaudio et voluptate* sobre uno mismo.

Ahora bien: la alegoría del placer pone de relieve la función ambivalente del diablo. En efecto, la opinión y el desarrollo infinitos repercuten en el eros aniquilándolo por exceso, *hybris*, con la cual la conciencia moderna toca los límites de su praxis autoafirmativa. El eros, deseo de engendrar lo perfecto en y como libertad de otro que devuelve la mía, tiende a constituir una infinita unidad cerrada, una mónada que sin embargo se destruye en cuanto tal pues su plétora, si se desborda como gozo extático del espíritu (*ágape*), exige sobretorsionar la opinión para concebir metafísicamente la praxis, y si se desborda como voluptuo-

sidad maculante de la carne (*concupiscentia*) exige subtorsionar el desarrollo para eliminar conciencia de la praxis y controlarla sin limitaciones. La alegoría de las flores del mal concentra el espectro simbólico de esta voluptuosidad en su afirmarse desde el espíritu contra él. Así hace posible que la exposición del mal se concentre. Una flor, en efecto, concentra el momento voluptuoso de la madurez generadora, de la capacidad para no ser sólo un individuo pasajero sino todo el tiempo del ser indiviso. "Flor" reúne y metamorfosea todos los significados del *non omnis moriar*. "Flor del mal" piensa desde allí un permanecer corrompiéndose; en su máxima tensión de extremos, piensa la fuerza genésica retrorremitada a sí misma, el voluptuoso momento explayado en la descendencia del diablo, descendencia en la que opinión, desarrollo y eros infinitos se precipitan hacia irresueltos conflictos de ser, lenguaje y tiempo; del universal, el *entre* y el individuo. La alegoría de las flores del mal juega, pues, con los nexos de eros, voluptuosidad, autoafirmación y muerte, nexos que el marqués de Sade había comenzado a acotar en las zonas de la opinión y el poder modernos. Pero el diablo mantiene una mera presencia virtual en la alegoría decimonónica. Y no se necesita más porque en su alegoría son aspectos de él cada símbolo y cada esquema constitutivos de ella. De tal modo tanto el nítido e intelectual diablo del siglo XVII cuanto el vulgar y burgués del XVIII empiezan a metamorfosearse, a ser momentos de un poder temible que actúa en el alma destruyendo desde lo alto, precipitando en la desesperación cuando se ha alcanzado la plenitud del poder. Para Fausto el eros es su doble espacio de fracaso: muerte de Margarita, muerte de Euforión. Sin embargo, ese eros afirma a Fausto en el desarrollo infinito del que él es agente. Los amantes baudelairianos, por el contrario, se hallan determinados por el colapso desde su entrega a un eros infinitamente desublimante y desublimado, al eros cuya voluptuosidad pide gozo para macularlo. La voluptuosidad es así un martirio: el desarrollo pasional acaba por presentar al mundo como conjunto de islotes cercados de sangre. El mundo fabricado por el genio maligno no es sino la recursividad de la derramada sangre de eros, no sólo de sus lágrimas.

La gran alegoría del eros infinitamente cebado en sangre, en violenta muerte que contradice el progreso iluminista, permite que ahora el pensar se encamine hacia un nuevo símbolo del diablo, concentrante de la intelectualidad estratégica de la fundación del *cogito*, la praxis instrumental y vulgarizadora de la modernidad poderosa, y por fin la *hybris*

inflexible del eros sangriento, del sujeto voluptuoso que carcome toda posibilidad de *gaudium*. Este símbolo es Sammael, última gran figura del demonio, con la que la conciencia cogitante se acerca a sus propios límites. Sammael expone las sinuosidades puestas en alto relieve por la alegoría erótica en su ser constitutivas del discurso de la praxis y sus metaniveles epistémicos. El interlocutor del diablo ya no es el mago filántropo, el déspota ilustrado instituido por la ciencia y la política modernas, sino el artista-pensador en el que estalla la conciencia de lo significado por el esquema del genio maligno, el artista que creará la antítesis de la *Novena sinfonía*, de la alegoría fáustica del desarrollo y la opinión sin límites: el *Grito de dolor del doctor Faustus*. Las metamorfosis que Sammael sufre en el curso del diálogo con Adrián Leverkühn no ocultan su carácter de ángel del veneno, antes bien, encauzan el pensar hacia el momento de cierre del circuito de la modernidad. Desde el esquema del genio maligno la nitidez del metaforizar se fue perdiendo por complicación temática. Ahora, en este símbolo estructuralmente isomórfico respecto de Mefistófeles, aunque anisomórfico respecto de él en cuanto a función metafórica, la nitidez se extingue tras la *hybris* y la sangre de eros hasta llegar a padecer y tematizar el choque con los límites del lenguaje —límites, pues, del pensar figurativo— y dejar abierta la cuestión del nuevo esquema que consume el cierre simbólico en otro comienzo.

Los tres motivos principales del largo y sinuoso diálogo del alma amante de la perfección cerrada y su demonio son los siguientes: 1) el problema de la proyección (el hombre, proyección de lo divino-diabólico, o a la inversa), 2) la prohibición de amar, Y 3) el choque con los límites del lenguaje. Y en relación con este diálogo conviene reparar en que sólo los símbolos se constituyen dialogando con el hombre, encauzando su conciencia. El esquema, en cambio, sólo es regla operatoria y la alegoría despliega en extensión una presencia múltiple.

La metaforización de la moderna figura del diablo se concentra, pues, una vez que la alegoría muestra que opinión y desarrollo ilimitados actúan sobre el eros en una autoimplosión infinitamente katabásica. Esto se torna decisivo en el primer rasgo del símbolo vigésimosecular: la proyección. El símbolo muestra así la amplitud de su significancia a la vez que las ambigüedades que le son constitutivas. Cuando, como parte de su significado, el símbolo asume esas ambigüedades, la metaforización se halla próxima a saturarse, a cerrar su circuito. Sammael

tiene, desde luego, rasgos comunes con Mefistófeles; no obstante, con el hombre forma una unidad más compacta. El hombre —Adrián Leverkühn— no admite, en principio, que el demonio que se le aparece con aspecto de pobre diablo afeminado (Strizzi, Ludewig) sea substancialmente ajeno a él. Y a pesar de los argumentos que el maligno despliega en ese sentido, su presentación metamorfoseada y como fluyente de pobre diablo a comentarista periodístico de música, de éste a figurón parecido a Mefistófeles, y de éste otra vez a pobre diablo, con lo que se le incorporan los anteriores momentos de metaforización no deja de subrayar la copertenencia del hombre y su demonio. Y así, al devolverse a su origen en el hombre pensante, el símbolo afirma su significancia según la de éste. La fórmula *el hombre y sus símbolos* comienza a invertirse. Ahora se trata de *los símbolos y su hombre*, es decir, del sistema de significación que sus procesos metafóricos acaban constituyendo.

Ese mismo cierre se acusa en los restantes motivos principales del diálogo. La prohibición de amar se precipita desde los momentos anteriores: funcionalmente neutro desde el punto de vista erótico el genio maligno ejerce sus artes sin comprometer a su correlato humano más allá de dificultades metafísicas que él mismo se encarga de disimular. Mefistófeles, en cambio, ya despliega el poder desde su esencial parentesco con el eros. Su misión consiste en reducir a éste a voluptuosidad y cerrar cualquier camino de sublimación. En tanto Fausto pueda afianzarse en *charitas* y *gaudium*, el poder del diablo mermará hasta tornarse inocuo. A la alegoría final del segundo Fausto, prolongación del último canto del *Paradiso*, responde, empero, la alegoría de las flores del mal, asentada en el eros-voluptuosidad y sus efectos deletéreos. En tal sentido, el amor es su propia prohibición, el movimiento descendente del placer que se define por la negatividad destructora de cualquiera de sus sujetos. Sammael formula sin disimulo esta negatividad: la creación, la *póiesis* plasmadora de la obra perfecta, requiere que el artista no ame a nadie. El inter-hombres resulta roto *ab initio* en beneficio de una perfección que ahora ya no corona el edificio metafísico (la substancia perfecta de por sí) sino que se yergue como absoluto microcosmos relativo al espíritu de su creador finito: la obra que de tal manera toma el lugar de Dios no es, pues, alegoría triunfal de la salvación por el amor, sino el *Grito de dolor del doctor Faustus*.

Aquí asoma la punta de alguna dimensión de la muerte de Dios

porque la negación del amor niega a Dios mismo. Al mandato divino de amor Sammael contrapone el “no se te permite amar”, prohibición que no sería tan decisiva si no hiciese patente la debilidad constitucional del mandato positivo. En efecto, el mandato “ama” se anula a sí mismo, pues el amor no depende de ningún deber y no se constituye desde reglas; antes al contrario, el deber y las reglas lo suponen. Además, y en directo vínculo con el significado metafísico de la prohibición, al mandar “ama” Dios manda que se lo ame, y así aflora, respecto de él, una dificultad que la teología natural no puede resolver: el amor divino se halla en el hombre finito, que es la contracara de Dios. El amor abre el círculo de finitización de lo absoluto, y esto es lo intolerable para el demonio. Así el concepto del mal, en cuanto principal constitutivo de la figura satánica, consigue definirse en tan oblicua construcción de la filosofía. El mal es el custodio del uno absoluto y el agente de su incomunicabilidad. Yace en la agitación del eros predivino y humano como cápsula intemporante de Dios. En el divino escindir-se, o protoafirmarse del tiempo —lo uno en muchos unos—, custodia la unidad incomunicable. La misión del diablo parece consistir, por ende, en impedir que Dios deje de ser en él mismo. Desde el esquema del genio maligno es visible que pone a la nuclearidad temporal intemporal de Dios incluso como incomunicable e irrealizable en las unidades finito-absolutas de tiempo (alma-conciencias existentes), para lo cual es menester que éstas constituyan la *katábasis* y el colapso de ellas mismas, es decir, de la infinitud inherente a la propia autoposición, *katábasis* que el metaforizar localiza como la espiral de opinión, desarrollo y eros infinitos en tanto se precipitan hacia el infinito autosustraerse de Dios.

Al prohibir al hombre amar, Sammael revela que Dios muere infinitamente en su diálogo de amor, y que, alienándose en sus demonios, el hombre hace que Dios se interne en sí, se des-aliene y se mantenga como absoluto inaccesible e impenetrable. El diablo es la negatividad autónoma del Dios-hombre, liberada de él y dispuesta a aniquilarlo. Para el hombre esto trae consigo, desde luego, la necesidad de un sustituto de Dios, de un microcosmos simbólico que mantenga vigente al eros a fin de evitar el colapso de la metaforización apariencial, que volvería a dejar abiertas las compuertas al amor (segunda función del mal, corolario de la anterior). El microcosmos simbólico es el nuevo absoluto que es y no ama: la obra perfecta, suerte de primer motor aristotélico mona-

dizado, no *Deus sive natura* spinocista que en el hombre se ama infinitamente a sí mismo. “No amarás a nadie” es el mandato que obliga al eros a enroscarse en sí mismo y a desublimarse hasta reducir al alma a un proyecto infinito que se autocorroee. Así como la proposición “Dios no existe” no es, según Kant, contradictoria, el mandato “no ames” no es, según Sammael, absurdo porque destruye a su sujeto para lo que no sea la perfección en sí misma. Pero ese mandato de cancelación del ágape manda a la vez la deserotización del eros, que sólo puede permanecer negando su objeto y su sujeto. Se alcanza así el límite de sentido ínsito en el símbolo Sammael, límite de lo ilimitado que se ratifica en el tercer motivo principal: el propio límite es el choque con los límites del lenguaje. En este choque la opinión infinita se descubre como opinión de la muerte de Dios, de que nada tiene que ver el sujeto desublimado con el absoluto tiempo intemporalizable, ni siquiera con la anabásica idea racional de Dios. En consecuencia, la muerte de Dios colma y remece la opinión infinita hasta poner al pensamiento en los confines del moderno circuito metafórico del mal.

El choque con los límites del lenguaje ocurre cuando se trata de decir qué y cómo es el infierno, el saturado espacio lógico del mal, y eso por pregunta del hombre incluido en el símbolo. La respuesta de Sammael dice que de eso no se puede hablar, que es malo hacerlo, porque allí termina todo, incluso cualquier insignificancia que pudiera tener el lenguaje. El infierno es la cueva de densas resonancias, la del significante, el cierre autoabsorbente del genio maligno y su obra. En la cueva de densas resonancias no hay efectivos circuitos de tiempo; sólo la primacía del terminar, una eternidad que no supera la insignificancia del pasado, del solo pasado sin presente conceptual. Y por eso allí las palabras también son huecas, suplentes de nombres inexistentes, verdad definitiva de la opinión infinita o esquema conceptual del genio maligno. El infierno es vergüenza, infinito malestar de lo nadificado: ser sin entidad, lenguaje sin palabra, tiempo sin futuro ni presente (sin ser ni ente): “cueva de densas resonancias, por debajo del oído de Dios”. Así, pues, todo lo temporalizado hace implosión, colapsa hacia dentro; nada se expande ni fija significado: todo cae hasta que los significantes vacíos se retuercen fuera ya de los ejes de sentido. El símbolo demoníaco se cierra sobre el alma constreñida a no amar para afirmarse en una voluptuosidad corroída por la industria y la opinión infinitas, por el poder y el desarrollo ilimitados. Transformado en fantasmagoría, el eros

se reduce a objeto industrial y opinable, a subsistir como fetiche de la mercancía y lenguaje de *marketing*, pues en todo otro lenguaje el gozo de la creación se muestra como dolor de ser. En esta creación Dios es sobrepasado por el alma, ya hundida, no obstante, en su infierno. La invectiva contra Dios, que en las obras del marqués de Sade inicia la gangrena del eros, también se transvasa aquí hacia la realimentación del genio maligno mediante los últimos jirones del Dios descuartizado entre los hombres de eros diluido —lágrimas y sangre— por la opinión y el desarrollo infinitos.

Con tal cierre la metamorfosis del genio maligno reclama, a la vez, un quinto momento: el esquema inicial de otro ciclo, presente primario del futuro ya actuante, nuevo genio maligno refinado por la implosión del alma en la voluptuosidad de su sin-sentido. El nuevo genio maligno ya no tiene a Dios sobre él sino retenido en él. Por eso la matemática (la cuantificación del trabajo) no es ahora su principal herramienta de engaño. Lo es ahora la *póiesis* del yo: los símbolos quedan como portadores de ilusiones, antinomias y falacias. La ordalía órfica del Dios se instala en la opinión infinita codificada como ideología.

Dios: el poder y la gloria, generador y ordenador de lo que es. Ese concepto se resquebraja en la absorción que consume el segundo genio maligno, el genio de la industria semiótica, que afecta la posibilidad de síntesis unificante de los predicados de Dios. La opinión infinita se realimenta así con la inclusión del centro absoluto en el juego de sus apariencias. El nuevo esquema, ya *in fieri*, repercute desde luego en la filosofía, así como el primer genio maligno la modeló esencialmente en su momento. Si la filosofía moderna hubo de retropenetrar en los signos de la metafísica concebida como ontoteología, ahora se le abre la tarea de penetrar en la otra cara de aquella significancia: la ontoteopoiética. Desde allí la metaforización del mal tendrá otro aspecto, pues Mefistófeles dependerá del nuevo genio maligno, al que han condicionado el demonio de la voluptuosidad y el Sammael con quien todo retorna y se reabsorbe en el final sin ser, sin lenguaje y sin tiempo. Mas por eso el quinto esquema se hallará en otra relación con la filosofía. Y la consecuencia será una retrofiguración del mal, más allá de la gigantomaquía de las cuatro figuras, vigentes para el mundo moderno en tanto éste subsista.

La idea de Dios transmígra al agotarse el ciclo de metaforización

del genio maligno. Alma y Dios, ideas metafísicas descentradas y confundidas, hacen ahora más visible el enigma de muerte y tiempo. En tal sentido el maligno no da tregua. La forma en que la idea de Dios queda afectada por la figura de Sammael actualiza la esencia ontoteopoiética del hombre: el mortal en todo sentido, incluso como sujeto de *epistemes*, sujeto correlativo a las modernas figuras del mal. En la desnuda muerte se concentra aquí y ahora el problema del mal en tanto decantado de las metamorfosis del genio maligno. ¿Qué quiere decir que muero? Que se extingue la conciencia que soy, este puro tiempo que sabe el tiempo, su ser-todo-él en esta nada. La muerte es un giro total del tiempo visto desde lo que deja al retirarse: los sistemas expulsados por ser huecos intolerables para la compactación en ciernes. Mi morir acontece como el quedarme solo en tanto el Dios interior al tiempo se aleja en la contrametaforización que lo incluye en el engañar con aquello que tengo por más cierto. La idea de Dios transmigra en un tiempo del que voy siendo excluido. (En efecto, si yo transmigrase, no acompañaría a ese circuito.) La certeza de la propia muerte como indicio de una sabiduría solitaria en sus comienzos, se yergue así junto al engaño del yo (y desde él) con lo que tiene por más cierto: su tiempo poiético, su autoafirmación creadora de sentido significado, que ahora es metaforización del mal que gira sobre sí misma carcomiéndose. En consecuencia, el mal novísimo, ínsito en el insuflarse futuro a nuestro puntual presente, se perfila en el juego de una plétora de tiempo encapsulado, inaccesible al yo, con un yo accesible al tiempo. Muerte y mal son deformaciones del tiempo reveladas por la metaforización del genio maligno: Dios cerrado en su tiempo intemporalizable; yo sin tiempo por temporación exhausta. El tiempo, germen de toda razón, proclama el absurdo coextensivo a ella. El tiempo proclama su absurdo, que por cierto es inherente a su plenitud de sentido. Ahora, no obstante, ha de mostrarse en aquel aspecto. Muerta su hija —la conciencia, o eternidad—, el tiempo se aleja hacia el puro dolor de su núcleo. El mal es el absurdo mismo del tiempo, el absurdo que lo supera y limpia todo absurdo. Hasta que su nada se reequilibre sólo subsiste la fatal necesidad de perder presente.

Del mal que ya no tiene obra de arte adecuada, la idea de Dios se ha llevado algo al ocurrir el cierre de la metaforización del genio maligno. Ambos fenómenos se condicionan mutuamente: al alejarse Dios, la misión del arte —proteger lo absoluto— pierde sentido; al no poderse

crear la obra absoluta, el Dios metafísico queda abandonado, sin protección, y se aleja hacia otro ciclo metafórico. El *Doktor Faustus* de Thomas Mann, la última obra ontoteológica (lo cual no quita que también sea ontoteopoiética, como toda obra de arte) es, por ende, la anti-obra, la *póiesis* de la ausencia de Dios. Y nuestro presente es la congelada despedida de un tiempo al que sólo hicieron comprensible las figuras del mal.

### Nota bibliográfica

La amplitud de la temática aquí tratada oblicuamente obliga a tener como supuestos marcos teológicos y hermenéuticos que han de permanecer implícitos. Información teológica puede hallarse en A. Vacant y E. Mangenot, *Dictionnaire de Théologie Catholique*, s.v. Démon, París: Letouzey et Ané, IV (1920), col. 321-409.

Texto obligado para la simbólica del mal es, desde luego, P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité, II. La symbolique du mal*, París: Aubier, 1960, esp. 2a. parte, cap. III. Tanto esta obra como el *Dictionnaire* antes citado traen indicaciones bibliográficas básicas.

En el texto de Ricoeur aparecen algunas ideas conductoras para la temática de este estudio, cualesquiera sean las diferencias de sentido y método. Ante todo, el concepto de la “richesse symbolique de cette expérience de la faute” (p. 32), que en nuestro caso es, más bien, la experiencia del mal. En esa riqueza simbólica resulta significativa la idea, propia de los mitos teogónicos sumero-acadios, del enemigo inmanente a lo divino y de la violencia inscripta en el origen de las cosas (p. 173). También el símbolo de Satán, en el judaísmo, que permite compensar la concentración del mal en el hombre merced a un segundo movimiento, que remite su origen a una realidad demoníaca prehumana (pp. 242-243).

La figura del genio maligno remite específicamente a la primera meditación metafísica de Descartes (en: *Oeuvres*, ed. Adam-Tannery, París: Vrin, VII, 1964). La cita textual corresponde al título del *Discours de la Méthode*, en: *Oeuvres, o.c.*, VI (1965).

El pasaje citado de la crítica de Kant al argumento ontológico corresponde a la *Kritik der reinen Vernunft*, A 598-599 / B 626-627 (ed. Schmidt, en la *Philosophische Bibliothek*, Hamburgo: Meiner, 1956).

Para la idea de ser perfilada en ese pasaje, cf. M. Heidegger, *Kants These über das Sein*, en: Heidegger, M., *Wegmarken*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1967<sup>1</sup>, pp. 273-307; en la *Gesamtausgabe* de Heidegger, tomo 9. Para la problemática moderna del argumento ontológico y la crítica de Kant, cf. D. Henrich, *Der ontologische Gottesbeweis. Sein Problem und seine Geschichte in der Neuzeit*, Tübingen: Mohr, 1967<sup>2</sup>; la crítica de Kant en las pp. 137-188.

La invención del papel moneda como acto diabólico se presenta en el *Faust II* de Goethe, acto I, v. 5987ss., esp. 6119-6130; en: Goethe, *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche*, ed. Beutler, Zürich: Artemis, 1950, V 331ss., esp. 335. En relación con dicha temática es ilustrativo el cap. XVI: *La dégénérescence de la monnaie*, de R. Guéron, *Le regne de la quantité et les signes des temps*, París: Gallimard, 1970, pp. 147-153.

La alegoría de las flores del mal remite a Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, ed. Pichois, París: Gallimard, 1972, según 1861<sup>3</sup>. En dicha edición, probablemente la más confiable, el libro tiene las siguientes partes: *Spleen et idéal*, *Tableaux parisiens*, *Le vin*, *Fleurs du mal*, *Révolte*, *La mort*. A esto hay que agregar *Les épaves* (1866), que contienen las *pièces condamnées tirées des fleurs du mal* (seis poemas), además de otras diecisiete obras. Asimismo cabría agregar los nuevos poemas agregados en la tercera edición de las *Fleurs* (1868). La primera edición (1857) presentaría, pues, la forma originaria del núcleo *Fleurs du mal*, que cuenta en especial para el presente estudio: los nueve poemas de la segunda edición más dos de los condenados: *Lesbos* y *Femmes damnées*. (Téngase en cuenta, empero, que Satán, *le Diable*, ya aparece mencionado en el poema inicial, *Au lecteur*.) Cada uno de dichos poemas es significativo para la gran alegoría satánica que concentra la significancia del mal. En especial lo es la idea del *amour ténébreux* (*Une martyre*), el despliegue de las *voluptés grecques* (*Lesbos*) y el gran cuadro de la voluptuosidad lesbiana —*vent furibond de la concupiscence*— (*Femmes damnées*). La imagen de la sangre aparece en *La fontaine de sang* y cubre los últimos poemas de ese núcleo, o “microciclo” satánico, sobre todo *Un voyage a Cythère*, centro de la alegoría erótico-demoníaca. A partir de él construyo la idea de la sangre de eros. La alusión a las lágrimas de éste refiere, como es obvio, al libro, del mismo título, de G. Bataille.

Para aprehender el sentido de la atmósfera baudelairiana de lo

diabólico es imposible dejar de tener en cuenta el ya clásico trabajo de W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, en: Benjamin, *Schriften* (ed. Th. y G. Adorno), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955, t. I, pp. 426-472. En las notas destinadas al proyectado libro sobre Baudelaire reunidas bajo el título *Zentralpark*, Benjamin formuló algunos descubrimientos fundamentales. Remito, sobre todo, a los siguientes fragmentos, que traduzco:

“La figura de la mujer lesbiana pertenece, en sentido estricto, a las heroicas imágenes-conductoras de Baudelaire. Lo expresa en el lenguaje de su satanismo. Asimismo resulta aprehensible en lenguaje no metafísico, crítico, que, en su consideración política, hace suya su profesión de modernidad. El siglo XIX comenzó a incorporar a la mujer, sin reserva alguna al proceso de producción de mercancías. Todos los teóricos concordaron en que así su específica femineidad quedó dañada, y de tal manera con el correr del tiempo en la mujer debieron aparecer con necesidad rasgos masculinos. Baudelaire tiene una actitud afirmativa ante estos rasgos; a la vez, empero, quiere poner en cuestión el imperio de los mismos. Así llega a dar acento puramente sexual a esta tendencia evolutiva de la mujer. La imagen conductora de la mujer lesbiana expone la protesta de la modernidad contra el desarrollo técnico. (Sería importante averiguar cómo se funda en este nexo su aversión a George Sand.)

La mujer en Baudelaire: la presa más valiosa en el “triunfo de la alegoría” —la vida que significa la muerte. Esta cualidad es inherente, de la manera más inalienable, a la prostituta. Es lo único que no se le puede regatear, y para Baudelaire sólo se trata de eso.” (o.c., t. I, p. 479)

En relación con Baudelaire tampoco puede olvidarse el juego de consumación por reversión de algunos motivos y prolongación de otros en la poesía de Mallarmé, en especial en *Igitur* y *Toast Funèbre*. Por lo demás, en el nudo simbólico central que es la poesía de Mallarmé confluyen los tres temas principales del diálogo de Sammael y Adrián Leverkühn. De especial importancia es la quiebra del lenguaje racional. Cf. por ejemplo Ch. Mauron, *Mallarmé par lui-même*, París: Seuil, 1964<sup>1</sup> p. 66, cuya distinción entre lenguaje racional y lenguaje onírico sólo puede tomarse como punto de partida. Que esto repercute en la problemática ontoteopoiética del argumento ontológico lo muestra el trabajo de R. Nelli, ‘*Igitur*’ ou l’argument ontologique retourné, en: *Les Lettres*

III (París 1948), pp. 147-151. Por cierto, la historia post-kantiana del argumento ontológico permanece hasta ahora presa de limitaciones “profesionales”, es decir, unida al destino de la metafísica concebida como ontoteología. El descubrimiento del flanco ontoteopoiético exige una nueva visión del argumento cartesiano, que ahora será ontopoiético.

De las obras del marqués de Sade se tiene aquí especialmente en cuenta *La philosophie dans le boudoir* (1795), que sintetiza motivos centrales, en especial la invectiva contra Dios. Para información, incluso bibliográfica, cf. G. Gorer, *Vida e ideas del marqués de Sade* (trad. Canto), Buenos Aires: La Pléyade, 1969.

La última gran metamorfosis del diablo se expone en: Th. Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1981. El diálogo se encuentra en las pp. 223-251. En este estudio se mencionan también los tres últimos capítulos (XLV-XLVII, pp. 472-503). Muy importantes algunas aclaraciones de M. Yourcenar al respecto. Cf. su estudio *Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann*, en: Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, París: Gallimard, 1978, p. 270, pp. 286-290: “Le temps démoniaque, dilaté à l’infini, obtenu au prix de sa vie par le héros du *Docteur Faustus*, s’inscrit dans les dernières années de l’Allemagne préhitlerienne, mais n’a rien de commun avec la série visible des nuits et des jours. L’instant historique s’agrège de plus en plus explicitement à une notion cosmique d’éternité”(p. 270). “L’extraordinaire absence de spiritualité qui marque l’oeuvre hermétique de Mann laisse pour ainsi dire le champ libre dans le *Docteur Faustus* à la transcendance du Mal” (p. 287).