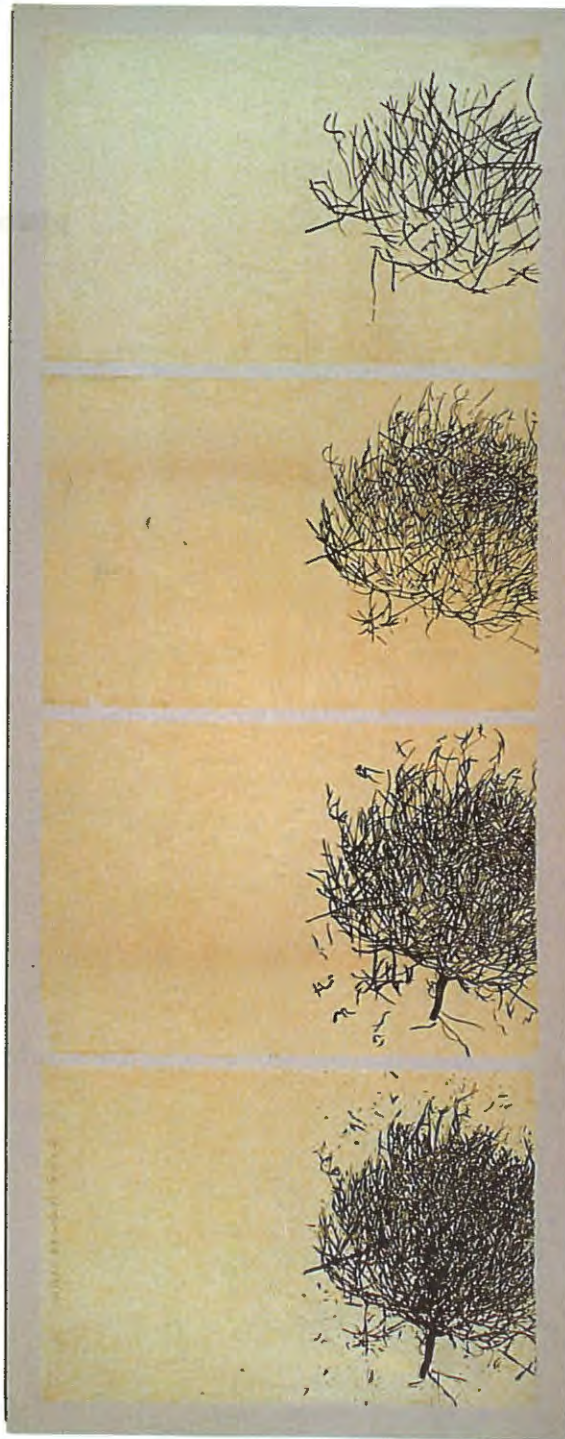


ISSN: 1665-1340

Luvina

REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 36 ~ OTOÑO DE 2004 ~ NUEVA ÉPOCA



♦ **Filosofía y literatura:**

Luigi Amara, Héctor J. Ayala,

Fernando C. Vevia Romero,

Greta Rivara Kamaji, Martín Mora

Rebeca Maldonado, Josu Landa

♦ **Poemas** de Jorge Hernández Campos,

José Luis Rivas, Víctor Ortiz Partida

♦ **Narrativa** de Alberto Chimal

♦ **Textos** de Fernando González Gortázar,

♦ **obra plástica** de Jan Hendrix

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ~ \$40.00



20° 40' N 103° 21' O

La Brújula



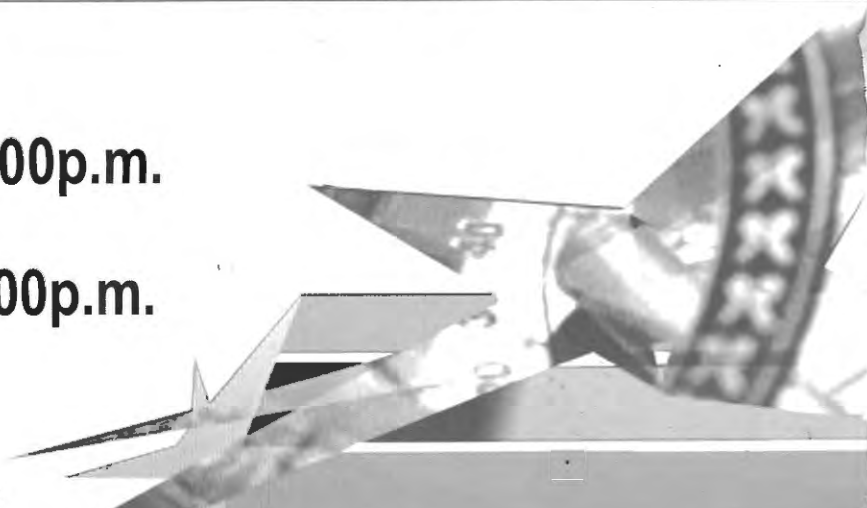
El encuentro de las expresiones artísticas, culturales y populares.



Sábado 4:00p.m.



Viernes 9:00p.m.



L I T E R A T U R A



EDICIONES ARLEQUÍN

Servicios Editoriales Arlequín, S.A. de C.V.

Avenida Río Nilo 3015 ~ Jardines de la Paz ~ 44860, Guadalajara, Jalisco, México ~ Tel. 52 [33] 3657 3786 ~ e-mail: edarlequin@hotmail.com



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector General*, José Trinidad Padilla López; *Vicerrector Ejecutivo*, Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla; *Secretario General*, Carlos Briseño Torres; *Coordinadora General de Extensión*, Silvia Álvarez Jiménez; *Director General de Difusión Cultural*, Jeffrey Stiven Fernández Rodríguez; *Directora de Artes Escénicas y Literatura*, Valentina Arreola.

Luvina *Directora*: Silvia Eugenia Castillero. *Editor*: Fernando de León. *Administrador*: José Israel Carranza. *Consejo editorial*: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Baudelio Lara, Martín Mora. *Consejo consultivo*: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Élmer Mendoza, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición, digitalización de imágenes*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. Proyecto *Luvina Joven*: Raúl Ramírez.

Luvina Nueva época, revista trimestral (verano de 2004). Editor responsable: Silvia Eugenia Castillero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco, teléfono [33] 3827 2105 luvina@cencar.udg.mx, www.luvina.com. Imprenta: Editorial Pandora, s.a., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

en el filo de las barreras

5 **Contra el olvido de Jorge Hernández Campos** FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR

8 **Poemas** JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS

en temblor

14 **Literatura y filosofía**



NIETZCHE / EDVARD MUNCH, 1906

15 **Los aforismos de Nietzsche** LUIGI AMARA

20 **Sobre las circunstancias** HÉCTOR J. AYALA

25 **Literatura y filosofía, ¿continuación o ruptura?** FERNANDO C. VEVIA ROMERO

**29 La misericordia de la razón:
María Zambrano y la novela de Pérez Galdós**
GRETA RIVARA KAMAJI

39 Sí mismo como contemplación
REBECA MALDONADO

47 Poesía y sentido
JOSU LANDA

**55 «Llegar a ser lo que uno es»:
la filosofía política de Michel Foucault**
MARTÍN MORA

59 Poema
JOSÉ LUIS RIVAS

61 Brinquería
ALBERTO CHIMAL

64 Nota roja
CÉSAR ARISTIDES

65 Caminar con bastón
EDUARDO CASAR

67 Arrayán
VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

69 La naturaleza paralela de Jan Hendrix
RAQUEL ABENCHUCHAN CANO

En la portada:



JAN HENDRIX

77 Moralista a la cámara
HUGO HERNÁNDEZ

79 El devenir de la luz
SILVIA EUGENIA CASTILLERO

81 Las revelaciones del desaliento
JOSÉ ISRAEL CARRANZA

83 Una certera ambivalencia
BAUDELIO LARA

86 Una biopsia Literaria
FERNANDO DE LEÓN

FE DE ERRATAS

En *Luvina* 35 los poemas «Crítica de la poesía y tres diatribas contra Eros» que aparecieron firmados por José Emilio Pacheco, debieron tener la aclaración de que eran versiones de la «Antología Griega» incluida en su libro de traducciones titulado *Aproximaciones* que en breve publicará Editorial Era.



LOLA ÁLVAREZ BRAVO

Contra el olvido de Jorge Hernández Campos

FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR

Ya no recuerdo por qué conocí a Jorge Hernández Campos, pero sí que fue en Guadalajara y a finales de 1968. Yo acababa de regresar de París, y Jorge, después de una prolongada experiencia en Italia que lo marcó de muchas formas, estaba en la Ciudad de México y dirigía Artes Plásticas en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Para entonces yo sabía muy poco de él. Había leído los cinco poemas que Carlos Monsiváis incluyó en su antología *La poesía mexicana del siglo XX* (1966) —en la que, por razones cronológicas, aparecía entre Pita Amor y Rubén Bonifaz Nuño—, y me habían inquietado sobremanera. Después compré *A quien corresponda*: ¡qué fuerza tenía lo dicho, y qué peso las palabras que lo decían! Allí la gravedad se potenciaba y cada renglón era como un derrumbe, como una granizada de peñascos.

Hernández Campos hablaba igual, a ráfagas. Era alto, moreno, e iba siempre bien puesto y bien peinado. Le gustaban los juegos verbales y practicaba un humor acre y absurdo que me atraía mucho. Odiaba ferozmente a Guadalajara, su ciudad y —por entonces— la mía. Era un hombre directo, de decisiones rápidas: una de ellas habría de ser muy importante en mi vida.

En efecto, a poco me invitó a exponer en el Palacio de Bellas Artes (a mí, un muchachito provinciano y desconocido que, en aquel momento, había realizado menos aún que ahora). Pasó algún tiempo y finalmente mi muestra encontró cabida, en 1970, en una de las series ideadas por Jorge que se llamó *Exposiciones de los críticos*. En cierta ocasión, Hernández Campos me llamó para preguntarme el nombre de la exhibición. Yo le dije: «¿Cómo puede llamársele a un conjunto de proyectos de monumentos fracasados?» Y él, con su presteza habitual, me respondió: «¡Pues *Fracasos monumentales!*» Justo así se llamó, y fue un título quizá más memorable que la exposición misma, del que muchos se acuerdan todavía.

Narro un detalle que pinta al heterodoxo que fue siempre Hernández Campos: no había terminado el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz y yo quería de algún modo, en mi exposición, honrar a los recientemente asesinados en Tlatelolco. Realicé el fotomontaje de una estela u obelisco en la plaza de las Tres Culturas, y se lo llevé a Jorge —funcionario federal, no lo olvidemos—, quien lo recibió sin objeción alguna. Así pude mostrar ese testimonio en uno de nuestros mayores recintos culturales y en pleno régimen homicida.

En el Departamento de Artes Plásticas el poeta realizó una labor notable pese a los aires turbulentos de esos años. Él, y la dependencia que encabezaba, eran parte de un gobierno repudiado por lo más lúcido de este país. La relación entre las instituciones oficiales y los grupos intelectuales y artísticos que estaban renovando a fondo la cultura nacional no había sido fluida; a principios de 1968 se interrumpió casi por completo. La llamada «Exposición solar», carta fuerte del menú cultural de la Olimpiada, sufrió impugnaciones válidas aunque posiblemente exageradas, y se vio enfrentada por el «Salón independiente» que grupos inconformes organizaron en forma paralela: la llamada *sociedad civil*, con voz y voto y albedrío, empezaba a nacer en estas tierras, y los artistas organizados resultaron formidables.

Antes y después de esos hechos, Hernández Campos se convirtió en un animador del panorama artístico en todo lo ancho y todo lo hondo del término. Es tan corta mi memoria y tan escasa la documentación a la mano, que no puedo siquiera intentar una crónica. Algo recuerdo, no obstante: el Primer Salón ESSO-OEA del Museo de Arte Moderno (1965), piedra de escándalo por excelencia de esas fechas, en el que, junto con los puñetazos, llegó un nuevo deslinde entre lo vivo y lo descompuesto y un soplido de aire limpio; la *Confrontación 66*, en donde las nuevas generaciones del arte mexicano, y sus predecesores, irrumpieron admirables en el terreno copado del oficialista Palacio de Bellas Artes; algunas Bienales de Escultura, donde se descubrió, para sorpresa general, que en las catacumbas del arte mexicano, siempre menospreciada en el último siglo por este país de pintores, florecía y se diversificaba esa expresión que allí empezó a revalorarse; y su sucesor, el efímero Salón Anual de Escultura de 1971, ya en el sexenio de Luis Echeverría; el agitado Congreso Nacional de Artistas Plásticos, en el que desde Siqueiros hasta los principiantes debatimos el sitio que deseábamos para nuestras artes, y el papel del Estado frente a ellas; el Simpósium Nacional de Museógrafos —del año 1972, al igual que el Congreso—, dentro del cual Fernando Gamboa presentó, por primera ocasión, su incipiente y combatida propuesta para lo que llegaría a ser el Museo

Nacional de Arte... Las exposiciones, salones, encuentros, conferencias y otras actividades se sucedían con un ritmo frenético, y su planteamiento era frecuentemente una sorpresa. ¡Cuántas cosas debo estar olvidando o confundiendo, y qué clara aparece la necesidad de historiar a conciencia esos años trepidantes y fascinadores de nuestro proceso intelectual!

En esa historia, el día en que la tengamos, Jorge aparecerá como un hombre para el que la cultura era una seña de dignidad y una necesidad vital, y su promoción una indeclinable responsabilidad del Estado. Un hombre de espíritu libre y provocador, lleno de audacia, de imaginación y de iniciativa, uno de los más claros impulsores del arte con los que ha contado México; creo que ése es el sentir mayoritario de los que vivimos aquellos años, cualquiera que haya sido nuestra convicción política. Por ello y por muchas otras causas quiero rendirle este homenaje, que se vuelve más nostálgico al contemplar el desolado panorama del presente.

Luego, el recorrido de Hernández Campos por la burocracia cultural tuvo momentos duros y otros suaves. Pasó por el CONACITE, por el Museo Nacional de Arte, por la agregaduría cultural en España, tiempo este último en el que volvimos cercanamente a frecuentarnos, pues yo vivía en Madrid en ese tiempo. Su trabajo periodístico fue tenaz, y sus opiniones me resultaban a veces incomprensibles o irritantes. Sin embargo, veía en ellas el ejercicio de la inteligencia, de la valentía, de la independencia y del desafío, características que siempre entendí como inseparables de Hernández Campos y por las cuales tuve el más grande respeto.

Contundentes, esas mismas cualidades aparecen en su último poemario, *Sin título* (2001), escrito, publicado y galardonado cuando su autor enfrentaba ya un serio deterioro físico. Leerlo es como escuchar el redoble de los tambores de Calanda —así de abrumador, así de bello, así de implacable, así de inexpugnable—, como volver a enfrentar el derrumbe y la pedriza que hallé la vez primera, pero más laberíntico, más críptico y más incisivo. Es una aventurada aventura con la palabra y con su significado, su enigma y sus resonancias, de una intensidad que no afloja nunca: un triunfo sobre la vejez y el desamparo. Nos machaca, nos hechiza; a mí me deslumbró, me renovó el agradecimiento y el cariño —por lo demás nunca atenuados— hacia ese hombre que tanto significó para mí y para la cultura de este país ingrato, que no ha dicho lo bastante acerca de la vida y de la muerte del personaje singular y alto poeta que fue Jorge Hernández Campos.

Cinco poemas

JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS

CALLE blanca, puerta oscura
Sombra, dame la mano.
Escaleras arriba
canta el amor.
¿Sonríes?

Puerta oscura, calle blanca

Dame la mano, sombra
que sonrías en la sombra.
Arriba
canta el amor. Guía
mis pasos
por los negros peldaños.

Calle, puerta

Tú, con el dedo en los labios
que nada dices
¿canta el amor o gime?

Oscura, blanca

No es el amor:
el viento
en la sala vacía.

[26 de septiembre de 1959]

Un viejo que come salchicha

UN VIEJO que come salchicha es
la soledad masticándose ella misma
sin apetito pero harta
de razones gratuitas

¿Podré explicarme? ¿O es la vida
una lengua oprimida
por dos rebanadas de pan seco?

Digamos que la victoria sería
una huella de aceite en el labio
un trémulo sorbo de dudas
un ala de yerbas amargas
antes de rendir la cabeza
sobre el pecho:

¡vencido ángel mío
que me nutres a oscuras,
vela mi muerte
simulacro del sueño!

Un viejo engulle salchicha
olfateando sus dedos, diciendo
que sí y que sí a la cordura
mientras el mundo, repleto de hierro,
cruje y rueda y se pierde en la noche

Para esto
respira el invierno entre mis rodillas,
sacude sus parches oscuros, sus nieblas asmáticas
Es hora
de objetos sinceros y frágiles:
de cebollas, de flores marchitas
queso rancio, media botella de vino
y un puñado de sal en mi bolsa
para la sed, para el saber
para el sabor de la sabiduría.

Amo el orden: digamos
las uñas de esta mano buscona
que alisa papeles y vientres
y tritura
con nudillos de huérfano
la luz de mis párpados

Amo el orden: empieza
descubriendo figuras en el aire de otoño
y termina
con el tiempo estrujado en un puño:
molinillo que habla solo, pellejo
rojizo de los días
chirrió del blando relleno
de tripas de otrora
(¿lo escuchas?, ¿lo sientes?)
que embute segundos
dentro de minutos
y minutos
dentro de las horas
y horas grasientas
en estos cinco miembros míos
contraídos
sobre la manivela de las mismas palabras

Oh sí, amo el orden. Definitivamente
el cabo de esta suspirante
salchicha
que amarró el morcillero divino
para marcar con un nudo concreto
dónde empieza su hambre infinita.

[29 de octubre de 1972]

La silla de Wittgenstein

Sospecho la figura de un espacio hecho a mano, la forma de una colmena enigmática

donde un enjambre reflexivo zumba silencios y acumula mieles para salivas idas.

Mas arrastro la silla al centro del cuarto: un chirrido de cera unta el vacío entre las cuatro

patas sobre el tiempo punzante del oído. Sentado pienso mis explicaciones, sobre

esa balsa ensamblada con un cubo de nada, ese estuche impalpable donde danzan frondas de chopos intoxicados de aire.

Si levita en mis manos y me lleva, la silla, por la casa, piafando sobre las cuatro medallas de sus cascos, monta y desmonta huecos virtuales entre la carcomida arquitectura

de su andamiaje: un dado aquí para un azar de dioses, una jaula de pájaros opacos,

Y más allá una cista de cabezas hurtadas a cuerpos no vencidos.

Así este ámbito
bajo la silla, que es y que
no es, que representa pero

no representa, me mantiene
suspenso. Y ya no me pregunto
un día que yo caiga cuál
enigma incubará mi cuerpo.

O quién se sentará sobre mi espalda.

[20-21 de julio de 1996]

Book-ends

Apeñuscados
como ideas
los cuervos
en la espesura
se aparean
estrepitosamente
como ideas

Bajo el árbol
ensombrecidos
los amantes
se dan la espalda
irreconciliables
como ideas

Entre uno y otro
comprimido
se orea
un bloque de ideas secas
una enciclopedia
de indefiniciones

En cuál estepa

El animal inacabado
ama el frenesí de su galope:
tantos instantes sucesivos de perfección
engarzados por la ansiedad.

Caza furtivo de noche
escurriéndose como tinta
de constelación en constelación
Nadie apetece el don de su agonía

Pero de madrugada, junto al agua estremecida
es devorado por su presa
entre suspiros de insatisfacción
Le amanece cuando trabado de quijadas
admira las carencias de la aurora
y olfatea los hiatos de la brisa

A la luz y a la intemperie
la suave fiera busca el pomo de su ungüento
y se aparea con un almizcle evaporado
en otra bestia igualmente inacabada.

[24 de junio de 1996]

La filosofía —escribió Kant— es para el hombre un esfuerzo por alcanzar la sabiduría. Se trata de pensar mejor para vivir mejor. La filosofía es el arte de la razón, pero desemboca en un arte de vivir. Y en ese punto linda con la literatura: ese arte de abrir desde el fondo de nosotros mismos la puerta de moradas a las que jamás se hubiera podido penetrar, como bien lo apuntó Marcel Proust.

Luvina propone en este número la compleja relación entre filosofía y literatura: tema inagotable y apasionante. Luigi Amara diserta sobre la naturaleza literaria de los aforismos y su afinidad con el carácter revelador y transformador de Friedrich Nietzsche. Valiéndose ágilmente del pensamiento de diversos filósofos y novelistas, Héctor J. Ayala arriba al tema de las circunstancias y de cómo participa en ellas la voluntad.

Fernando C. Vevia parte de la integridad intelectual de John Milton y de la maestría de su *Paraíso Perdido* para revisar esa enorme colaboración que existe entre la literatura, la filosofía y la historia. Por su cuenta, Greta Rivara Kamaji indaga meticulosamente en la figura de María Zambrano los rasgos de una racionalidad poética ejemplificada mediante la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia*. Rebeca Maldonado analiza un tema eminentemente filosófico: la contemplación de sí mismo. Josu Landa nos invita a hacer un recorrido histórico durante el cual revisa los cambios de sensibilidad frente al sentido de la poesía. Y en el vigésimo aniversario luctuoso de Michel Foucault, Martín Mora ensaya sobre su filosofía política.



Los aforismos de Nietzsche

LUIGI AMARA

**Que todo se sostenga así,
sin la necia muleta de un andamio**

La elección estilística no suele ser casual ni secundaria en la historia de la filosofía. El uso del poema en Parménides, del diálogo en Platón, del ensayo en Montaigne, de la estructura geométrica en Spinoza, entre otras, fueron decisiones eminentemente filosóficas, naturales y en ocasiones enfáticas, que respondían a la idea de filosofía que cada autor profesaba y al modo en que cada cual relacionaba los conceptos de razón y lenguaje, pensamiento y expresión. En la medida que el aforismo conjuga intensidad, brevedad y una peculiar temperatura anímica, y se aleja del discurso sistemático, del largo aliento y muchas veces de la sobriedad, su función metodológica y retórica parece al mismo tiempo un desafío y una baladronada, un atentado y un mero acto jovial.

La abundancia genérica en la obra de Nietzsche, y en particular el afecto que sintió por los aforismos a lo largo de su así llamado período intermedio (*Aurora*, *Humano demasiado humano*, *El viajero y su sombra*, *La gaya ciencia* y numerosas secciones de otros libros), antes que indicar cualquier cosa sobre el tipo de aventura crítica con el cual se comprometió, es un indicativo de su linaje conceptual, de la familia de pensadores a los cuales había convertido en sus maestros intelectuales. Nietzsche se sintió más cautivado por el ideal filosófico propugnado por Schopenhauer que por la síntesis racional elaborada por Kant; percibió que el modelo de escritura que mejor correspondía a su impulso desacralizador estaba más cerca de los destellos presocráticos que de las largas indagaciones de Sócrates; encontró que en los textos de los moralistas franceses había mayor penetración y sabiduría sobre el comportamiento humano que en todos los mamotretos de ética juntos.

La herencia fragmentaria de los griegos, esos escombros de pensamiento que han llegado hasta nosotros bajo la forma del galimatías o la fulguración, de la máxima o el oráculo, fue creando con el paso de los años una tradición de ruinas —ella misma desmembrada—, en la que el pensamiento breve, vigoroso y aun enigmático habría de subvertir la idea misma de discurso, pues dio carta de legitimidad a un pensamiento que no se preocupa por la argumentación ni por la continuidad, que hace a un lado los sueños de unidad y totalidad, y simplemente transita hacia el siguiente pensamiento como quien va saltando de piedra en piedra sobre un territorio en el que no se sabe si existen los caminos o más bien todos pueden serlo. Aunque es materia de controversia si los fragmentos presocráticos (los de Heráclito, por ejemplo) tuvieron desde su origen un estilo concentrado y breve, o adquirieron esa forma gracias a su recuperación en obras ajenas mediante testimonios y citas, está fuera de toda duda que, en el caso de otros pensadores de la Grecia antigua como Hipócrates, el aforismo es un género por sí mismo, consciente de su carácter disperso pero a la vez agudo, de su semejanza con un dedo que señala y al mismo tiempo hiere y penetra.

Lo intempestivo de la figura de Nietzsche haría suponer que parte de su inclinación por el género aforístico proviene más de la precipitación y la abundancia que de la combatividad o la crítica. Como si la resistencia a la filosofía sistemática pudiera asimilarse a alarde, o en última instancia al destello del arrebato, es fácil confundir sus riesgos estilísticos con una mera *pedacería*, con esbozos y apuntes que no alcanzaron un desarrollo acabado. Los aforismos se entenderían así únicamente como vislumbres para paliar la dispersión, como ese punto limítrofe en que la prosa filosófica abandona sus pretensiones de rigor argumentativo y se deja seducir por la poesía. Pero la fachada de urgencia o poca planeación que a veces se sospecha al hojear sus obras muy pronto se disuelve cuando advertimos que tiene un trasfondo filosófico, que esa sensación de urgencia y aun de contradicción responde a una voluntad —incluso diría un programa— de ruptura radical. Y si efectivamente cabe calificar su producción aforística como los escombros de un sistema nunca del todo construido, es sólo a condición de comprender que se trata de unos escombros desperdigados *con toda intención*, de un edificio derruido desde sus mismos cimientos aun antes de soñar con la idea de levantarlo.

A diferencia de un *corpus* sistemático o de una obra que aspira a la unidad, el libro de aforismos produce un efecto de

SUCEDE SIEMPRE como con Aquiles y Hornero: uno tiene la vida, el sentimiento; el otro los describe. Un escritor verdadero no concede la palabra más que a la pasión y a la experiencia de otro; es artista para saber sacar, de lo poco que ha sentido, mucho por adivinación. Los artistas no son ni con mucho los hombres de las grandes pasiones, por más que se las den de tales, con el sentimiento inconsciente de que se concederá más crédito a su pasión fingida, si su propia vida habla a favor de su experiencia en la materia. Basta con dejarse llevar, no ser dueño de sí, dar rienda libre a la cólera y a los apetitos; en seguida todo el mundo exclama: ¡qué apasionado! Pero en cuanto a la pasión que perjudica profundamente, que devora al individuo y a menudo lo destruye, la cosa tiene ya otra importancia: el que la sufre no la describe ciertamente en dramas, melodías ni novelas. Los artistas son frecuentemente individuos sin freno, en la medida justamente en que no son artistas; pero esto es otro asunto.

FRIEDRICH NIETZSCHE
Humano, demasiado humano



Nietzsche por Rudolf Köselitz, ca. 1900

disgregación y diseminación, e incluso de tensión interna. Sus recursos son el movimiento y no la fijeza, la discontinuidad y no el sendero unívoco, y en sus posibilidades se ha abolido cualquier intento de alcanzar una verdad última, definitiva, así como todo resquicio para el que se cuele el viento del dogmatismo. Aun cuando su timbre suele ser categórico, admite la colindancia con su reverso y hasta con su negación. El aforismo es más bien el emblema de la parcialidad y la renovación continua. Esa es, quizá, la sola unidad que subyace a su sucesión.

Contra los miopes. —¿Creéis, pues, que es una obra descosida porque se os presenta en trozos (y porque es preciso presentarla así)?

Las astillas dispersas de un leño inexistente pueden producir en nuestra cabeza mayor efecto que un mazazo

Pese a que muchas veces los aforismos se apagan con la celebridad de la fulguración —sin dejar rastro—, y pese a que sus estallidos no siempre reverberan en nuestra mente ocasionando un eco duradero, el vuelco estilístico promovido por Nietzsche comporta algo más que el signo de una vocación literaria. Con algo de suspicacia uno podría suponer que, para solapar su estilo deplorable, la mayoría de los filósofos defienden la doctrina según la cual las palabras no deben ser más que un mero vehículo del pensamiento. Como estará claro, la suposición es a todas luces maliciosa, pues pasa por alto el largo proceso que siguió la retórica filosófica hasta desembocar en la predilección por la comunicación racional, por el desnudamiento de todo giro emocional o metafórico en la discusión de un problema. Con la pretensión de universalidad de la razón, la gradual separación de la lógica como una disciplina autónoma, independiente de la retórica, llevó a que el perfil del entrenamiento verbal de un filósofo se redujera hasta el punto de sólo comprometer su destreza inferencial y discursiva, tal y como si la comunidad de instigadores de la verdad pudiera erigirse únicamente con base en un diálogo impersonal de la razón consigo misma, al margen de cualquier otra consideración de índole emocional o estética. El mito y la revelación, la metáfora y la sugerencia, quedaban desterradas del reino de la filosofía de la mano de la vaporosa poesía. Pero es precisamente contra ese proceso de literal *descarnamiento* del lenguaje filosófico —contra ese aborrecer del «cuerpo» de un problema para concen-

trarse en su mero «esqueleto», contra esa reticencia a «la voluptuosidad del decir» en favor de su gélida «estructura»— contra lo que reniega Nietzsche al preferir las potencialidades expresivas del aforismo; potencialidades gracias a las cuales completa, esta vez desde el punto de vista estilístico, la crítica general a la desvalorización de la vida y lo terreno, de lo corporal y el placer, que a sus ojos implicaba la tendencia dominante en la filosofía occidental.

Contemplada desde la perspectiva de la ironía liberadora, desde el vuelco histórico hacia un concepto de razón que no se avergüenza de su «configuración plástica», la crítica al ideal de sistema conduce de modo casi obligado hacia la dispersión aforística —o en ocasiones a la poesía— en cuanto ese vuelco supone una *vuelta*, un volver al sentido originario del *logos*. En el caso de Nietzsche ese vuelco significa la ruptura con esa tradición que daba absoluta preeminencia a la razón impersonal y a sus flotantes catedrales características, y en un mismo movimiento se revela como un rechazo terminal a esa ética de la renuncia y de lo exangüe y lo mortecino que hacía del cuerpo y lo sensual un tabú inclusive en el ámbito de la expresión filosófica.

Lanzar frases al aire

¿como quien despreocupadamente arroja anzuelos?

Una de las peculiaridades que según Nietzsche distinguen a la tradición filosófica occidental es su mala comprensión del cuerpo. Es célebre la frase en la que indica que «toda filosofía que coloca a la paz por encima de la guerra, toda ética con una comprensión negativa del concepto de felicidad, toda metafísica y física que conoce un final, un estado último de cualquier tipo, todo anhelo predominantemente estético o religioso hacia un estar aparte, un más allá, un estar fuera, un estar por encima, permite hacer la pregunta de si no ha sido acaso la enfermedad lo que ha inspirado al filósofo». La crítica a la comprensión enfermiza del cuerpo, toda la serie de connotaciones despreciativas de lo terreno y lo sensual, así como el contraste mismo entre lo corruptible y la pureza de lo eterno, llevan al autor de *Ecce homo* a develar las raíces corporales y terrenas de las aspiraciones presuntamente espirituales o idealistas, y a exhibir, con no poca teatralidad, «el abrigo de lo objetivo» con el que se intenta recubrir y adcentrar lo que no son más que necesidades fisiológicas. La metafísica en particular, con todas sus extravagancias y malabarismos habituales, podría ser considerada como una serie de *síntomas* de los avatares del cuerpo: lo signos visi-

PARA TODO ESCRITOR es una sorpresa siempre nueva que su libro, en cuanto se separa de él, continúe viviendo con vida propia; esto le enoja como si una parte de un insecto se separase y, en lo sucesivo, se fuese siguiendo su propio camino. Tal vez lo olvide casi por completo, tal vez se eleve por encima de las concepciones que depositó en él, tal vez incluso no vuelva a oír más de él y pierda ese impulso con que volaba cuando concebía ese libro; sin embargo, el libro se busca lectores, inflama existencias, proporciona felicidad, espanto, engendra nuevas obras, se convierte en alma de principios y de acciones; en una palabra: ve como un ser dotado de espíritu y alma, y, sin embargo, no es un hombre. El destino más afortunado le ha tocado en suerte al autor cuando, siendo ya viejo, pueda decir que todo lo que en él había de ideas y de sentimientos creadores de vida, fortalecedores, edificantes, esclarecedores, vive aún en sus obras, y que él mismo ya no es más que la ceniza gris, mientras que el fuego se ha conservado y se ha propagado por todas partes.

FRIEDRICH NIETZSCHE
Humano, demasiado humano



Nietzsche por Curt Stoeving, ca. 1890

bles de su grandeza y poderío, pero también, de la enfermedad y las represiones de las que es objeto en cuanto sitio del placer y la putrefacción.

Todavía espero —anota Nietzsche en *La gaya ciencia*— que un médico filósofo, en el sentido excepcional de la palabra [...] tendrá alguna vez el valor de llevar mis sospecha hasta su extremo límite y atreverse a formular la proposición: en todo el filosofar nunca se ha tratado hasta ahora de la *verdad*, sino de algo diferente, digamos, de la salud, del futuro del crecimiento, del poder, de la vida...

En el contexto de la visión de la filosofía como una mala interpretación de los opuestos de la salud y la enfermedad, el empleo de aforismos no parece ser una elección caprichosa o casual. La literatura aforística tiene una estirpe predominantemente médica, no sólo porque se haya adoptado para su designación uno de los títulos del *corpus* hipocrático (*Aphorismos* es uno de los libros fundamentales adjudicados a Hipócrates), sino debido a que a lo largo de su historia se ha caracterizado por exhibir algunos de los malestares morales, flaquezas morbosas y perturbaciones en las costumbres que más insidiosamente han aquejado a las sociedades y al hombre. Etimológicamente la palabra «aforismo» remite a mojón, en el doble sentido de señal en el camino —o estaca— y excremento, pues no hay que olvidar que para la medicina hipocrática los desechos del cuerpo constituían valiosos indicios de la salud y la enfermedad. A partir de ahí, y sólo hasta el Renacimiento italiano, el término pasa a un contexto no médico, y es en la obra de Guicciardini, y luego de Tomasso Campanella (véase por ejemplo su libro *Aforismos políticos*), que su sentido de señal —y por lo tanto de sintomatología— se extiende hacia otros campos, casi siempre relacionados con la moral y la enfermedad del cuerpo social.

A través de la indicación de algunos de sus más desconcertantes vestigios o síntomas, por medio de la vivisección de aquellos rasgos que simulan más lozanía y bienestar y salud, un aforista como Nietzsche combina en su escritura las habilidades del escritor, del filósofo y del médico. Y aunque en pocas y extrañas ocasiones tal exhibición ha tenido como propósito la elaboración de un diagnóstico, la misma saña con la que el dedo indicador ha hecho que escuezan las llagas y se abran las heridas bien puede estimarse como una medida osada y oportuna —aunque ineficaz— para la prevención de epidemias, o para la comprensión de qué tan reservado debiera ser el pronóstico acerca del malestar humano.

Sobre las circunstancias

HÉCTOR J. AYALA

*La indiferencia y la cobardía
también nos llevan de algún modo a la resolución.*
Montaigne, «Sobre la vanidad»

En los momentos de insoportable hastío y desasosiego, cuando el mundo parece mostrarnos con descarada fatuidad todos sus agujeros y sus grietas, algunos leen al azar pasajes de la *Biblia* o del *Quijote*. Yo reviso —también al azar— los *Pensamientos* de Pascal o Marco Aurelio. Días atrás, envarado por una borrasca que no ha terminado de atravesarme todavía, aparecieron estas palabras frente a mis ojos: «Abraza con amor lo que se presenta y está urdido en la trama de tu vida. ¿Qué otra cosa podría serte más adecuada? Nadie pierde al morir otra vida que ésta que vive, ni vive otra que la que pierde». Puede parecer, si habitamos unas circunstancias desvenecijadas, que las palabras del estoico pretenden conducirnos más a la resignación pasiva y sumisa ante los embates de la Fortuna, que a hacer lo posible por resanar las grietas o simplemente ayudarnos a salir del edificio que nos aprisiona y ya comienza a derrumbarse. Sin embargo, al volver a abrir el volumen en otra parte, leí lo siguiente: «Nadie puede sustraerse a su propio destino, sino mirar de qué manera vivirá lo mejor posible el tiempo que haya que vivir». No me pareció entonces que el consuelo que nos sugerían estas líneas encajara únicamente en la aceptación de la adversidad (¿la muerte como único e innegable destino?), sino que de alguna manera nos invitaban también a que por nuestra parte no nos abandonáramos a la corriente por más que nos arrastre y nunca podamos trastocar su cauce. Pero hay algo en este *fatalismo* que no deja de ser inquietante: la conciencia de que las circunstancias nos sobrepasan, de que nuestro esfuerzo y nuestra vitalidad no pueden oponerse a la violencia del devenir; que no importa con cuánta agitación o con cuántas pasmarotas recibamos la desgracia, pues *lo que tiene que suceder acaecerá*; que probablemente ni siquiera seamos capaces de



Wittgenstein en Cambridge, 1940

desenredar los hilos con que estamos *zurcidos* a la vida, con que las circunstancias —ya ciegas e informes, ya preestablecidas y teleológicas— nos manejan: *Ducimur ut nervis mobile alienis lignum* (Nos mueven como si fuéramos muñecos de trapo).

Tanto los deterministas han tenido problemas para explicar nuestros titubeos, nuestra caprichosa volubilidad, como los libertarios para minimizar el innegable peso de las circunstancias que cobija —constríñe— todos nuestros actos. Borges sugería que las personas no somos otra cosa excepto nuestras circunstancias; pero esta identidad entre el individuo y su entorno puede entenderse cuando menos de dos maneras. En primer lugar, en el sentido de estar *determinados* por factores externos que nos compelen a desplegarlos; no se trata aquí de un destino predeterminado que haya de cumplirse irremisiblemente, sino que lo que llamamos carácter es el modo como somos sometidos por las circunstancias; la rebeldía con que podríamos responder a las cosas que suceden es tan sólo una expresión de ellas mismas. El individuo se diluye para no ser otra cosa que espejo de un momento; hebra del nudo; roca del escollo. Considerar que *somos* nuestras circunstancias, en ese sentido determinista (aunque no se apele, como dije, a ninguna necesidad teleológica), implicaría creer que actuamos siempre *de acuerdo* con ellas, no *en consecuencia*; que no sólo nos sobrepasan, sino que nos dirigen: somos inermes frente a un universo que se configura utilizándonos como sílabas o signos de puntuación de sus infinitas construcciones novelescas.

Las dificultades de una ética donde nuestros actos dependen exclusivamente de las circunstancias y donde toda responsabilidad que se nos pretenda atribuir ya no sólo parecerá injusta, sino artificiosa, fueron atisbadas por los estoicos de la Stoa temprana; Marco Aurelio, más ecléctico que sus predecesores, nos asegura que si bien la Fortuna nos sobrepasa (no depende de nosotros que uno solo de nuestros cabellos se torne blanco), y que si en el peor de los casos hemos sido arrojados a un mar tempestuoso que parece hundirnos, o a una calma chicha que nos asuela con el tedio, no vagamos exactamente a la deriva —aunque tampoco haya ni plan ni camino trazado previamente—; desplegar el velamen se encuentra en nuestras manos aunque la fuerza del viento no dependa, no vaya a depender jamás de nuestras plegarias o deseos. Ese ánimo determinista, al que he confiado varios años atormentados de mi vida, que nos asegura que no tenemos más remedio que ser continuamente violados por las cir-

cunstances, y que nuestra aquiescencia o nuestro encono en nada habrá de subvertir el cauce desbordado donde nuestra pequeñez representa quizá menos que una gota de agua, es probablemente falaz, pero no por eso nos hace menos desdichados; desde esta cara del quilógono, las palabras de Marco Aurelio producen más melancolía que consuelo. A fuerza de convivir fervorosamente con ciertas ideas, termina uno persuadiéndose de que son ciertas; al escepticismo lo sucede la confianza, y pronto las pruebas que uno hubiera querido encontrar se vuelven superfluas del mismo modo que comienza a desestimarse todo aquello que parece contravenir nuestro dogmatismo. Borges, en su poema «Ajedrez», describe la acechante posibilidad de ese ciego determinismo, sin plano ni brújula, abierto al futuro.

Pero que *seamos nuestras circunstancias* no refiere única, necesariamente, como apuntaba hace unos minutos, el aciago confinamiento de nuestra individualidad a los dictados de nuestro entorno; al contrario. No somos sino aquello que nosotros mismos hemos propiciado. Si podemos identificarnos con nuestras circunstancias, si nuestras circunstancias son la acendrada expresión de nuestra vida interior, se debe a que hemos sido nosotros mismos quienes las hemos constituido. No es gratuito el aburrimiento ni el frenesí; no pertenece al azar —al menos no del todo— dormir esta noche abrazando otro cuerpo o repasar insomnes las rimas sacras de Lope de Vega. Tanto las zonas escabrosas como las cúspides de nuestro interior se desprenden involuntariamente —emanan— de nosotros; hemos dispuesto nuestro entorno como una vela irradia, sin desearlo, temblorosas fulguraciones. Proyectamos, aun a nuestro pesar, nuestra propia sombra (Jung).

Nada dice esta otra cara del quilógono —para continuar con la metáfora leibniziana— a favor de nuestra libertad. Crisipo sostenía que no son tanto las circunstancias las que nos orillan a actuar de una manera o de otra, sino nuestro propio carácter. Sugería que el hecho de que dos personas actuaran de manera distinta bajo las mismas condiciones no demostraba en absoluto nuestro libre albedrío, sino la diversidad de nuestros temperamentos: tomemos un cubo y una esfera en cada una de nuestras manos; liberémoslas al mismo tiempo en una pendiente. La esfera corre; el cubo se detiene, pero no podríamos decir que ninguna de estas figuras actúa libremente, sino conforme a su naturaleza. No nos tienta la abyección de ciertos espíritus, ni nos llama la virtud de ciertos ascetas; sin embargo, nos vemos movidos al

LA RELACIÓN VITAL con la alteridad no es, como para el racionalismo cartesiano y para el positivista, una relación de usufructo «posesivo» y pragmático; sino de audición, una relación auditiva. Lo que hacemos es intentar «escuchar la voz del ser». Es, o debería ser, una relación de máxima responsabilidad, de custodia, de correspondencia con y para. El pensador y el poeta, *der Denker und der Dichter*, son al mismo tiempo los mensajeros y los custodios, porque en su apertura al lenguaje (al logos), en su capacidad de ser hablados en vez de hablar es donde la verdad, o la «música del ente», para decirlo en palabras de Wordsworth y de Hölderlin, demanda y convoca una «respuesta a» con mayor aprensión.

GEORGE STEINER
Heidegger



Heidegger en Lagnes, 1968

gozo de otros vicios y transportados en distintos raptos místicos. Había confesado mi antigua predisposición hacia el determinismo, y revelo ahora los vislumbres que han ocupado ese sitio. Cada vez creo menos en el peso de las circunstancias sobre nuestros actos, y más en nuestra capacidad para propiciar las circunstancias adversas que luego han de subsumirnos. Nuestras circunstancias no son otra cosa sino lo que hemos hecho de ellas, en ese sentido no somos sino lo que hacemos:

—Sábeta, Sancho, que no *es* un hombre más que otro si no *hace* más que otro.

Sartre sugería atender los actos y el entorno (que no es otra cosa sino el modo como se ha venido configurando nuestro *hacer*) para inferir las *verdaderas* creencias de los individuos; y podemos añadir que escudriñar esas circunstancias también nos desvela todo aquello con lo que no se comulga:

—...y si ínsulas deseo —habla Sancho—, otros desean cosas peores; y cada uno es hijo de sus obras.

Conformamos, de alguna manera, nuestras circunstancias; pero no nos está dado transformar muchas cosas que también están al alcance de nuestra mano; la danza de la llama no sólo encubre de pronto la penumbra, sino que, con frecuencia, exagera las sombras transfigurando los objetos. A las circunstancias que hemos *procreado*, en las que se advierte indudablemente el sello de nuestro temperamento, se unen otras azarosas, adventicias o concurrentes. Nos encontramos envueltos, arrebujados, ceñidos, embalados por las circunstancias. A la violencia de ese entorno advenedizo, al que el estoicismo parece atribuirle todo el poder sobre nuestra persona, se multiplica el peso del que nosotros mismos hemos propiciado, aumentando los grilletes y construyendo aún más las decisiones y los días.

Pero si bien hay una parte de nuestras circunstancias que depende enteramente de nosotros, el mundo contemporáneo parece dispuesto para facilitar la indolencia y aplaudir nuestra enajenación. De esta manera, con frecuencia nos volvemos esclavos de nuestra obcecación al dirigir nuestros

esfuerzos al abismo o a la ciénaga; una vez desolados por nuestra propia voluntad ningún rostro de la Fortuna —es decir, lo que no depende de nosotros— nos parecerá suficientemente amable: la adversidad nos hundirá sin remedio en la desdicha, mientras la prosperidad, al tornarse inalcanzable, sólo menguará aún más nuestro espíritu. «Ridículo es que el hombre —escribe Marco Aurelio— no quiera huir de sus propios vicios, lo que es posible, y sí de los ajenos, lo que es imposible».

De las cosas que no están en nuestras manos, y que por consiguiente no podemos ni evitar ni prever, sólo podemos desear que no nos dañen; pero si aquello que con plena conciencia sabemos que depende de nosotros lo arrojamos de nuestras manos para que otros, o el torbellino que parece envolvernos, dispongan nuestra suerte, daremos cuenta tristemente de la cobardía con que hemos preferido habitar nuestra existencia. No nos basta con elegir y decidirnos — la frase es de Ortega—, sino que queremos *acertar*. La indiferencia y la indecisión, como reza el epígrafe de este escrito, son también una toma de postura. La tranquilidad que parece ofrecernos el contemporáneo orden consumista, donde la moral y los estilos de vida dependen de las fluctuaciones del mercado, también promete dejarnos continuamente insatisfechos. Se quiere una cosa e inmediatamente se desea otra; se trata de un *infantilismo* que se ha prolongado diez o veinte años en la vida de las personas; no hay manera de no presentir el fracaso al que puede orillarnos la enajenación de nuestro destino. Se argüirá, sin embargo, que la devoción —perseverancia en el llamado— por sí misma no necesariamente ha de llevarnos al acierto. Tanto nuestra posible ofuscación como las circunstancias que llamé adventicias podrían desviarnos. Sin embargo, preferimos ese riesgo; Henry Miller escribe: «Un hombre tiene su destino; cuando, de golpe, deja de seguirlo, sobreviene la mala suerte. Cuando deja de seguir su vocación se hunde».

LA OBRA DE ARTE no quiere transmitir cualquier otra cosa sino a sí misma. Así como cuando visito a alguien, no deseo producir en la persona tal o cual sentimiento, sino sobre todo visitarla —y, claramente, ser yo mismo el bienvenido.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Literatura y filosofía, ¿continuación o ruptura?

FERNANDO C. VEVIA ROMERO

El camino que lleva de una a otra (de la literatura a la filosofía o viceversa) aparece tan lleno de obstáculos que las mentes de muchos de nosotros no pueden circular por él a la velocidad propia de nuestros tiempos, porque sería necesario definir muchas cosas antes de empezar a hablar, entre ellas qué pueden ser la filosofía y la literatura, cosas ambas bastante imposibles. Pero las personas que plantean este tipo de temas en congresos o entrevistas radiofónicas o televisivas deben tener algo en mente cuando vuelven a poner el tema ante nuestra consideración.

Podríamos intentar rastrear las conexiones íntimas entre filosofía y literatura, o al revés, en un solo autor, en un caso concreto. ¿Por qué no en un clásico? John Milton y su *Paríso perdido* han esperado quizás muchos años, pacientemente, en uno de los estantes más altos de la biblioteca. El pretexto para no leerlo podía ser que se trataba de un texto piadoso (género que es el «pariente pobre» del que se avergüenza la literatura) o de una obra cuyo final se conoce, perdiendo automáticamente su interés. El hecho de que el poeta se quedara ciego añadía una lejana sensación de culpabilidad al no leerlo.

La sorpresa cuando el lector se decide a entrar al poema es grande al revelársenos una poesía fuerte, dinámica, con belleza de huracán destrozando una barrera de coral. Y esa poesía es al mismo tiempo historia de Inglaterra, teoría política tras una guerra atroz, teología personalísima y a ratos subyugante, y filosofía del pensamiento libre. Basta con recordar que John Milton (1608-1674) fue el campeón de la libre imprenta.

El ilustre intelectual mexicano Joaquín Antonio Peñalosa se preguntaba a propósito de esta obra: «¿De dónde le viene

al *Paraíso perdido* su antigua definición de *grand style*? ¿De la fuerza del lenguaje, la musicalidad del verso, la magia de los escenarios, la creación de los personajes, el temblor de las emociones? ¿Cuál es la esencia del miltoniano?».

Ciertamente ésas son causas de la belleza de la obra, pero creo que hay que añadir la presencia de un pensamiento muy original y definido sobre historia, política, religión y filosofía. Desde luego el personaje principal es Satanás y con él, la rebelión, con toda la exaltación política que eso conlleva. Satanás se dirige así a Belcebú: «Sí, tú eres aquel a quien una mutua alianza, un solo pensamiento, un mismo dictamen, una esperanza igual e idéntico peligro en una empresa gloriosa unieron conmigo en otro tiempo...».

Parecen más bien palabras de algún antiguo militante del ERI irlandés al encontrar a un camarada.

Milton tenía una agitada y turbulenta experiencia de lucha política durante un periodo de veinte años que abarcó una guerra civil, la ejecución de Carlos I de Inglaterra, una república, una dictadura y la restauración monárquica con Carlos II. La vida misma mezcló aquí política y religión, ya que el detonante de las luchas fue éste: ¿debe haber obispos en la nueva Iglesia o debe el ser humano relacionarse directamente con Dios? Al atacar a la jerarquía, Milton se enfrentaba a la jerarquía anglicana sostenida por el gobierno.

Algo parecido se puede afirmar acerca del divorcio. Milton escribió sucesivamente cuatro defensas del divorcio, la primera de ellas dedicada al Parlamento. La segunda, dedicada al clero, levantó una gigantesca ola de polémicas, pues Milton no sometió su texto a censura previa, como mandaba la ley. Varonil, honrado, individualista, libre, defendió también la separación entre Iglesia y Estado.

Su filosofía, pues, es muy clara: el hombre es un ser libre, y así como debe responder de sus obras, debe vivir también en libertad. Su filosofía aparece constantemente tejida con los demás hilos del texto. Satanás y Belcebú avanzan: «Vanagloriándose ambos de haber escapado como dioses de las aguas de la Estigia por sus propias fuerzas recobradas y no por la tolerancia del Poder supremo», y argumentan su convicción con estas palabras: «El espíritu lleva en sí mismo su propia morada y puede en sí mismo hacer un cielo del infierno o un infierno del cielo. ¿Qué importa el sitio donde yo resida, si soy siempre el mismo y el que debo ser...?».

Esta manera de estructurar a sus personajes no proviene de las fuentes bíblicas, sino directamente de su experiencia como rebelde frente a lo que no le parece correcto. Los de-

TENGO POR CIERTO que estas excursiones que me sacuden la pereza son provechosas a mi salud y a mis estudios. Cómo favorecen a mi salud, ya lo ves: como el amor a las letras me torna dejado y negligente con mi cuerpo, hago ejercicio por cuenta de otro. En qué forma favorecen a mis estudios, ya te lo diré: me distraen de las lecturas. Las cuales, pese a todo, las considero necesarias; de una parte, porque me guardan de contentarme conmigo mismo; de otra, porque, conociendo los descubrimientos de los demás, juzgo las doctrinas que ya han sido descubiertas y medito sobre las que pueden descubrirse. La lectura alimenta el pensamiento y nos recupera de la fatiga del estudio; no, empero, sin entregarnos a otro estudio. Ni hemos de escribir tan sólo ni solamente hemos de leer, pues la primera cosa disipa y agota las fuerzas (hablo de la composición) y la otra las disuelve y enerva. Es menester pasar de una cosa a otra y hacer que se atemperen mutuamente, a fin de que la pluma preste una estructura de unidad a todo aquello que ha recogido la lectura. Es menester, tal como suele decirse, imitar a las abejas, las cuales van rodando de aquí para allá en busca de las flores más apropiadas para extraer la miel, y después disponen y distribuyen en panales todo lo que recogieron, y como decía Virgilio: «...destilan las fluidas mieles, / llenan las colmenas de néctar dulcísimo».

SÉNECA

Cartas morales a Lucio



John Milton

monios miltonianos planean reconquistar la gloria en la que habían surgido a la existencia. Incluso puede rastrearse sin ningún esfuerzo la memoria de su actuación política en la esperanza que expresa Mammón: «Podemos alimentar la esperanza de destronar al Rey del cielo, cuando el Destino, de eterna Duración, ceda su puesto al inconstante Acaso, y cuando el Caos dirima la contienda».

Puede rastrearse también con poco esfuerzo la filosofía de la naturaleza que forma parte de esa compleja ecuación de elementos que constituye lo que llamamos un autor: «Ante aquel abismo salvaje, cuna de la Naturaleza y quizás su tumba, ante aquel abismo que no es mar, ni tierra ni aire ni fuego, sino que está formado de todos estos elementos, que, confusamente mezclados en sus causas fecundas, deben combatir del mismo modo siempre...».

Es un modo, cargado de retórica renacentista, de imaginar el Caos original del que surgió la tierra, según los modelos griegos más conocidos; lo mismo se puede decir de la composición de los cielos, las siete esferas y otros elementos, tan invocados por los poetas de la época. Milton tiene conciencia muy clara de que ha utilizado una cosmogonía muy antigua, a la que ha dado nueva forma: «...he cantado al Caos y a la Noche, con acordes muy diferentes a los de la lira de Orfeo». Tiene conciencia sobre todo de su gran amor a la naturaleza y dentro de ella a «La faz divina del Hombre...».

Sólo este grito de afirmación, de un sí descomunal y gigante a la hermosura del ser humano, bastaría para mostrar cual es su antropología filosófica, dentro de un hermoso puritanismo que no es ciego ante las cualidades de la pareja humana:

Dos de entre ellas, dotadas de una forma mucho más noble, de continente erguido y elevado, vestidas con su dignidad natal en una desnuda majestad, parecían los señores de todo, y se mostraban dignas de serlo. En sus miradas divinas brillaba la imagen de su glorioso autor, con la razón, la sabiduría, la santidad severa, pero colocada en esa verdadera libertad filial que constituye la verdadera autoridad entre los hombres.

Estas pequeñas muestras de cómo actúan entre sí filosofía, teología, literatura, historia, política, en el caso concreto de un autor prodigioso del siglo XVII, nos llevan a formular una sentencia, pequeña en su extensión, pero fuerte en su intensidad: Milton no hubiera podido escribir su obra maestra sin haber conocido muy a fondo esas materias, que pri-

mero lo formaron a él como persona, como hombre de acción, y el hombre de acción se puso a sí mismo por escrito. ¿Pueden hacerse extensivas estas razones a todos los autores, de todas las épocas, de todas las culturas? Prefiero responder caso por caso. Pero sí me parece claro que la idea, modernista y posmodernista, de que el escritor en general no debe asistir a estudios escolarizados, para que lo que oye en clase no distraiga su inspiración, ni debe leer nada de otros para no ser contaminado, ni debe saber nada de política, ni mucho menos de filosofía o historia de los países o de su propio país, o historia de las religiones, o economía, etc., es bastante discutible.

La discusión misma sobre la relación entre literatura y filosofía está traspasada de la filosofía, o la falta de ella, que cada uno tenga. Una filosofía que consista en la incapacidad del ser humano para conocer, y la incapacidad de saber si su conocimiento es verdadero y la incapacidad de transmitir a otros ese conocimiento, se encontrará muy a gusto en una literatura tipo «flujo de conciencia», acumulación de signos que no significan nada, porque no tienen un remitente al cual referirse, ni un denotado fijo y asible. De todos modos, los infinitos seguidores actuales de estas teorías literarias siguen siendo «realistas ingenuos», según la terminología escolástica, cuando se trata de recibir el cheque o las alabanzas por su obra. En ese momento, el universo tiene sentido, las cosas son firmes y estables y no es lo mismo recibir un cheque por 100 pesos que por cien mil. Este tipo de datos deben también integrarse a la discusión, aunque bajo las condiciones que, según Milton, acompañaron a Adán y Eva al salir del paraíso: «con inciertos y lentos pasos siguieron a través del Edén su solitario camino».

NADIE HABRÍA, en verdad, que no hubiese, horrorizado como de un monstruo o de un espectro, de un hombre tal, sordo a todos los sentimientos de la Naturaleza; de un hombre sin pasión alguna, a quien ni el amor ni la misericordia le hacen más mella que si fuese de pedernal o de roca de mármol; de un hombre a quien nada se le oculta y nunca se equivoca, sino que, como otro Linceo, todo lo descubre, todo lo pesa y mide con minuciosidad, y nada ignora; de un hombre que sólo está contento de sí mismo y que se cree el único fuerte, el único prudente, el único soberano, el único libre y, en una palabra, el único en todas las cosas, aunque sólo en su opinión; de un hombre que no convive con los amigos, porque no tiene ninguno; de un hombre, en fin, que no repararía en mandar ahorcar a los mismos dioses, y que todo cuanto ve hacer a los demás lo condena como extravagante, y se ríe de ello. Tal es el bicho raro que los estoicos consideran como el prototipo del sabio.

ERASMO DE ROTTERDAM
Elogio de la locura

La misericordia de la razón: María Zambrano y la novela de Pérez Galdós

GRETA RIVARA KAMAJI

Uno de los temas más significativos de la filosofía zambrana es la problemática relación entre filosofía y poesía o, más en general, entre filosofía y arte. María Zambrano da cuenta críticamente de cómo la tradición filosófica separó filosofía y arte. La filosofía, desde sus aurales momentos, pretendió reservar para sí la realidad toda con el único fin de sustituirla por otra realidad, una realidad a partir de la cual pudiese determinar el inasible y múltiple movimiento de la vida, una realidad hecha de conceptos, de ideas, es decir, una realidad estable, segura, ideal, hecha a la medida de la razón, mas no de cualquier razón, sino de aquella teórica, discursiva; invento supremo de la filosofía que, además, marcaría un inexorable destino en la vida del pensamiento y la cultura occidentales: una radical y en ocasiones desmedida confianza en la razón, en el poder de la razón. Entre la Grecia de Parménides y la Europa de Hegel, señala Zambrano (1996), se abre un amplio horizonte dentro del cual Occidente ha sido racionalista.

Pese a ello, y luego de veinticuatro siglos de razón, pensadores como Nietzsche pondrían en cuestión el alcance de las nociones más valoradas por la filosofía y que había construido ávida e insaciable a lo largo de su historia: la idea misma de razón, la noción de conciencia, de verdad, de conocimiento, etc., nociones todas ellas de las que la filosofía, al haber acuñado, se sentía poseedora; por mucho tiempo pensó que ningún otro saber era digno de mentar verdades absolutas, ni podía ser digno de ser llamado conocimiento a cabalidad.

Con ello, parecía que la filosofía decidía el estatuto de conocimiento de todo tipo de saber, decidía en su tribunal qué modos del pensar eran condición de conocimiento, condición de verdad, de racionalidad. Muy pronto —con Platón—

la filosofía decidió que el arte quedaría fuera del terreno del conocimiento; exiliada la poesía por Platón y con ella el arte todo, quedaba a la sombra del reino de la verdad, quedaba el arte sometido al movimiento, al cambio de la vida, a su multiplicidad, y nada más lejano de esto que la obtenida unidad del ser por parte de la filosofía.¹ La realidad, para ser comprendida y explicada, tendría que convertirse en estable y la estabilidad convertida en concepto se llamó racionalidad. Con esto, la filosofía creyó haber triunfado sobre el arte:

triunfó conquistándose la realidad indefinida definiéndola como «ser»; ser que es unidad, identidad, inmutabilidad residente más allá de las apariencias contradictorias del mundo sensible del movimiento; ser captable únicamente por una mirada intelectual llamada *noein* y que es «idea». Ser ideal, verdadero, en contraposición a la fluyente, movediza, confusa y dispersa heterogeneidad que es el encuentro primero de toda vida (Zambrano 1996: 14).

Todo aquello que la razón en su acepción racionalista consideró irracional quedó remitido a los oscuros reductos donde yace lo incomprensible, la sombra frente a la claridad de la razón.

En este sentido, María Zambrano se dio a la tarea de pensar críticamente la historia del racionalismo y la historia de la exclusión del arte del terreno del conocimiento realizada por la filosofía. Siguiendo a autores como Nietzsche, continúa la tradición que ha puesto en crisis a la razón, que derrumba las verdades absolutas, que echa por tierra el privilegio de la razón teórica para adueñarse del mundo y definirlo y definirnos a nosotros mismos. Con esto, se planteó la necesidad de pensar lo que el racionalismo no había querido pen-

¹ Recordemos que la condena platónica de la poesía se da básicamente en tres niveles: ontológico, epistémico y moral. El primero sugiere que la poesía se encuentra a triple distancia del ser, es mimesis de la mimesis; el segundo se refiere, como consecuencia del primero, a la separación y oposición entre arte y verdad; el tercer nivel nos habla de la ausencia de control y racionalidad del poeta, ya que éste en tanto «inspirado» es un ser poseído por alguien más, un otro, la divinidad, le habita, lo posee, habla por su boca, lo que implica que el poeta no es dueño de sí mismo ni es consciente de lo que hace. Cf. Platón, *Ión* 534b-c, *República*, X, 599a, *Fedro* y *Apología* 22b. María Zambrano (1998) analiza puntualmente la condena platónica de la poesía, así como sus consecuencias en el transcurso del pensamiento occidental.

SE PODRÁN VIVIR esas transacciones entre la función de lo real y la función de lo irreal, transacciones que son la vida misma de la imaginación; una vez que el artista ha entrado en esa zona de transacción en que la irrealidad inquieta a la realidad y donde la realidad aprisiona a lo fantástico, parecería que se pudiera encargar a los objetos crear objetos por sí solos, confiando también en que las imágenes, en el sentido mismo del sueño, vendrán a hacer botín de los objetos, a jugar en torno a ellos.

GASTON BACHELARD
El derecho de soñar



María Zambrano a la edad de dos años

sar, de sacar de la oscuridad y la sombra lo que éste había soterrado:

Se trata de devolver la razón, el conocimiento y la verdad a todo aquello «humillado» por el racionalismo, a todo aquello que nunca consideró digno de intelección. Es «lo otro» del racionalismo lo que Zambrano pretende pensar. La filosofía racionalista no sólo delimitó y redujo el mundo a la medida de sus categorías, sino que también delimitó y validó las formas de conocimiento que pueden apprehender racionalmente el mundo, sacando del reino del conocimiento a aquellos saberes que no consideró, desde su propio tribunal, dignos de otorgar conocimiento (Rivara, 2003: 50).

En este sentido, la filósofa española afirma que el racionalismo convirtió extensas áreas de la vida en «lo otro» de la razón, no quiso tratar con eso «otro» que, huidizo, escapaba a la «luz» de la razón, dejó el arte en ese oscuro lugar, lo dejó ahí para que tratara con todas esas realidades con las que la razón no puede: las emociones, las pasiones, el no-ser, el cuerpo, los instintos, las entrañas, la contradicción, los abismos de la conciencia, lo cambiante y lo efímero, la finitud y la discontinuidad.

Es en este contexto desde el cual Zambrano intenta pensar el arte y más concretamente la literatura como saberes, como fuentes inagotables de conocimiento. Más aún, considera que es el arte ese lugar privilegiado que deja ver y mostrarse fenómenos silenciados por la filosofía. Zambrano realizó un rescate del lugar de la literatura en el terreno del conocimiento e intentó pensar con ella la vida misma porque, desde su perspectiva, hay en el arte formas de racionalidad distintas a las de la filosofía pero que no por ello no son condición de conocimiento de la realidad y de nosotros mismos. Zambrano se acerca al arte, entonces, para hacer filosofía, para construir con él un modo distinto de racionalidad y, con ello, un modo distinto de acceso a lo real luego de la crisis de la razón, de la muerte de Dios; para buscar otra concepción del conocimiento, del ser humano, de la verdad y de la filosofía misma.

María Zambrano comienza por recuperar el arte en su propia tradición, la española. Mientras que en otros puntos de Europa, sobre todo durante la modernidad, se creaban los grandes sistemas filosóficos racionalistas, España se nutría de otros manantiales, enigmáticos y misteriosos, que nada tenían que ver con la magnificencia teórica de aquellos sistemas. España no se nutría de aquellas hazañas teóricas, más

bien no parecía pertenecer a la modernidad que otros detentaban, aquella modernidad que iluminaba todo con la luz del más preciado instrumento que para ese entonces se tenía: la razón en su versión ilustrada.

Pues bien, en España el conocimiento, lejos de aquellos grandes sistemas, tenía aún un carácter casi confesional, íntimo. El conocimiento estaba presente no en monumentales sistemas filosóficos sino precisamente en el arte, en la novela; ahí estaba su filosofía, su racionalidad, su experiencia de la vida, su manera de decirla y descifrarla. Así, la novela fue en España «para los españoles lo que la filosofía para Europa» (Zambrano, 1989: 95).

Fue Cervantes quien daba cuenta de esa España que fracasaba en su entrada a la modernidad, pero no sólo eso: Cervantes nos enseñó con la novela a expresar lo inexpressable de la condición humana. Particularmente el *Quijote* aparece como una novela que no busca reformar la vida mutilándola con la estrechez del concepto, sino que más bien la reconoce en su tragicidad, no la sistematiza ni la convierte en un orden puramente teórico, acepta la vida como tal, con todas sus contradicciones, se alía a la vida dando la espalda a aquella filosofía que pretendía conocer la vida sin acercarse a ella, que pretendía conocer los abismos últimos del ser con el solo ojo de la razón, aquella que pretendía andar sola, sin supuestos.

Cervantes, Pérez Galdós: reconocimiento de la vida en su otredad, en su plural manifestación, reconocimiento de la vida que más allá de la razón también es delirio, locura en la que se hunden las raíces de nuestro ser. Es por esto que la filosofía de María Zambrano busca descender en la novela para encontrar ahí un conocimiento de la vida que la filosofía en su versión racionalista no pudo dar. Es, desde esta perspectiva, que se acerca a *Misericordia* de Pérez Galdós.

En lo que sigue expondré la naturaleza del análisis que Zambrano hace de esta novela con el fin de ubicar y establecer la manera como la filósofa española hace actuar en su análisis esa otra filosofía que propuso, esa otra racionalidad (llamada por ella poética) que es capaz de ver en el arte una filosofía que no da la espalda a la vida, a la historia y a los abismos que habitan el corazón humano.

Misericordia representa el reconocimiento de todo «lo otro» de la razón, la «irracionalidad» profunda de la vida pero sin tener que salvarla ni justificarla, sin más fe que una fe en la realidad, fe que la filosofía racionalista había perdido en favor de una fe en sí misma.

EL UNIVERSO DURA. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.

HENRI BERGSON
La evolución creadora



A la edad de catorce años

Misericordia es, según María Zambrano, una de las obras más significativas de la literatura española. Pérez Galdós nos

dio transustanciado en poesía el ser mismo de España, su historia, durante la época de mayor desarraigo intelectual, cuando las luces de Europa atraían a los mejores, que ponían en ellas sus ingenuas esperanzas y mantenían en silencio a quienes vislumbraban en su corazón la equívoca sombra de tales luces (Zambrano, 1993: 9).

[...]

La obra de Pérez Galdós transita desde los últimos estertores del siglo XVIII, un siglo que vería todavía a una España unida, hasta las postrimerías del siglo XIX, siglo que vería a una España convulsa y harapienta. Galdós descubre las entrañas de una España herida, sangrante, porque «todo nuestro siglo XIX no es sino sangre; sangre que mana a borbotones de un cuerpo desgarrado, de unas entrañas que siguen siendo fecundas en su herida» (*Ibid.*: 10).

Galdós expresa el corazón chorreante de esa España, y lo que expresa con ello es la vida misma, la vida que no se hace presente sino en la vida anónima y común, la vida vinculada a la tierra, a un pueblo, a una ciudad. Es la vida dicha a través de vidas diversas, dispares, expuestas todas, tomando tan sólo un trozo, un signo, una huella, un momento, un avatar que, por intrascendente que sea, es mostración de la vida toda y de la vida toda de España, que como la vida de todo pueblo hunde su sentido en profundas raíces que determinan todo presente y aun proyectan también todo futuro.

Por ello, lo que la novela galdosiana ofrece es más que historia (historia como pasado acontecido), más que una historia, nos ofrece la vida desde la vida doméstica del español anónimo porque el mundo doméstico es, señala Zambrano, «cimiento de lo histórico, [...] sujeto real de la historia» (*Ibid.*).

Esos cimientos, esos íferos que yacen ocultos tras lo que se muestra como historia, esos abismos que sostienen toda historia están ahí, en la vida sencilla, aquella que no trasciende, que se ve constantemente limitada.

Hacia esta vida descende la palabra galdosiana y descende a esos íferos como todo descenso debe hacerse: misericordiosamente, es decir, sabe tratarlos, legitimarlos, los observa detenidamente hasta descubrir su oscura entraña, su estructura abismática, misteriosa, «analiza su misterio hasta el límite en que todo misterio consiente en ser desvelado por una luz ajena» (*Ibid.*: 11). Ahí, en lo intrascendente, encontramos lo trascendente, lo cotidiano y anónimo, el pa-

sado que decide el presente, un presente aún innominado pero que lleva el nombre del pasado histórico.

Galdós sigue la pista, la huella, el rastro de un rostro, de una ruina, de los eventos más íntimos y cotidianos que, sin embargo, pueden conducirnos a aquellos acontecimientos radicales en el pasado de la vida española. Acontecimientos de los cuales Galdós ve su profunda huella en la vida pobre y sin nombre

porque así como en el instante más vacío de la vida de una persona está la huella de todo su ayer, con todos sus instantes, y esta presencia constituye la unidad de la vida, de toda vida personal, asimismo en los personajes de Galdós, en el mundo de sus complejas relaciones, está la huella viva, prolija y multiforme, de nuestro multiforme pasado (Zambrano, 1993: 11-12).

El tiempo de la novela de Galdós es aquel que da cuenta del tiempo concreto en que lo histórico transcurre, pero es el tiempo entre cuyas heridas y recovecos transcurre la vida anónima y doméstica, movida por lo histórico, es el tiempo de la vida de un pueblo, aquel tiempo que conlleva la ineluctable presencia del pasado aun en un presente desmemoriado. Por debajo de esa conciencia olvidadiza, se abre un hueco, un vacío por donde se cuele, por caminos serpenteantes, el poder de una tradición, el peso de un pasado moviendo un presente, actuando en él, en sus recovecos, en sus espacios más intrascendentes.

Un pasado turbulento y desgarrado comienza a engendrar un presente monstruoso; por ello la novela de Galdós hace emerger ese rostro de la vida española que representa el «harapo», la locura, la «mezquindad» y el «disparate», la «prodigalidad» y el absurdo. Representa el mundo de la ambigüedad y el delirio.

¿Cómo acceder a ese mundo? ¿Cómo descender por esos inferos, por esos espacios por los cuales difícilmente entra la razón? ¿Cómo atrapar esa escurridiza zona, aquella que no se deja reducir por una racionalidad meramente analítica y discursiva? ¿Cómo hacer que la palabra descienda por lo que no ha logrado ser iluminado y explicado por la luz de la razón? ¿Cómo acceder a lo otro de la razón, a sus sombras, a sus abismos, al mundo de lo ambiguo y sin definición clara, al espacio donde el ser y el no ser confluyen, ahí donde la voz de Dionisos enseñoorea su poder, ahí donde el discurso y la lógica naufragan, ahí donde el mundo del sueño, del inconsciente, de la locura, del cuerpo y del gemido habla un lengua-

Y ASÍ UN SIGLO más tarde la más alta verdad ya no residía en eso que era el discurso o en lo que él producía, residía en eso que decía: llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritual, eficaz, y justo, de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación y su referencia. Entre Hesíodo y Platón se establece una cierta división, al separar el discurso verdadero del discurso falso, división nueva pues desde entonces el discurso verdadero no es más el discurso útil y deseable, porque ya no es un discurso ligado al poder.

MICHEL FOUCAULT
El orden del discurso



[ARCHIVO]

Zambrano por Gregorio Toledo, 1935

je agonizante, un lenguaje que precisa algo más que razón y explicación para ser descifrado?

Es el lenguaje del arte, según Zambrano, el que es capaz de tal cometido, aquel que puede evocar para dar razón, aquel que dice indirectamente, que serpentea para sugerir las más hondas verdades sin predicarlas nunca como absolutas. Se precisa de un saber irredento, hereje, crítico, un «saber del alma» como le ha llamado María Zambrano; un saber que abandonando las pretensiones de la razón racionalista se entregue por entero a intentar penetrar en las entrañas de la vida, de las vidas, de los sucesos, en sus sentimientos y emociones, en su oscuro palpitar; porque ese terreno de la vida no es discurso claro, es un palpitar en las tinieblas, como diría la propia Zambrano; es necesario un saber para todo ello. Un saber que Galdós construyó con la voz de la novela, un saber de misericordia, un saber que sabe tratar con lo otro, con la sombra, con la contradicción y la paradoja. Un saber que es una forma de conocimiento: el arte.

Para poder precisar en qué consiste este género de saber, habría que revisar los géneros esenciales del saber desde sus orígenes en Grecia, por una parte, y por otra descubrir las raíces de la actual crisis del saber filosófico o más exactamente racional, de su insuficiencia y agotamiento, para volverse a descubrir ese otro saber allí donde la razón racionalista lo mantuvo confinado, sin haberle podido impedir, sin embargo, que irradiara desde sus escondrijos en los más insospechados lugares (Zambrano, 1993: 14-15).

Se trata de un saber, un modo de racionalidad que puede descender «misericordiosamente» por seres y cosas, una racionalidad que no comience por autofundarse ni definirse, sino que pueda mezclarse con la vida e irradiar desde ella y caminar junto con ella; razón poética ha llamado María Zambrano a este saber.

Una forma de racionalidad y conocimiento que nuestra filósofa ve presente en la obra de Galdós, un saber libre de las pretensiones de la teoría, de la violencia que el discurso teórico ejerce sobre la vida al quererla captar toda, en toda su multiplicidad, con la unilateralidad del concepto.

Galdós representa, en este sentido, al

poeta que desciende hasta los fondos últimos de la vida española, aquellos que más celosamente esconde un pueblo, hasta lo más reactivo a ser desvelado, hasta la esquiva verdad que apenas tolera la palabra. Verdad esquiva que de ningún modo ha permitido ser pensa-

da, reducida a concepto, ni apresada en ideas, ser despegada de sí misma, en suma; verdad que el intelecto humano, hasta ahora, no ha podido captar para dominar, sino que ha exigido el perderse en ella, la entrega de nuestro ser, porque no es cosa que se sepa, verdad de la mente, sino íntegra verdad de la vida. La razón despegada de la vida ha corrido durante siglos por su mundo, conquistado mundo de abstracciones. Mas entre nosotros, la mente no ha sido despegada de las cosas, de la vida, por violencia alguna, por apetito alguno de poder, y la vida ha triunfado siempre (Zambrano, 1993: 16-17).

Por ello, en la novela de Galdós lo que la narración permite y hace posible son seres que no se han dejado atrapar más que por la palabra que acompaña la vida sin separarse de ella, seres que sólo se dejan saber poéticamente. Un saber en el que la vida no se ha dejado fascinar por la idea y el concepto que pretende encerrar la realidad. Por el contrario, la realidad se muestra a tal género de saber, se entrega, se da a conocer en su infinita pluralidad, así la realidad se le entrega a Galdós, se le otorga y muestra.

Misericordia es por todo esto «la razón de la sin razón» (*Ibíd.*: 19). *Misericordia* es expresión de un fugaz presente, de un devenir sin tormento, un devenir que es soportado por sus personajes cuyas íntimas transformaciones los mantiene viviendo; ellos son pura vida, vida que late sin más, vida que expresa la continuidad de un pasado, que soporta una historia, vida en la que transcurre una tradición móvil, múltiple, diversa. Lo que subyace es la vida sencilla, esa que hace posible la amalgama del ayer con el hoy, la compleja trabazón en la que el pasado se vivifica, actúa y nos inventa. Por ello,

a medida que penetramos en el mundo de *Misericordia*, sentimos que nos vamos sumergiendo en nosotros mismos, pasando por diversas capas [...] nos sentimos sumergidos íntegramente en ese mundo donde están todos los elementos esenciales de nuestro ser popular, de nuestra cultura viva. La vida entera de un pueblo, de una cultura, abierta en sus páginas, en el misterio de su continuidad, de su morir y nacer permanentes. El misterio de nuestra continuidad como pueblo, de su unidad dramática, de nuestra sangrienta y polémica unidad (*Ibíd.*: 20-22).

Misericordia desciende hasta esos elementos que configuran la cultura española, las venas de esa cultura dejan traducir su torrente a la pluma de Galdós, quien da a conocer el misterio de la continuidad de un pueblo, de su sangrienta unidad, unidad trágica que viene de una atropellada asimila-

EL VERDADERO LENGUAJE del arte no tiene palabras y su momento no verbal tiene mayor rango que el lenguaje significativo de la poesía, al que la música no es completamente extraña. Lo que los vasos etruscos tienen de semejante al lenguaje es algo así como «aquí estoy yo» o «esto soy yo», una mismidad que no ha sido producida por el pensamiento identificador al reflexionar sobre la interdependencia de los seres. El rinoceronte, bestia muda, parece decir: soy un rinoceronte. La frase de Rilke «No hay lugar alguno / que no te vea», que tanto ocupó a Benjamin, ha codificado de forma apenas superada ese lenguaje no significativo del arte: la expresión es la mirada de las obras de arte.

THEODOR W. ADORNO
Teoría Estética



La filósofa 1986

ción del pasado, un pasado rico en pluralidad. Galdós, asevera Zambrano, logra ver cómo se ha tejido esa pluralidad, racial, religiosa, cultural, que las circunstancias de la historia española ha contenido

esta diversidad de elementos aparece en *Misericordia* absorbida en una poderosísima corriente popular, unificadora de los diferentes linajes que intervienen en nuestra historia, de las distintas culturas que han ido en ella mezclando su savia. Pero como trazo sombrío, encontramos también algo a modo de residuo sin asimilar, algo que no ha podido llegar al pueblo y ser por él transformado en substancia del porvenir. Residuo letal de un ayer cadavérico y que flota arrastrado por la corriente de las aguas vivas de la tradición (Zambrano, 1993: 23-24).

En esta diversidad de elementos encontramos también la ambigüedad y la paradoja, la contradicción que arrastra las ruinas de un pasado luminoso vuelto andrajos en un presente. Encontramos la mezcla paradójica de clases sociales, su movimiento, lo que una vez fue alto viene hacia lo bajo, los dogmas del honor se mezclan con la miseria que ha perdido toda dignidad, mezcla de lo noble con lo vil: lo noble se envilece aun cuando quiere conservar su nobleza. De esta mezcla resultan seres, semi-seres, fantasmas, personajes etéreos, dispartados.

Dentro de la novela, es la locura de la señora, la ama de Benigna, quien viviendo en el pasado no sabe enfrentar su caída, permanece en un mundo que ya no existe, pero sólo así puede vivir, en una ilusión sostenida por su fiel sirvienta, Benigna sostiene, Benigna mantiene ese mundo ilusorio que se ha ido y con ello alimenta la vida rota de su ama. Benigna, «Nina», es la «abogada de imposibles»; realiza lo imposible, mantiene el pasado de los demás a costa de ir mendigando por la vida: Nina, la mendiga:

Benigna, todos viven apoyados en su frágil espalda, sostenidos por la incansable actividad de sus ligeros pies, consolados por la imperturbable alegría de su ánimo. Mas ella, que a todos sostiene, ¿en qué se sostiene? ¿De dónde nace la misteriosa y sobrehumana fuerza de esta mujer, vieja, pobrísima, ignorante, sin más guía que su corazón en el laberinto del mundo [...] Es la única que con su existencia no plantea ningún problema; apenas sabemos nada de ella (*Ibid.*: 30-31).

Benigna es la clave que nos ayuda a comprender un mundo lleno de mezclas, de contradicciones porque ella es puro

presente, actualidad pura de la vida, liberación sutil del pasado, renacimiento que se convierte en porvenir, porvenir que se convierte en esperanza. Por ello Nina es clara, pues sólo habla por necesidad, necesidad de comprender, de allanar un camino que haga visible el presente y posible el futuro, por ello mendiga, por ello es hambre, aidez simple, sencilla sin más, es apertura hacia lo posible:

todo puede suceder, porque nadie sabe nada, porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella; porque ni las cosas ni nuestro saber acerca de ellas está acabado y concluso, y porque la verdad no es algo que esté ahí, sino al revés: nuestros sueños, nuestras esperanzas pueden crearla. «Hay verdades que han sido primero mentiras».

Verdad y mentira, dependen también de la esperanza, porque dependen de la creación [...] Y esto es la misericordia, que nosotros con nuestros sueños, con nuestro querer, lleguemos a participar de la creación, podamos también crear (Zambrano, 1993: 35-36).

Nina representa la potencia inagotable de la vida que se manifiesta incesantemente, moviéndose, transformándose. Por todo esto, Nina representa para María Zambrano una de las más poderosas metáforas en las que se expresa la razón poética.

Referencias bibliográficas

- Rivara, G. (2003) «La piedad en el pensamiento de María Zambrano. Del racionalismo a la alteridad», en *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*, Edere, México.
- Zambrano, María (1989) «La reforma del entendimiento español», en M. Zambrano, *Senderos*, Anthropos, Barcelona.
- (1993) «Misericordia», en Zambrano, *A propósito de Benito Pérez Galdós y su obra*, Norma, Bogotá.
- (1996) «La crisis del racionalismo europeo», en Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymión, Madrid.
- (1998) *Filosofía y poesía*, FCE, México.

Sí mismo como contemplación

REBECA MALDONADO

1

Has puesto en almas ajenas tu felicidad.

Marco Aurelio, *Meditaciones*

Según Schopenhauer, buscar desesperadamente el amor es uno de los imperativos que impone nuestra biología, pues la naturaleza quiere la serie interminable de generaciones y para eso inventó su argucia: el amor. De cualquier manera, los pobres seres humanos jóvenes o maduros viven en la tortura del miedo a perder un amor, de no haberlo tenido o en la necesidad de encontrarlo. Cabe una pregunta: ¿por qué todas las paradojas, contradicciones, complejidades, absurdos y sinsentidos de la vida se reducen a una misma nota forzada y disonante? Amor y desamor. Esta pregunta se hace desde la enorme sospecha de que lanzarse en palabra y obra al amor es poner en almas ajenas la felicidad, pues por mucho que el sentido de la búsqueda amorosa sea otorgar el sentimiento vivo de nuestra singularidad, al final del recorrido del viaje del amor y, por eso absolutamente necesario, la vía amorosa se revela completamente fantasmal e ilusoria; manifiesta que todo aquello que denodadamente buscábamos en almas ajenas no podía provenir de nadie más sino de nosotros mismos, y que si el amor se logra es entre aquellos que tienen un sentido profundo de sí mismos, entre aquellos que pueden, deben y necesitan beber del manantial de sí mismos. Ejemplos de estos sí mismos unidos con todos sus riesgos son Leonard y Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre. Perderse en el otro y desear poseer al otro en cuerpo y alma es todo lo que se necesita para que el amor se disuelva. El amor tiene sus ardides, provoca en nosotros lo contrario de lo que se necesita para conservarlo.

2

*Que nadie, mientras sea joven, se muestre remiso de filosofar;
ni, al llegar a viejo, el filosofar canse.*

Porque para alcanzar la salud del alma

nunca se es demasiado viejo ni demasiado joven.

Epicuro, *Carta a Meneceo*

El libre intercambio entre la filosofía y la vida se perdió cuando la filosofía fue echada de su propio territorio, la vida misma, hasta quedar confinada en las universidades. La ignorancia actual de la filosofía por la gran mayoría de los seres humanos indica una proscripción de las formas más altas de autoconciencia y de *saber de sí mismo*. *Cartas a Lucilio* de Séneca, las *Meditaciones* de Marco Aurelio y el *Enquiridión* de Epicteto, proporcionan microcosmos de reflexión indispensables hoy en día cuando se nos quiere convencer de necesitar más de la cuenta para vivir. Ellos, en cambio, cuestionan cualquier camino vital que así sea por un segundo nos aparte del bastarse a sí mismo. «Aguantar, necesitar poco, bastarse con sus propias manos, saber estarse tranquilo», dice Marco Aurelio (p. 74). No sólo porque con sus ordenanzas disolvemos las principales razones del sufrimiento: la futilidad de la vida, el hecho incuestionable de que nada dura sobre la Tierra, el azar que gobierna las cosas externas, sino «porque basta estar sólo ante el espíritu divino que está dentro de uno mismo y ser su servidor de verdad» (p. 89). La preceptiva estoica conduce directamente al sí mismo, y esto es lo que el filósofo tiene que recordar a cada momento. «*Acuérdate* del retiro hacia el jardincillo de tu propio interior y sobre todo no te convulsiones o te pongas tenso, al contrario sé libre» (p. 102). A final de cuentas, la ascesis tiene un sentido más amplio. Existe un sentido que no se reduce a salvaguardarnos de los avatares de la vida ni a un simple y reactivo rechazo de los asuntos que nos perturban ni a mantener alejados los pensamientos de cosas que están en el nivel de la suposición y cuyo auténtico dueño es el azar, sino ganarse a sí mismo. Empuñarse a sí mismo es la finalidad más alta que vislumbró el estoicismo; si existe una disciplina es aquella que enseña que la posibilidad del sí mismo no ocurre en ciertos y señalados momentos de la existencia: el sí mismo es posibilidad constantemente presente. Ningún retiro del mundo, ermita o monasterio, son necesarios: siempre es posible retirarse al interior de uno mismo. Todo destino exterior está gobernado por el azar; pero el camino del alma que se empuña constantemente a sí misma es siempre necesario, reparador y refrescante. «En el momento que quieras retírate a tu interior. A ningún lugar más tranquilo, más pacífico se retira un hombre que hacia su propia alma, sobre todo aquel que tiene dentro recursos tales que, si los examina, al momento se encuentra en total bienestar [...] Concédete sin parar ese retiro y renuévate» (p. 101). En el asiento de sí mis-

LA CONCIENCIA no puede menospreciar al mundo sin extenuarse ella misma. Por eso el ironista que quiere disociar o esquematizar las realidades corre el riesgo de esfumar su propia persona, llevarla al amorfismo.

SØREN KIERKEGAARD



Virginia Woolf, ca. 1909

[ARCHIVO]

mo está un alma plena de recursos, sobreabundante. Aparece en este camino del sí mismo un camino de descubrimiento, de conocimiento. El brillo de un ser humano sólo puede venir de quien puede estar asentado en su propio interior y recluso ahí no necesitar nada. Estar consigo mismo produce esa alma sosegada, conforme y radiante. Leemos en *Meditaciones*: «Ser autosuficiente en todo y radiante» (p. 79). El estoicismo se ha puesto como tarea producir seres en sí mismos, seres que conquisten su propia intimidad, por una razón más, para producir el verdadero conocimiento. Para Marco Aurelio, si tenemos que ser dueños de nosotros mismos, estar asentados en nosotros mismos y tener en nosotros mismos nuestro hogar es porque advierte un territorio del alma humana poco frecuentado, ese «jardín interior», el sí mismo. Amén de su belleza, ¿no es en el jardín donde descubrimos además del eterno ritmo de la naturaleza, nuevos tonos, flores, brotes y melodías cada vez que nos entregamos a su contemplación? Del mismo modo, el alma humana, lejos de las preocupaciones monótonas, es capaz de escuchar y crear las melodías y los acordes más delicados, pues ella es el instrumento.

Nietzsche, siglos más tarde, escribirá: «¡Donde estés, hacia dentro cava profundo! / ¡Allá abajo está el manantial!». O bien: «Ve fielmente sólo tras de ti» (1992: 7-8). No quiero hablar de los riesgos de esta vía; en el caso de Nietzsche exige la destrucción de los prejuicios, no dejarse engañar por caminos de honor y fama, tomar como lema siempre e incesantemente ese «Debes llegar a ser el que eres» de Píndaro. Ese camino del sí mismo se labra, en la enfermedad y en la convalecencia, a sol y a sombra, caminando y a rastras, con los ojos abiertos y cerrados, estando solo y acompañado, hasta extrañar en compañía tu soledad, hasta que no tengas nada más que enseñar, hasta dar con tu última soledad.

Disgregarse, perderse a sí mismo, es empezar a morir. Pero hay momentos en que la vida se reconcentra, cobra espesor, y profundidad, en ellos sin preceptiva o ascesis alguna somos nosotros mismos.

3

La literatura apunta a ese espacio del sí mismo, dice Lily Briscoe, un personaje de Virginia Woolf: «No deseaba inscripciones en las tablillas, nada que pudiera inscribirse en una lengua que conocieran los hombres, sino la propia intimidad, que es el conocimiento» (2003: 117). ¿Cómo la literatura ha anunciado este recinto? ¿Esta intimidad? Las obras de Virginia Woolf están habitadas por esos momentos de fuga propios

de ciertos estados de conciencia. En esos momentos de contemplación es cuando más cerca de sí mismo se está. En esos momentos encontré algo que no puede engullir el goloso y destructor monstruo de nuestros desvaríos amorosos, pues intimidad es coincidir consigo mismo. El sí mismo se da en el espacio de una experiencia interior.

Porque ahora era cuando no tenía que pensar en nadie obligatoriamente. Podía ser ella misma, dedicarse a sí misma. Eso era precisamente lo que ahora necesitaba con tanta frecuencia: pensar, o quizá ni tan siquiera pensar. Estar en silencio, quedarse sola. Todo el ser y el hacer, expansivo y deslumbrante, se evaporaban; y se contraía, con una sensación de solemnidad, hasta ser una misma, un corazón de oscuridad en forma de cuña, algo invisible para los demás. Aunque siguió tejiendo, sentada con la espalda derecha, porque era así como se sentía a sí misma; y este yo, habiéndose desprendido de sus lazos, se sentía libre para participar en las más extrañas aventuras. Cuando la animación cedía unos momentos, el campo de la experiencia parecía ilimitado. Suponía que esta sensación de acercarse a un depósito de recursos ilimitados era algo al alcance de todos (Woolf, 2003: 117).

Como Marco Aurelio, Virginia Woolf advierte esa interioridad llena de recursos y plena, algo constantemente presente. Mrs. Ramsay en *Al faro* es el sujeto de esta experiencia. Las novelas de Virginia Woolf están llenas de mujeres que contemplan. Les gustan las flores, los jarrones, los jardines, el silencio, las olas del mar, la soledad. En esos momentos emerge al interior de ellas mismas una isla, algo que no es gregario, algo para ellas y sólo para ellas: un sí mismo (que no es para otro ni como otro). Asunto interesante, pues hasta ese momento las mujeres acaso ¿no eran para una larga lista de otros: hijos, padres, hermanos, marido? Pero al fin llegaba el momento de estar solas. Tal vez justamente por eso en secreto, para sí mismas y para nadie más, fueron labrando una forma de mirar y de estar consigo mismas y volverse discernibles de otro. Me parece que esta experiencia de la contemplación va labrando además que un sí mismo, una mirada propia.

Echaba una mirada a la vida, porque tenía una clara percepción de que allí estaba, era algo real, algo íntimo, algo que no compartía ni con sus hijos ni con su marido. Había una especie de transacción, ella estaba a un lado; la vida a otro; y siempre quería obtener lo mejor de la vida; y la vida hacía lo mismo con ella; y a veces parlamentaban (cuando se sentaba a solas) (Woolf, 2003: 125).

LA EXPERIENCIA DE VIDA es como un círculo concéntrico, y las obras de escritores y filósofos corretean por esas orillas.

JEAN-PAUL SARTRE



Jean-Paul Sartre, 1975

[ARCHIVO]

Desde ese sí mismo, sentada a solas como sobre un promontorio se alcanzaba la mirada privilegiada sobre la vida, que era en realidad mucho más que la mirada propia. ¿Es posible rebatir esta experiencia? No. Esto puede leerse en clave bergsoniana: Mrs. Ramsay ha alcanzado un sistema de referencia privilegiado, gracias al cual es posible pasar de «la intelección a la visión, de lo relativo a lo absoluto» a través de una densidad de experiencia que produce la confluencia entre tiempo y espacio, donde entonces todo dura y pierde relatividad (Bergson, 1976: 30). En la visión que tiene Mrs. Ramsay desde este *plenum* de estado de conciencia el yo se difumina y aparece de la eterna corriente de impresiones «un apoyo para la estabilidad»: el sí mismo.

No era la clase de descanso que hallaba una siempre en su propia experiencia (en este momento hizo algo que requería de mucha destreza con las agujas), sino que era como una cuña de oscuridad. Al perder la personalidad, se perdían las preocupaciones, las prisas, el afanarse, y le subía a los labios una exclamación como de triunfo sobre la vida, cuando las cosas se reunían en esta paz, en este descanso, en esta eternidad; y al detenerse en este momento, levantó la mirada para ver el rayo del faro, el destello prolongado, el último de los tres, el suyo; porque al verlos en este estado de ánimo, siempre a esta hora, no podía una desatenderse de alguna cosa, en general, que viera; y esta cosa, ese destello prolongado, era el suyo. Con frecuencia se sorprendía de sí misma, allí sentada y mirando, sentada y mirando, con la labor entre las manos; hasta que se convertía en aquello que miraba: aquella luz, por ejemplo (Woolf, 2003: 128).

La temporalidad con todos sus hechos y acciones se contrae, hasta el punto donde comprobamos sin demostraciones lógicas la unidad indisoluble con nosotros mismos. Tal es la duración. Dice Bergson: «Nuestro sentimiento de la duración, la coincidencia de nuestro yo consigo mismo» (1987: 52). Entonces poco importa si somos unidad, en la duración el sentimiento de nosotros mismos se extiende como ligamentos y articulaciones a todo cuanto nos rodea. El sentimiento totalizador de sí mismo es el sentimiento del alma que opta por el todo. La experiencia interior es un *plenum* de calidad, nada que ver con la experiencia científica que es del orden de la extensión y del número. El sentimiento de la duración en Bergson es un *plenum* que se torna absoluto, un sistema de referencia absoluto. Este es el poder de ese coto de sí mismo, que afortunadamente a cualquiera de nosotros, hombre o mujer, se nos revela incluso en los peores momentos y nos devuelve el

sentido de nosotros mismos ahí donde el yo se ha fundido con el sí mismo, con esa cuña de oscuridad, con ese apoyo para la estabilidad.

El pensamiento de Bergson da todos los derechos a la interioridad, al sí mismo. Es el tiempo de la duración en que como un campo homogéneo de experiencia impregna toda nuestra conciencia. La duración es el tiempo de la experiencia interior en que destella «un yo en el que sucesión implica fusión y organización» (1987: 11). La contemplación apunta doblemente a esta interioridad, o unidad del yo consigo mismo, a ese punto donde se contraen todas las experiencias. Pero este sí mismo no es ignorante del espacio en el que se despliega, de la visión del faro, por ejemplo. La contemplación lejos de las exigencias de nuestra vida común, cotidiana, apunta a ese sí mismo. En la contemplación, la experiencia del sí mismo tiene un efecto disolvente: el yo se diluye en las cosas, y las cosas en ese manantial infinito del sí mismo. «Varios estados de conciencia se organizan entre sí, se penetran, se enriquecen cada vez más, y podrían ofrecer de esta forma, a un yo ignorante del espacio, el sentimiento de la duración pura» (p. 17). El plano completamente exterior se funde en el otro más profundo, el yo en las cosas, las cosas, en la vida profunda, así como en la música, al fundirse sucesivamente un sonido en el otro, aparece esa pieza musical única y absoluta. En ambos casos no se trata de otra cosa sino de la manifestación de la duración pura. «No tenemos ningún interés en escuchar el zumbido ininterrumpido de la vida profunda. Y sin embargo, la duración real está ahí» (p. 21). De la misma manera, para Virginia Woolf, esa interioridad impoluta, esa cuña, ese apoyo para la estabilidad, «esta semilla de oscuridad podía ir a cualquier lugar, porque era invisible, nadie podía verla. No podían detenerla, pensó exultante» (2003: 128).

El absoluto es la experiencia de unión de planos y niveles, desde el más exterior al profundo, el cual nos hace sentir que éste es cualquier lugar y este momento todos los momentos, podemos estar en la Ciudad de México o Estambul, y la calidad del sentimiento es el mismo: se ha producido un libre intercambio entre el exterior y lo interior: «El absoluto se revela muy cerca de nosotros y, en cierta medida, en nosotros. Su esencia es psicológica. Vive con nosotros. Como nosotros, pero por ciertos lados, infinitamente, más concentrado y más recogido en sí mismo, dura» (Bergson, 1987: 32). La literatura y la filosofía nos revelan este talismán del sí mismo. Los seres humanos más que de ninguna otra cosa estamos urgidos de mantenernos en este tenue hilo, sin perder

DICHOSO QUIEN SABE conocer la esencia de las cosas y huella con sus pies las flaquezas humanas, la fatalidad inexorable y los terrores de la muerte.

VIRGILIO
Geórgicas, II 490



[ARCHIVO]

Henri Bergson en Londres, 1908

por ello un ápice de solidaridad, entrega, compasión y simpatía por los demás. La ensoñación, la contemplación, la vida onírica y metafórica, nos devuelven una mirada, un respiro, una forma de estar y de maravillarnos, porque dan un sentido sintético de la existencia fundado en la duración. La reserva de sí mismo de pronto se abre y se expande a contrapelo de nuestros deberes, pesares y alegrías. Estas experiencias nos colocan lejos del portón donde se fuga lo mejor de uno mismo, para mantenernos en ese recinto, en el interior, en eso que se enuncia como intimidad. Al estar en la cáscara, se está volcado hacia el exterior, al sí y al no, a la cercanía y a la lejanía, al amor y al desamor, a expensas de la vida con todos sus avatares y naufragios, pero es posible no estar en la cáscara sino en la nuez. Los ojos de Mrs. Ramsay en *Al faro* conducen constantemente a esa posibilidad. La interioridad, esa semilla de oscuridad, apoyo y cuña se va manifestando en los años como intransferible, como algo que corre y se inflama a la par que la propia mirada.

Había palidecido ante el «éxtasis», ante la mirada fija, cosas hacia las que ella sólo tenía gratitud; porque no había nada que le agradara tanto, que suavizara las dificultades de la vida y que le quitara milagrosamente todas las cargas, como este poder sublime, este don de los cielos; y una no debería interrumpirlo, mientras durara; como tampoco una estorbaba un rayo de sol que descansara sobre el suelo (Wolf, 2003: 114).

La experiencia de la duración puede dar paso a una fundamentación mítico-poética diseminada en muchos pequeños sentidos-imágenes que nos pueden verdaderamente acompañar a lo largo de los días. Y necesariamente es así, precisamente porque la experiencia del sí mismo, como en el éxtasis o la contemplación, no se desatiende de las cosas, aunque parezca; produce una reordenación del universo, desde este asiento y sostén de la existencia.

Se alabó a sí misma al alabar aquella luz, sin vanidad, porque era inflexible, era perspicaz, era hermosa como aquella luz. Era raro, pensaba, cómo, cuando se quedaba sola, tendía a favorecer las cosas, las cosas inanimadas; los árboles, los arroyos, las flores; creía que la expresaban a una, y en cierto sentido eran una misma; sentía una ternura irracional (seguía con la mirada fija en aquel destello prolongado), como por ella misma. Aparecía, y se quedaba con las agujas quietas, y brotaba en el suelo de la mente, en la laguna del propio ser, una niebla, una novia al encuentro de su amante (Woolf, 2003: 129).

Desde ese sentimiento de ternura y simpatía por todas las cosas, la contemplación ilumina la laguna del propio ser, el suelo de la mente. En un vuelo de París a Estambul apareció la Luna sola suspendida en el firmamento sobre Los Alpes. Sola, la Luna brillante y blanca señoreaba en ese azul púrpura de terciopelo sobre las montañas rocosas de un rosado resplandeciente. Desde esa altura parecían nunca haber sido tocadas por lo humano. Ni yo tampoco. Entonces me pareció que la Luna, viva de soledad y silencio, gozaba en esa distancia de la eternidad de todas las cosas. En el extremo de ese borramiento y extinción del yo, un momento esencialmente antinarrativo, brota este sí mismo creador de espesura, profundidad, densidad, consistencia, planos y, en medio de este fluir de las apariencias, impoluto. Aparece «en la laguna del propio ser, una niebla, una novia al encuentro de su amante».¹ Indisolublemente ligada a sí misma, el alma comienza su auténtico matrimonio. Pero para esto falta lo que es sin falta, la pura respiración y las manos vacías. Bastan unos ojos siempre agradecidos en las cuencas.

Referencias bibliográficas

- Bergson, Henri (1976) *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-Calpe, Madrid.
- (1987) *Memoria y vida*, comp. Gilles Deleuze, Alianza Editorial, Madrid.
- Epicuro (2001), «Carta a Meneceo» en *Obras*, Tecnos, Madrid.
- Marco Aurelio (2001), *Meditaciones*, Cátedra, Madrid.
- Nietzsche, F. (1992) *La ciencia jovial*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- Woolf, Virginia (2003) *Al faro*, Cátedra, Madrid.

¹ «Es preciso que mediante una contracción violenta de nuestra personalidad sobre sí misma reunamos nuestro pasado que se oculta para lanzarlo, compacto e indiviso, a un presente que creará introduciéndose en él [...] Nuestro sentimiento de la duración, la coincidencia de nuestro yo consigo mismo, admite grados. Pero cuanto más profundo es el sentimiento, y más completa la coincidencia tanto más absorbe la intelectualidad la vida en que nos sitúan superándola» (Bergson, 1987: 52).

Poesía y sentido

JOSU LANDA

La poesía ha estado siempre entre los asombros del filósofo. En realidad, antes aún de admirarse por el singular hecho de la poesía, el pensador se ha maravillado por una realidad previa: la palabra, el lenguaje.

Es tan difícil separar palabra y mundo que, desde los comienzos de la filosofía griega, se le reconoce a aquélla la condición de principio fundante de éste. Incluso en las cosmovisiones míticas, prefilosóficas, de la Antigüedad, se considera que el orden del universo debe de responder a una fuerza formadora, sin cuya acción, en el lugar de lo que hoy se llama «mundo» o «realidad», habría algo que apenas podríamos nombrar con vocablos como «indiferencia» o imaginar con figuraciones como las que invoca la palabra «caos». Sólo esa fuerza, sea como sea que se la explique, represente o describa, es la base del sentido con que se nos presenta el mundo.

Las primeras escuelas filosóficas de Occidente asumen ese supuesto. No es de extrañar, entonces, que esa potencia formadora, determinante —es decir, que establece los términos, los contornos de las cosas, con lo cual éstas toman relieve sobre el fondo caótico de la indistinción— recibiera con Heráclito de Éfeso justo el nombre de *lógos*.

Como la mayoría o todas las palabras técnicas de que se valió la filosofía antigua, esta de *lógos* tiene varios significados. Pero, sin desmedro de esa riqueza significativa, es dable convenir en que Heráclito entiende por *lógos* la unión de palabra y pensamiento —la razón, en suma— que funda el sentido; esto es: el principio que hace del mundo, de lo que llamamos «realidad», esa unidad de lo diverso y ese orden bello (*kósmos*) del que participamos y del que nos percatamos los seres humanos espontáneamente.

Es necesario recordar estos antecedentes archiconocidos

para situar en sus términos más apropiados las preguntas y consiguientes razones acerca de la poesía, registradas en los primeros grandes momentos de la historia occidental del pensamiento, al menos desde el mismo Heráclito.

Ese continente del ser que solemos llamar, con vaguedad tal vez inevitable, «poesía», y que integra un modo de asumir y manejar el lenguaje, una tradición, unos valores estéticos y una comunidad humana vinculada de múltiples maneras con todo ello, tiene un carácter histórico. Dicho con menos palabras: la poesía es histórica: está sujeta a las alteraciones del espíritu humano en el tiempo. Y lo mismo cabe afirmar del pensamiento acerca de la poesía.

Esto quiere decir que la reformulación de la pregunta por el sentido de la poesía que se haga hoy debe tener muy en cuenta el contexto espiritual e ideológico en que dicha interrogación fue hecha y respondida por pensadores como Heráclito, Platón y Aristóteles, por referir los más influyentes, en lo que a este punto se refiere, entre los filósofos antiguos. Sin menoscabo del valor histórico que tengan sus ideas sobre el tema, es evidente que éstas no pueden responder bien la mencionada pregunta en nuestro tiempo.

Es también harto conocido que el núcleo de la idea griega del arte es la noción de mimesis. Recordarlo no es ocioso, en la medida en que este vocablo remite a toda una visión del mundo, sustentada en la aceptación plena de la existencia de una realidad absoluta, es decir, una realidad incondicionada, indeterminada, que no depende de nada para ser y de la que, al contrario, depende todo lo existente, todo lo determinado: todas las presencias, hechos y situaciones que integran lo que comúnmente nombramos con el término «la realidad».

Mimesis se suele traducir como «imitación», pero esta voz no logra desentrañar el significado más hondo de aquélla. De entrada, si se trata de imitar, de reproducir algo tal cual es, la pregunta obvia es ¿qué es ese «algo»? Para los pensadores griegos, al margen de diferencias de detalle más o menos importantes, ese «algo» es siempre una realidad absoluta y universal. Aun en el caso de la tragedia, que según Aristóteles es la mimesis de la acción humana, no se trata de emular un acto singular, sino de poner en escena la esencia a la que dicho acto está refiriendo inexorablemente. Así que es más apropiado entender el vocablo griego de *marras* como una *actualización*, un volver a presentar *in actu* una entidad universal, que la simple repetición de cualquier objeto específico.

En la medida en que se acepta, como lo hacen los pensadores griegos, una realidad absoluta que, por lo mismo, es

UN ESCRITOR DEBERÍA ser considerado como un malhechor que no merece, sino en casos muy raros, el perdón o la gracia: esto sería un remedio contra la invasión de los libros.

FRIEDRICH NIETZSCHE
Humano, demasiado humano



Nietzsche por Hans Olde, 1899

objetiva y trascendente y funda toda existencia singular, resulta congruente admitir que el arte sólo puede ser una actualización representativa de dicha realidad. Conforme a este esquema, toda expresión artística se halla siempre subordinada, en mayor o menor grado, al Absoluto.

Entre los griegos, lo que es mimesis para el arte lo es *alétheia* para explicar la voluntad humana de saber, de producir verdad. Pese a los grandes y muy respetables esfuerzos filológicos y filosóficos que se han hecho para establecer el significado más fecundo de *alétheia*, parece justo y adecuado conformarse con el de «verdad», entendida ésta siempre como una adecuación —*adæquatio*— de los poderes cognoscitivos de quien conoce con una realidad objetiva que, en último término, en lo más hondo de sus manifestaciones singulares, es absoluta. Heidegger y sus epígonos han destacado en la voz *alétheia* el permanecer despierto para descubrir el ser. La fijación heideggeriana en este aspecto puede ser muy positiva para denunciar las limitaciones del esquema sujeto-objeto, en los tiempos del olvido del ser y de la imagen del mundo, es decir, en la época moderna. Sin embargo, no desdice el hecho de que, aun para los pensadores antiguos más representativos, la idea de verdad es la de una correspondencia como la señalada. Si, como dice Heráclito, el ser gusta de jugar a mostrarse y ocultarse, lo más importante, en todo lo que tiene de valor teórico la imagen, radica en que hay una realidad absoluta con la que más vale conformarse, bien sea «al logos escuchando» o de cualquier otra forma posible. Y esta conformidad es un modo de adecuación, aunque no sea igual al que distingue a la que el autor de *Ser y tiempo* llama «metafísica tradicional».

Entre los griegos, el criterio de dignidad ontológica de todo es su dotación mayor o menor de ser absoluto o su grado de cercanía respecto de éste. El ideal de la *kalokagathía*, la conjunción de lo bello y lo bueno a escala humana, remite a ese referente. Y toda realización poética adquiere sentido, en la medida en que se compromete con el bien, la belleza y la verdad que se atribuye al Absoluto.

Tampoco hay que olvidar, por otra parte, que la idea de poesía que se tiene en el mundo griego no se iguala a la que prevalece en nuestro tiempo. La *poiesis* griega abarca todo lo que resulta del tipo específico de acción humana dirigida a producir objetos verbales, que en mayor o menor grado se atienen a un modelo donde se armonizan belleza y utilidad moral y política. Para Aristóteles, poesía es lo mismo una tragedia que un poema épico o lírico. Ello sin menoscabo de

una visión jerárquica, en virtud de la cual estará en la cúspide el género más acorde con las referencias del ser absoluto; es decir, el que posibilite mejor el conocimiento verdadero y la vida virtuosa. Requisito que, en la visión del estagirita, cumple la tragedia con decidida ventaja sobre las demás posibilidades. En definitiva, algo muy distinto y distante de lo que hoy día se entiende por poesía y literatura.

A partir de lo dicho se puede adelantar un tanto abruptamente una primera conclusión: el sentido de la poesía, en el ámbito espiritual griego, viene dado por la conformidad y la subordinación de la palabra con intención artística a un ser absoluto. *Mimesis* y *alétheia* se presentan, así, como dos modos complementarios de una adecuación del logos microcósmico humano con el logos macrocósmico universal.

Si se tiene presente la enormidad del Absoluto, como fondo de la visión griega de todas las cosas, se entenderá el celo con que filósofos tan exigentes como Heráclito y Platón atienden a los usos de la palabra. La repugnancia que causan al efesio los mitos presentes en los poemas de Hesíodo o la poética de Arquíloco se explica por su inadecuación a la verdad de la *Physis*, el nombre del Absoluto que nuestra palabra «naturaleza» no logra traducir.

Por su parte, la repulsión contra posibilidades como la retórica o la erística y las recelosas ambivalencias respecto de los poetas y su labor, por parte de Platón, expresan con mayor claridad todavía el presupuesto de la adecuación mimética-alethéica que sustenta la idea griega del sentido de la poesía. En la medida en que el poeta conecta con el Absoluto —que, desde luego, tiene entre sus atributos el de ser divino— la legitimidad de sus obras está fuera de toda duda. Es lo que explica la dignidad innegable que Platón confiere a la poesía en diálogos como *Ión* y *Fedro*. Pero, en cuanto el poema se distancia del uso veritativo y virtuoso del lenguaje, la condena no se hace esperar. Esto es lo que se evidencia en *República*. El criterio a partir del cual juzga Platón el sentido de la poesía es siempre el de una adecuación: bien a la realidad absoluta en sí, bien al discurso que da razón verdadera de dicha realidad.

La visión mimética-alethéica del discurso ha permanecido viva durante milenios. Su condición proteica le permite renovarse y reaparecer aun en una atmósfera espiritual diferente a la que le dio origen. Por ejemplo, Schopenhauer la toma como base de su teoría del arte y del genio y todavía en nuestros propios días se hace presente, a su modo, en la rica y muy fecunda estética de Gadamer, desde su obra funda-

LA FILOSOFÍA ES una forma especial de lenguaje, una forma que relaciona el pensamiento con la poesía, porque ambos, al entero servicio del lenguaje, se dispensan y se prodigan por él.

HEIDEGGER,
citado por Steiner



La familia Heidegger en Marburg, 1924

[ARCHIVO]

mental, *Verdad y método*. El mismo Heidegger la adopta y actualiza, a su modo, cuando halla en la poesía la alternativa a un discurso filosófico que ha preterido el ser.

Pero ni la *mímesis* ni la *alétheia* pueden concordar plenamente con el espíritu moderno. Desde Descartes —si bien tras un largo proceso de nueva individualización del hombre en Occidente— lo único que puede sustentar y legitimar el mundo objetivo, la exterioridad, es el sujeto. Exactamente lo contrario de lo que pensaban los antiguos. «No hay objeto sin sujeto» es el lema que resume esa idea de la realidad. Aquí, la verdad no es una adecuación del logos microcósmico con el logos macrocósmico, al que se le reconoce ser absoluto, sino la certeza fundada en «ideas claras y distintas», que comportan otra clase de adecuación: la que se da entre las operaciones del propio sujeto con el principio de razón suficiente.

Por lo demás, en la atmósfera espiritual postcartesiana, el lenguaje ya no es visto como fundamento del mundo, sino como simple medio de proyección de las operaciones efectuadas por las facultades de que está dotado el sujeto. En suma: algo que distingue a los seres humanos de otros animales, por el hecho de dar cuenta de las abstracciones de que éstos —según se cree— no serían capaces. Aquí, el lenguaje sólo es un medio de comunicación de conceptos. Ésta es la idea prevaleciente a este respecto, pese a rebeliones como la de Nietzsche, Heidegger, Nicol, Gadamer... entre otros, en sentido contrario. El llamado «giro lingüístico» registrado en la historia del pensamiento, desde Heidegger, Wittgenstein y otros, hasta la actual hermenéutica filosófica, ha vuelto a reivindicar con énfasis la lingüisticidad del mundo, sin que por ello se haya logrado rebasar los límites del «mundo de la representación», es decir, del sistema de los objetos¹ que sin parar articula el sujeto.

Las siguientes palabras de Husserl, bien entrado ya el si-

¹ Advertencia: en la tradición filosófica, «objeto» no siempre coincide con «sustancia material», sea ésta un ente natural —un árbol, una montaña, una piedra...— o algo producido por mano humana —administrículos, aparatos, edificaciones, obras de arte, etcétera. En su acepción amplia —no por ello menos rigurosa—, en las que podrían llamarse «filosofías de la experiencia», como las de Descartes, Hume, Kant, Schopenhauer, Husserl y otros, «objeto» viene a ser, en general, representación, noema, articulación de las formas puras del entendimiento: tiempo, espacio, causalidad e ideas afines. En definitiva, aquí «objeto» es todo lo que necesariamente produce el sujeto.

glo xx, pueden leerse como la cuenta final de la deriva filosófica y espiritual de la visión que apenas se pergeña en las líneas precedentes: «En cuanto filósofos que meditamos de una manera radical, no tenemos ahora ni una ciencia para nosotros válida, ni un mundo para nosotros existente. En lugar de existir simplemente [...] el mundo se limita a ser para nosotros una pretensión de realidad». (*Meditaciones cartesianas*, p. 8)

Todo lo anterior condiciona la pregunta por el sentido de la poesía hoy. Hablar del «sentido» de algo no necesariamente es lo mismo que hablar del origen o la «causa» de ese algo, tampoco de su relación con una idea de verdad. En realidad, el sentido no necesita demostración ni referencia de verdad alguna, porque él mismo es la base de toda demostración y proposición verdadera. El sentido es la condición previa a toda tentativa de dar razones de algo y se asume con entera naturalidad. Así, la interrogación acerca del sentido de la poesía indaga sobre el lugar que ocupa el poema y todo lo que lo hace posible en el orden del mundo.

Si, como se ha visto, la idea moderna del mundo —que, claro está, sigue siendo la nuestra, pese a las reacciones posmodernistas— no reconoce una realidad absoluta a la cual subordinarse y adecuarse, cae de suyo que la poesía y, en general, todo el arte moderno y contemporáneo debe ser creación autorreferencial del sujeto, en su papel de poeta o artista. Sin el antecedente del sujeto trascendental son impensables la poesía y el arte de los últimos dos siglos. Vistas las cosas desde esta perspectiva, no deben causar extrañeza fenómenos como la «poesía pura», el «arte por el arte» y la evolución que especialmente se ha registrado en la plástica en nuestros días. La soberanía plena del sujeto post-cartesiano —soberanía que apenas mellan o ponen en entredicho el freudismo y sus estribaciones, junto con las corrientes empeñadas en resaltar la crisis contemporánea del sujeto— da pie a las vanguardias artísticas y poéticas y da plena coherencia a las potestades del poeta, asumidas sin ambages y con claridad cristalina, por citar sólo un ejemplo, en el ideal creacionista de Huidobro.

Desde hace mucho, lo que merece el nombre de poema no es ya la adecuación de algún grupo de palabras a ninguna referencia externa a escala cósmica o, ni siquiera, en el nivel de los lenguajes vigentes o de las tradiciones formales. La deriva de la poesía desde la Modernidad ha consumado el fin de la antigua *mímesis*. Y el llamado «esteticismo» —actitud que ha debido soportar condenas que parecerían de estirpe

ES EN LA ESPECIFICIDAD del cuerpo vivo, o sea, en las exigencias propias de la vida donde se enraíza la posibilidad de la percepción”

HENRI BERGSON
Materia y memoria



Henri Bergson en París, ca. 1922

platónica— es congruente con esa situación. En plena consonancia con lo más hondo y radical del espíritu moderno, por lo menos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el poeta no pretende que su poema concuerde con «la realidad» ni el lector-poeta estima el texto con pretensión poética según el cumplimiento de una tal conformidad. Al poema de hoy le basta con darse, con mostrarse, con decirse a sí mismo, sin ocuparse necesariamente en decir algo situado fuera de sus bordes.

Y, sin embargo, esta poesía anti-mimética tiene sentido. Más aún: podría asegurarse que se empeña en contribuir de manera singular al orden del sentido. Pues, por muy audaces y «alocadas» que parezcan, las maniobras del poeta en el movidizo terreno del lenguaje sólo pueden tener cabida en las coordenadas del sentido. Ello, incluso en el caso de que expresamente se intente fracturar el sentido. Porque una cosa es pugnar contra las bases en que se sustenta éste y otra muy distinta salirse o desentenderse de ellas. Lo primero es lo que hace el artista contemporáneo; lo segundo se supone que es cosa de locos.

¿En que se cifra, entonces, el sentido de la poesía contemporánea?

En concordancia con el espíritu moderno y sus impulsos, la poesía contemporánea es una poesía de la subjetividad.² Del mismo modo en que, en general, toda objetividad tiene su fuente en una subjetividad, en concreto, una poesía de la subjetividad encuentra su sentido último en sus aportes a la constitución de la objetividad. Así, el sentido ontológico del poema viene dado por su condición de objeto inscrito en el orden de esa existencia objetiva y dinámica que llamamos «realidad» o «mundo». Por el simple hecho de ser objeto, para decirlo en palabras caras a Santayana, el poema se inscribe en los reinos del ser. El poema contemporáneo —no importa tanto si es el típico poema vanguardista o si pretende ser post-vanguardista e incluso antivanguardista— tiene sentido porque ocupa un lugar en el mundo y ese lugar no es sino el de todos los objetos que constituyen a éste.

Aunque suene un poco chocante, hay que decir que el poeta contemporáneo es un productor más de objetos: un hacedor de formas que integran el mundo como todos los demás objetos. Formas que, por lo demás, encuentran su acomodo en lo que Kant designó como «sistema de la experien-

² Noción que no debe igualarse con las de intimidad, arbitrariedad y similares.

cia». No parece descabellado afirmar que un movimiento como el de poesía concreta brasileña evidencia con la mayor radicalidad el carácter objetual del poema.

Es necesario destacar esta idea del poeta como creador, algo por completo inconcebible en el mundo antiguo. En este punto hay una coincidencia entre Safo u Horacio, pónganse por casos, y Mallarmé o Vallejo: todos ellos son forjadores de formas. Pero mientras los primeros supeditaban su labor a toda una serie de límites heterónomos, entre los que destacan las diversas expresiones de lo Absoluto, los segundos enderezan su acción —su *poiesis*— a la creación autorreferencial, conforme a unas capacidades que sólo parecen atender a la necesidad de poner de relieve un puñado de palabras, por sobre los sistemas simbólicos prevalecientes. El hecho de que el poeta de nuestro tiempo componga unos objetos muy especiales, de acuerdo con un principio de relevancia formal y un principio de desbordamiento semántico, no excluye sus obras del sistema de los objetos. Al contrario, explica que se integren a él, la mejor parte de las veces enriqueciéndolo y haciendo más soportable su opacidad, su fugacidad, su vacuidad.

Visto en sí, tomado en su desnudez, este hecho estaría más allá de todo juicio de valor. Pero se sabe que nada en este mundo escapa al filtro de la valoración y menos en un mundo en el que la subjetividad se arroga los privilegios del sentido. Así pues, desde un punto de vista ético, es muy difícil aceptar la reducción del poema a objeto. El poeta, más que nadie, se subleva contra ella. Esto es algo que han confirmado con creces los mejores románticos, los mejores modernistas, los mejores vanguardistas... en suma: los artífices de la mejor poesía, en los tres últimos siglos. Con laudable frecuencia, muchos poetas han mostrado un honesto afán por echar mano de la palabra, para llenar de sustancia humana los artefactos que dejan a su paso por el mundo. Hace poco, por ejemplo, Ives Bonnefoy criticaba con razón «el desastroso empleo que nuestra modernidad hace del lenguaje». En realidad, colocaba este hecho en la raíz de las calamidades del presente, antes de exhortar a «confiar en el lenguaje», toda vez que, aun cuando «sirve de cauce a lo peor, nos ofrece una oportunidad de salvación». (*Babelia*, 10/i/2004) Son plenamente compartibles ese diagnóstico y la consiguiente incitación ilusionada. Pero es de temer que a lo sumo deriven en nuevos excelentes objetos poéticos.

«Llegar a ser lo que uno es»: la filosofía política de Michel Foucault

MARTÍN MORA

I

Uno de los puntos de encuentro entre la filosofía y la literatura es el de la ética comprendida como la otra cara de lo estético. En el caso de la obra de Michel Foucault, esta relación de lo filosófico con lo literario se nutre de sus reflexiones sobre el problema del poder y de la dominación. De hecho, cuando en su texto sobre *Qué es un autor* (1969) problematiza la vigencia de dicha figura retórica, lo que encamina es una crítica a la idea de que la autoría, como el poder, están localizados o son atributos de una persona. Nada más alejado. Tanto el poder como la autoría son los nombres con que se conoce a un conjunto de dispositivos que opera como rizoma y que nunca debiera ser confundido con un sujeto en concreto. No es que no exista el autor ni el poder, sino que son funciones que conviene desmadejar.

II

La multiplicidad de relaciones de poder hace imposibles las relaciones unilaterales de dominación. Foucault distingue, en efecto, entre las *relaciones de poder*, que son reversibles por principio, y los *estados de dominación*, que son unilaterales, petrificados en dicha unilateralidad y fuertemente marcados por el poder. Esta distinción es de enorme importancia puesto que evita el lugar común que proclama que es imposible escapar del control, que el poder es una atribución depositada en alguien o algo, que la autoridad y el poder son sinónimos, que el poder y la política son prácticas exclusivas de una determinada clase de individuos a los que torpemente llamamos «clase política». En suma, sólo desde el desconocimiento de la obra foucaultiana pueden salir afirmaciones como éstas que son repetidas, regurgitadas, lanzadas alegre-

mente por académicos, analistas políticos o empleados de partidos.

La distinción entre relaciones de poder y estados de dominación es de gran importancia porque muestra el camino que puede conducirnos hacia una ética que reposa sobre el individuo. De lo que se trata es de llevar a cabo, en contra de los estados de dominación, un trastorno de las relaciones de poder. Por lo mismo, el concepto de ética utilizado por Foucault está profundamente marcado por el análisis de las relaciones de poder en tanto que fenómeno social. La ética, entendida como conducta original de los individuos, debería impedir que las relaciones de poder, nacidas del azar, se fijen y se transformen en estructuras permanentes. El análisis foucaultiano se inscribe en el fondo de las experiencias históricas del fascismo y del estalinismo: formas «patológicas» del poder, estados «puros» de la dominación. Asimismo, analiza los problemas que plantea el desarrollo del Estado moderno, la regulación política de la sociedad, la racionalización y la burocratización.

En este contexto es donde adquiere sentido la ética entendida como el arte de vivir, lo que Foucault denomina como una *estética de la existencia*. El *éthos* para los griegos es un modo de ser del sujeto que se traduce en sus costumbres, su aspecto, su manera de caminar, la calma con que afronta los acontecimientos de la vida. El hombre que posee un *éthos* bello y que puede ser admirado y citado como ejemplo es el que practica su libertad de manera refleja. Foucault muestra un vivo interés por «el arte de vivir que se opone a todas las formas presentes o amenazantes del fascismo».

En efecto, uno puede constatar que todo fascismo se caracteriza por el rechazo e, inclusive, por la evaporación del individuo, y que se define precisamente por la ausencia de todo arte de vivir: los individuos no pueden ocuparse de sí mismos, eso le corresponde a un aparato mediador: la burocracia del Estado (con mayúscula, por supuesto, como corresponde a toda enteleguía metafísica). Si el arte de vivir consiste en establecer una relación sólida consigo mismo y aprender a tomar decisiones personales, el fascismo significa la renuncia a toda elección personal. Significa depositar la propia existencia en las manos de un Führer, que dicta al individuo *lo que hay que hacer* en todas las circunstancias y en los menores detalles.

Desde siempre, el individualismo y el arte de vivir son adversarios del fascismo. El arte de vida es la invención de una micropolítica que no abandona la política en manos de aquellos que representan al Estado, ni a ninguna instancia

MUERTE ES TODO lo que vemos, cuando estamos despiertos; mas lo que vemos estando dormidos, es sueño.

[...]

En cuanto al conocimiento de las cosas visibles los hombres son engañados como Homero, quien sin embargo era el más sabio de todos los helenos. Pues también a éste engañaron jovencitos matadores de piojos, cuando decían: todo lo que hemos visto y apresado, lo soltamos; mas lo que no hemos visto ni apresado, lo llevamos con nosotros.

HERÁCLITO



Michel Foucault

mediadora que pretenda sustituirla como las ONG's, los partidos políticos, los sindicatos. Cabe recordar que la noción de soberanía, secuestrada por los sistemas fascistas-estatales, significa el autodominio, el uso de la libertad y de la responsabilidad: la ética del cuidado de uno mismo, como afirmara Foucault en sus últimos trabajos.

III

Foucault siempre rechazó la tesis de un poder al que estaríamos irremediablemente sometidos y se esforzó por demostrar que las instituciones y estructuras de poder determinadas derivan de algún factor histórico y que su conocimiento permite transformarlas. *Problematizar* le llamó a este ejercicio de cuestionamiento de las cosas naturalizadas, dadas por sentado, obvias. *Genealogía* fue la estrategia metodológica para encontrar el origen y transformaciones de esos conceptos que nos hacen ver como naturales las relaciones de poder y sus instituciones. En suma: preguntarse sobre los orígenes del Estado y sus instituciones es toparse con el modelo fascista, con el encumbramiento de la burocracia como representante de los individuos: abrir los ojos para ver que los aparatos gubernamentales son un invento históricamente dado y que ya conviene problematizar por demostrar cotidianamente su inoperancia, su altísimo costo, su inutilidad.

En un pequeño texto de 1978 titulado «¿Qué es la crítica?», se ve claramente la manera en que Foucault se refiere al proyecto de la Ilustración, en donde la actitud crítica es una actitud política, que se inmiscuye en los problemas de gobierno en lugar de abandonarse y dejarse gobernar pasivamente. Los griegos conocían la palabra justa para estos ciudadanos desinteresados y negligentes: *idiotas*.

Ante las técnicas de subordinación que pretenden dirigir a todo mundo, Foucault reacciona con *el arte de no dejarse dirigir demasiado* (que no se corresponde con un anarquismo silvestre, como alucinan algunos desinformados seguidores del «contra-poder»). Propone la necesidad de un gobierno de sí mismo, una ética de la existencia y conduce inevitablemente a la cuestión de la inteligencia: para hacer una buena elección es necesaria la inteligencia puesto que uno no dispone de parámetros absolutamente seguros y cualquier acción política construye su propia estrategia y efectos a los que uno debe encarar y asumir. Autogobernarse, practicar la soberanía.

Todas estas implicaciones se hallan en el concepto de *estética de la existencia* que debe presentar, por lo menos, las siguientes características, a saber: una sensibilidad política

ante lo intolerable y lo inaceptable, una capacidad de juicio que descansa sobre la discusión y el parlamento, la elección como privilegio individual aunque se nutre y corrige con la razón del otro; por último, no se trata de una relación consigo mismo sino que traspasa los límites de la propia existencia. En suma, esta ética es «la forma reflexiva de la libertad», como dijera Foucault.

IV

Hace veinte años, en junio de 1984, murió Michel Foucault. Sus últimos escritos se dirigían hacia el análisis del uso de la libertad, de las escapatorias ante el poder y la vigilancia, de la ética del cuidado de uno mismo. En sus libros sobre la historia de la sexualidad, en particular en los volúmenes segundo y tercero, intentaba dejar atrás el manido tema de la sexualidad y sus discursos para tomar el tema de la amistad. Por una importante razón que él resumía en alguna entrevista: «estaba aburrido de la sexualidad por la moda que pretendía imponerla como *él unico e importante tema*». Nada más alejado de lo interesante que la exacerbación de la identidad sexual. La paradoja es que los incontables grupos de académicos que dicen orientarse en los estudios de género sobre la ruta foucaultiana cumplen cabalmente con esa posición detestada por Foucault: no saben hacer otra cosa que reducirlo todo a la orientación sexual. Preferencia, identidad, alternativa, variación comportamental, inclinación, o como se prefiera llamar, pero siempre sexual. En efecto, la desgracia de Foucault es padecer el destino de los clásicos: ser citado alegremente, a la menor provocación, pero sin leerlo. Es decir, sufrir la terrible deshonra de ser un autor, una autoridad, como él tanto criticaba.

Esta clara evidencia de la pésima lectura foucaultiana parece tener dos grandes motivos: primero, la bárbara traducción al inglés de algunos de sus trabajos y su repetición en los cenáculos académicos anglosajones (que son los tradicionalmente fagocitados en México, por ejemplo); y segundo, la numerosa obra dispersa en revistas, cuestionarios, cartas al editor, prefacios, entrevistas, que se recopilan en los volúmenes de 1994 *Dits et Écrits*, en lengua francesa, y que no se han vertido en su totalidad al español.

En efecto, la enseñanza de Michel Foucault en cuanto a lo que aquí denominamos como filosofía política, puede nutrirse de su obra dispersa y de su ejemplar modo de vida, en el sentido del aforismo ético de su maestro Nietzsche: de lo que se trata es de *llegar a ser lo que uno es*.

¡Ah materia inflamable
a la que un pico nada más
—si atiza bien las brasas—
basta a fraguar el fuego vivo!

La esencia del principio
de Todo se resguarda
Sobrevive en ceniza montañesa
y del gris más exhausto

dispara el estallido que difunde
luz penetrante luz
precedida de sonos
cbirridos y gorjeos

*Rosignol du boys joly,
À qui la voix résonne,
Pour vous mettre hors d'ennuy,
Vostre gorge jargonne.
Frian frian frian...
Tar tar tar... tu velecy velecy
Ticun ticun... tu tu... coqui coqui...
Qui lara qui lara ferely fy fy
Teo coqui coqui si ti si ti
Oy ty oy ty... trr. Tu
Turri turri... qui lara
Huit huit... oy ty oy ty... teo teo teo...
Tycun tycun... et huit huit... qui lara
Tar tar... Fouquet quibi quibi
Frian... Fi ti... trr. Huit huit...*

CLEMENT JANEQUIN

Brinquería

fragmento

ALBERTO CHIMAL

En *A Maze of Death* (1970) de Philip K. Dick,
un personaje alucina ante un edificio parcialmente existente
y conjura la voz *hippery hoppery*; él mismo la define como el lugar
«donde la gente brinca sobre animales para ya saben qué».

De acuerdo con cierta leyenda popular, la brinquería fue, en el principio, un proyecto utópico. Cuando el terreno que hoy ocupa era joven: cuando, de hecho, la ciudad no existía, y por lo tanto nada había a su alrededor, y por lo tanto no se veían sus límites ni podía pensarse siquiera que teníamos ante nosotros un solarcito miserable, vacío, húmedo, lleno de charcos y hierba salvaje..., entonces, y no después, comenzó su historia fascinante.

—¿En serio? —pregunta Horacio Kustos.

Algún benefactor desconocido (o Don Cruz, según/

—Pero si fue hace tanto tiempo, él sería más bien un personaje sobrenatural, ¿no?, muy longevo, un Matusalén.

(...ciertas versiones), compró el terreno y proyectó para él la construcción de un edificio perfecto, habitado por gente perfecta, que sirviera de ejemplo a las ciudades del mundo, que ya por esos días eran abúlicas, lerdas, tan aburridas y mediocres como hoy. Ese solo edificio las alentaría, se dijo, a parecerse menos a ellas mismas que a las grandes urbes de la antigüedad clásica, con todo y sienas coronadas de laurel, grandes hallazgos, hazañas del pensamiento y de la acción, todos los testimonios que sobreviven a edades oscuras y propician, en su día, los renacimientos pertinentes y la nostalgia de las eras tristes.

—¿De verdad?

Para lograr este edificio de maravilla, se compraron materiales de los más finos y resistentes en acerías tedescas, vidrieras de Murano, bosques brasileños y malayos, canteras nepalesas y más todavía: oro, plata, tejidos finísimos, mecanismos de engranes tenues y ruedas silentes; todo lo que hacía falta, se dijo, para construir el cuerpo hermoso de un lugar habitable, un modelo fiel de la mente racional que reflejara los órdenes claros del mundo, asequibles como son a las almas serenas. Luego, éstas habrían de vivir en él, y con su sola

presencia alentarían otra existencia posible, mejor que la de todos los otros rumbos y tiempos de que hubiese memoria, de tal modo que el universo entero podría girar alrededor de esa sola cuadra...

—Aunque, si todo esto fue cierto, no existían aún las calles de Miguel Bravo y Nicolás Hidalgo, ni nada más de la ciudad donde se desarrolla nuestro otro cuento, el que contiene a éste.

...El tiempo mismo, se afirmó, podría dividirse en dos enormísimas eras, a.E.P. y d.E.P., por siempre, para no olvidar: para no perder de vista que la fundación del edificio, allí, como un desafío en medio de la nada áspera y sin domar, iba a ser no menos que el hecho capital del transcurrir humano, la cúspide y, mientras fuera posible, el mediodía de las almas y de los cuerpos. Todo lo magnífico y lo virtuoso se encontraría allí, las ciencias y las fes, las leyes y las artes, todo cuanto sirviera para probar que los hombres son más que bestias y sobre ellas se elevan.

—Pero la brinquería...

Ahora bien, para construir el edificio perfecto, con sus fines elevados y abstractos, sus cuatro costados de fachada lisa como el rostro de los dioses, la complejidad de su interior a la vez infinita y balanceada, hizo falta llevar a aquel terreno yermo a numerosos obreros, de todas partes, que con sus manos hicieran real el sueño del artífice. Y allá fueron (acá vinieron), y trabajaron a partir de los planos de cada piso y cada cuarto, y excavaron para poner cimientos, levantaron columnas y trabes, usaron la plomada y el nivel, mezclaron cemento, pusieron ladrillos y maderas y metal y vidrio. Y la labor no fue simple, porque además de los esfuerzos ímprobos de los cuerpos debían hacerse otros, del entendimiento, para no cometer ningún error en el paso de las proporciones ideales a su representación en la vida, porque cada esquina de cada corredor, cada remate de columna, cada marco de puerta y de ventana, cada cerradura y pestillo estaba pensado para representar una verdad profunda o sutil, legible para quien conociera la clave, sobre el cosmos de afuera o el alma de adentro

—Esto me empieza a sonar conocido, y además está la cuestión

...Pero he aquí que la construcción del edificio tomó más de un siglo, tanto y tan difícil fue lo que hubo de hacer con sus partes y con su forma general, que repite las proporciones más armoniosas descubiertas en la naturaleza y la matemática y contiene cuatro grandes puertas como los cuatro puntos cardinales, dos para el Sol y dos para la Luna; tres vestíbulos como tres mundos de la vida (sublunar, celestial e infernal), cinco jardines interiores como los dedos de la mano, seis cámaras de tesoros (una para cada sentido del cuerpo), siete dormitorios reales como siete los colores, siete los espíritus de la materia, siete los Augurios; ocho piscinas cuya agua se abisma en la doble estabilidad de la tierra, nueve cocinas para reflejar las aspi-

raciones del cuerpo a lo sublime, diez bibliotecas como diez son los órdenes de la materia viva, escaleras secretas hasta once como los Discípulos Fieles, doce grandes salones de baile —uno para cada signo del Zodiaco...

—Y aquí viene lo malo, seguro.

Y aquí entra el mal, que siempre interviene en todo lo creado por los hombres, porque tanto se tardó la construcción del edificio que los constructores, siempre llegando desde todas partes, se establecieron alrededor del sitio de la obra, y vivieron en casuchas míseras que ellos mismos construyeron con sobrantes de su propia labor, y allí tuvieron mujeres e hijos, y se multiplicaron. Y la ciudad comenzó así, un residuo imprevisto del plan maestro, y creció sin control, sucia y caótica, llena de oscuridades y de maldad, como es ahora (vale decir) pero sin tener siquiera el disfraz del pavimento en la calle o los ángulos rectos en las paredes o las autoridades de claras sonrisas y miradas hacia arriba. Ya para la segunda o tercera generación, los habitantes de la ciudad, míseros todos y empobrecidos porque todas las riquezas que llegaron a ver eran siempre para el edificio, siempre para refinar sus detalles y enriquecer la vista de sus interiores, habían olvidado por qué sus abuelos y sus padres habían llegado allí, y entre los muchos vicios en que incurrieron estaba, por supuesto...

—Ah, sí, sí, la sodomía. Y luego, claro, viene cómo la perversión hizo presa de la ciudad, y cómo tomaron el edificio y lo convirtieron en templo de sus vilezas, y así se acabó el proyecto del edificio maravilloso, claro, y luego probablemente se volvieron hipócritas y sólo adentro del edificio quedó relegado su —dice Horacio Kustos, quien supone saber la historia, y sin embargo no la completa y se quedará por siempre sin enterarse de esa última parte.

Nota roja

CÉSAR ARISTIDES

Se torna la nube flor expansiva
trueno amortajado dádiva al rencor
dilatación de cráter
meditabundo
filo líquido en el paraje esplendente
sueño y mareo de la carne perpetrada
enaltecen el sino de úlcera fértil

En la espalda madura alucinación
ceñida devoción al relicario
 páramo enardecido al viento fatigado
 bajo luz temerosa solloza la llanura
 iridiscente en la riada
 perpleja mutilación del silencio
 lame la tragedia
los párpados terrosos
 obscenidad del recuerdo y la hiedra
agua que escalda la hipocondría

Caminar con bastón

EDUARDO CASAR

Decidí caminar con bastón un día que me di cuenta del gusto que me daba ir chutando piedritas con el paraguas, cortando hojas de un tajo, sintiéndome armado contra los muy perros ladrones y los perros a secas.

Había visto en casa de Alfredo Juan Álvarez unos bastones con estoque verdaderamente hermosos que se destrababan de la funda con un seguro junto al mango. Pero en México en general, a la venta, digo, lo que había visto eran los bastones de Apizaco.

Entonces, cuando mi hermano Ricardo fue a Canadá la primera vez, le encargué un bastón y regresó con uno que al desatornillársele la empuñadura, la cabeza de un caballo de bronce, revelaba un compartimiento que alojaba una probeta, presumiblemente para guardar dos sorbos de tequila o de ajeno, ya que se supone que al aditamento se le conoce como «toulouse» y que fue un invento o una promoción de ese mínimo común múltiplo de todos los borrachos.

Yo quería un bastón con estoque porque se me inculcó desde chiquito el gusto por la cosa mosquetera, pero no encontraba y, mientras, fui comprando algunos bastones raros, de África o de India (estos bastones son, por cierto, los que menos historia tienen para mí, porque los compré en las tiendas exóticas de la Ciudad de México).

La generosidad de don Julio Ortega, a quien conocí porque me encargó una historia de la marina mercante, me regaló el bastón más vistoso que tengo, y es precisamente un bastón de Apizaco, con cabeza de jaguar con dientes afilados por el roce con la callosa piel de los incautos que llegan a agarrarlo. Alguna vez vi uno con estoque en el Monte de Piedad: tenía como mango una cabeza de lobo de caperucita disfrazado de abuelita, era de marfil y costaba algo así como lo que hoy serían doscientos mil pesos y cada mes subía de precio, como las acciones que se llevaban a cabo en el Monte de Piedad.

Quisiera seguir contando la historia de la multiplicación de los bastones y sus preces pero debo interrumpirme para esbozar una humilde pero premeditada teoría del bastón:

El bastón más cómodo es el típico bastón, hecho allá en los tiempos del *topos uranus*: el bastón con su curva, el que dibujaría usted si le pidieran dibujar un bastón: usted haría la curva, como el caramelo hace la curva en los bastones de caramelo; no dibujaría un bastón sin curva porque cualquier interlocutor podría confundirlo con un lápiz o con una pluma terminada en bolita. No solamente es el más cómodo porque puede colgarse de la bolsa de la camisa mientras uno deposita (siempre deposita) en el banco, o paga las cervezas en el Oxxo. Lo es porque la curva del bastón es lo que da su sentido al bastón.

El bastón es una palanca de velocidades humana. Se envía hacia adelante suavemente hasta que toca el piso a una distancia de un paso y medio más allá de nosotros: el paso se realiza y el bastón, que está apoyado medio paso adelante de donde ha pisado nuestro pie, sirve de apoyo, o sólido o fingido, para el transcurso en el aire del otro pie que pisa medio paso adelante de donde el bastón está apoyado: ahí está la clave: el bastón va medio paso adelante y queda medio paso atrás de la pisada normal cuando usted lo recoge, como el botero de un volga individual: su efecto es el de una especie de freno de mano: el paso con bastón tranquiliza (como diría Mercuccio por la *stratta* de Verona): le proporciona al paso la curva del paseo, la sombra del *adagio*, conecta al esquema óseo —valga la redundancia— con la musculatura del cerebro: le dice «al suave» (como se dice en Nicaragua), vas al suave, no te aceleres, permanece un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego, contagia al aire con el aire del veraneo, crea una atmósfera interna que no tiene que ver con las estaciones que suceden afuera.

Arrayán

fragmento

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

Chirrían
goznes de cementerio

un estertor
un rapto

y el árbol:
un eucalipto
su frescura de balcón

(yo me llamo eucalipto)

un rapto
un estertor

y el arrayán

(todo lo que no conozco entra en el poema)

*

memoria de terrazas

el ojo al mar

el paisaje

la calle lenta

*yo te conozco
compartimos luz y tensión
tanta miseria
el río de la salida*

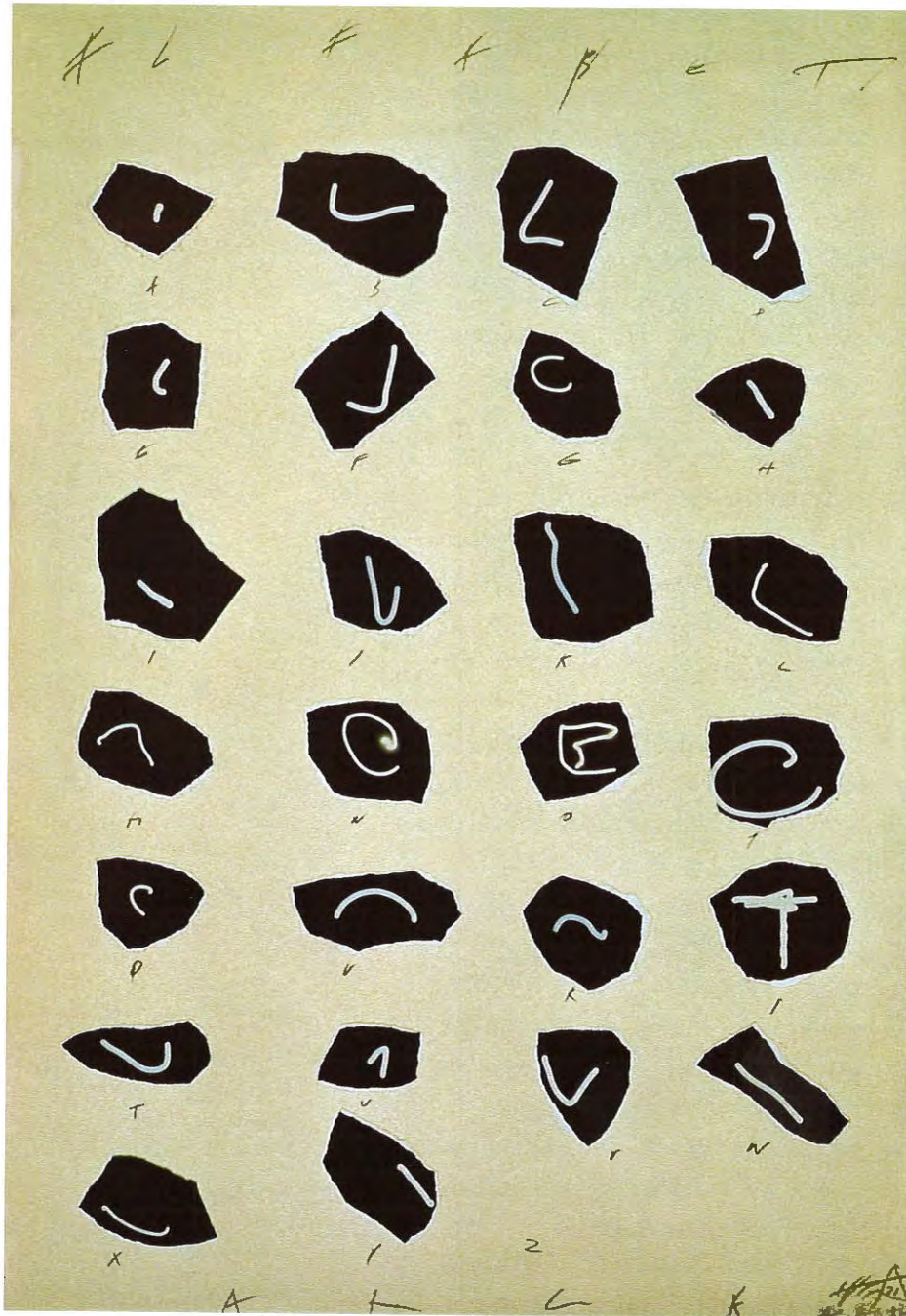
maxilares

(falanges para la niña secreta que se mece en el renglón)

terrones en la boca

y el óxido
hierro que gana en esplendor.

La naturaleza paralela de **Jan Hendrix**



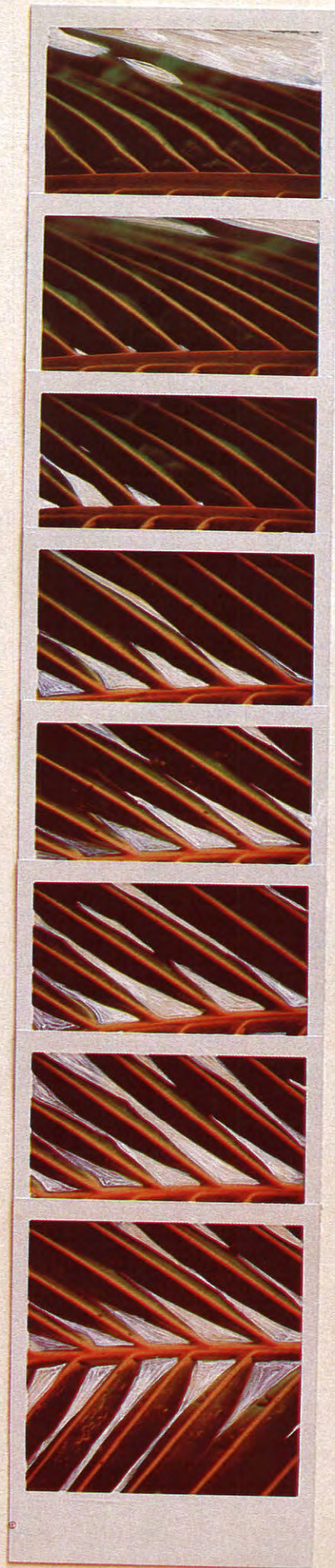


Ocurre que cuando observamos un objeto conocido, una planta o un árbol: no nos detenemos demasiado, lo pasamos de largo y lo dejamos atrás en nuestra apresurada carrera cotidiana. Sin embargo, y a pesar de que creemos entender y reconocer todo lo que habita a nuestro alrededor, la naturaleza siempre se reserva algo para sí misma. Las vetas de una rama, la intrincada nervadura de una hoja e incluso el proceso fotosintético de una planta representan enigmas que nunca podremos comprender cabalmente.

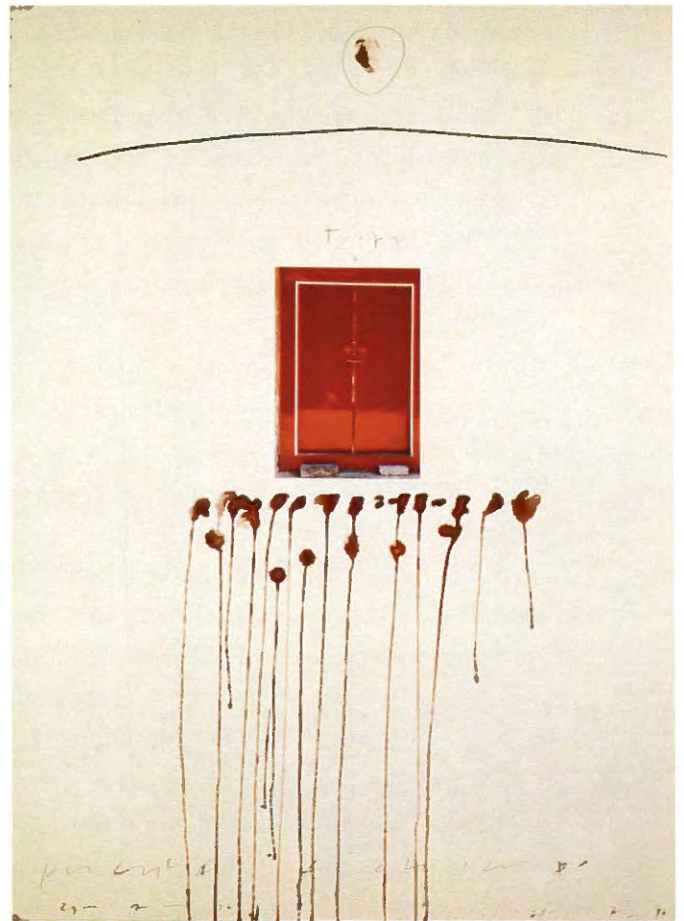
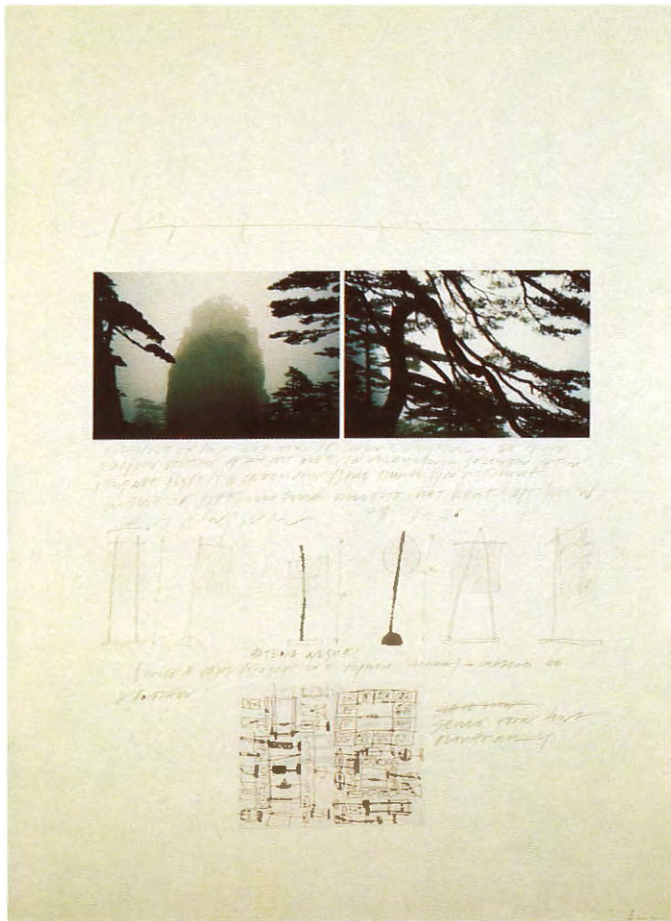
Pero más allá del limitado entendimiento que se pueda tener del mundo natural, de las definiciones acostumbradas, de las taxonomías y los términos científicos que intentan describir y estructurar a la naturaleza, la visión del artista ha sido la única que ha podido liberar sus presencias ocultas, aquellas que no se perciben en la superficie y que tienen que ver con la poesía y el sueño.

La obra de Jan Hendrix ha sabido penetrar en esos resquicios ocultos del universo natural. Desde los fenómenos minúsculos, casi microscópicos, como el hallazgo de una semilla o una piedra, hasta la vastedad de un bosque o una montaña, Jan Hendrix se ha abocado a la tarea de enunciar el paisaje a partir de todos sus ángulos y sus posibles dimensiones.

Desde que emigró de su natal Holanda para radicar en México, Hendrix ha viajado por diversas regiones del mundo. La práctica del andar se ha convertido en su forma de entender y hacer arte. Su campo de acción está ahí donde se manifiesta la naturaleza: esos espacios silenciosos, desprovistos de arquitectura o presencia humana. Hendrix utiliza la fotografía como medio para integrar los objetos encontrados en el viaje. Después, a manera de notas o apuntes, compone la imagen del recorrido entretejiendo su historia con fragmentos. El resultado —la obra acabada— es una reinterpretación del viaje, un mapa abstracto del camino andado, de la inmediatez de la experiencia como residuo de la memoria y el recuerdo.





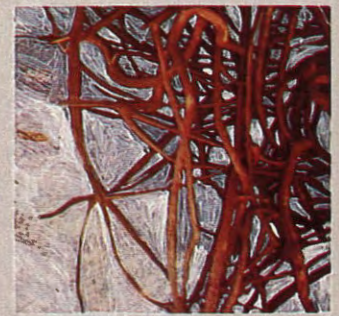


En este sentido, la obra de Jan Hendrix no es una representación fiel del paisaje sino su deconstrucción. Mediante una especie de poesía gráfica, las formas aparecen aisladas de su contexto y dispuestas en espacios negativos, en ocasiones acompañadas de frases breves, palabras o letras, como si quisiera delatar al objeto no como una figura plana trazada sobre papel sino como una presencia viva con historia, pulsaciones y contingencias.

Bajo la óptica de Hendrix, el paisaje toma nuevas dimensiones, nuevos sentidos de tiempo y espacio. La naturaleza adquiere un volumen ambiguo en donde lo pequeño es grande y viceversa: una semilla puede crecer a escalas monumentales y un árbol simplificarse en un trazo. Esta fluctuación de formas que se dilatan y se expanden constituyen, a primera vista, una compleja red de símbolos fragmentarios que a su vez, y si se mira con más detenimiento, representan una geografía totalizadora del paisaje.

El cuerpo de obra que Hendrix ha concebido a manera de itinerario personal no es sólo resultado de un proceso agudo de observación, sino de una constante exploración dentro del campo de la gráfica, en cuanto a técnicas y materiales. Desde las polaroids y el papel hecho a mano hasta el metal y la cerámica, Hendrix ha experimentado con casi todos los soportes y formatos de que el oficio de la gráfica, junto con los medios actuales, le ha permitido echar mano. Esto lo ha llevado a abordar y reinventar el paisaje de innumerables formas.

La naturaleza paralela que Hendrix ha inventado no es una naturaleza meramente implícita, sino que se transforma en el momento en que emerge, se cifra y se condensa en la sensible materia del trazo. Los elementos que componen sus imágenes no pierden su carácter concreto y en tanto que se afirman también se contradicen: la piedra sigue siendo piedra, áspera y dura, pero también es línea leve [**Raquel Abenchuchan Cano**].



COLECCIÓN PERMANENTE



Samuel Meléndrez (1969), *La fábrica II*, óleo sobre tela, 130 x 160 cm



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Moralista a la cámara

HUGO HERNÁNDEZ

Liz: ¿Qué crees que eres?

¿Una especie de filósofo?

Tom: Observador,

eso es lo que soy.

Diálogo de *Dogville*

Son muy pocos los cineastas que hoy en día reflexionan de manera sistemática sobre condición y comportamiento humanos. Y aún menos los que lo hacen con películas apasionantes, a través una estética en constante renovación, tan original como arriesgada. En la cumbre de esta estirpe campea un singular danés que desde sus inicios ha conseguido la atención y, en la mayoría de los casos, el reconocimiento de propios y extraños: Lars von Trier.

Lars Trier nació el día del niño de 1956 en Copenhague; su concepción bien merecería una novela. Es el proyecto artístico de su madre, quien deseando que por las venas del hijo corriera sangre creativa, le escogió un progenitor cuyo mapa genético seguramente habría esbozado una partitura musical. El origen biológico le fue revelado a Lars por su madre sólo cuando ésta yacía ya en su lecho de muerte. La relación con aquél, cuando se dio, no fue precisamente cordial. Pero Lars no sería músico, según la previsión materna: primero la

pintura y luego la literatura llenaron sus necesidades expresivas. Aterrizaría en el cine, como hemos venido enterándonos. Y si su origen es singular, no lo es menos su etapa formativa. Creció en un permisivo ambiente que aún hoy escandalizaría al más liberal. Desde temprana edad él decidía qué convenía a su persona: qué comer, ir o no a la escuela, ir o no al médico. De esta libertad darían fe las obras por venir. En consecuencia.

A los 11 años filma en Súper 8 sus primeros cortos caseros, entre los que figura alguna animación. Desde entonces deja ver una voluntad experimental que llegaría para quedarse. Con 17 años encima hace un primer intento por ingresar a la escuela de cine. Pero es fallido. Más adelante produce la que ha de ser considerada como su primera producción: *Jardín de orquídeas* (*Orchidégartneren*, 1977), mediometraje en el que él mismo da vida a un cambiante personaje que por momentos viste de nazi y que le sirve para provocar a su ma-

dre, quien militó en la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial.

De su pasaje por las aulas de la Danske Filmskole no guarda gratos recuerdos. Encontró ahí un ambiente represivo: su profesor de realización, escandalizado de que tal propuesta pudiera concebirse en el seno de la escuela, le ordenó destruir su adaptación de *La filosofía del tocador* de Sade. Acaso el aporte más significativo de estos años es la añadidura a su nombre del «von»: sus compañeros introdujeron la partícula en medio del nombre y él lo adoptó sin problemas, pues tiende un lazo de nobleza con otros célebres «von» (Josef von Sternberg y Eric von Stroheim).

Para cuando filmó *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984), su primer largometraje, ya tenía una filmografía respetable. En éste es aún marcada la huella de una de sus influencias tempranas, el ruso Andrei Tarkovski; con el paso del tiempo seguirían deudas ostensibles con sus «padres espirituales»: Jean-Luc Godard, Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergman. *Epidemic* (1988) y *Europa* (1991), segundo y tercer largos, completan una suerte de trilogía que se caracteriza por tener como escenario a una imaginaria Europa de raíces germánicas, que se dibuja con tensos trazos epidérmicos; sus protagonistas son hombres un tanto ingenuos que siembran involuntariamen-



[ARCHIVO]



[ARCHIVO]

Lars von Trier



[ARCHIVO]

Los idiotas (Idioterne), 1998

te el mal antes de perder definitivamente la inocencia; las enraizadas atmósferas emergen de la hipnosis lo mismo que de la tradición cinematográfica.

Su paso por la televisión, sobre todo la realización de la miniserie *El reino (Riget)*, 1994, le representa no sólo la posibilidad de ahondar en la neurosis, sino de liberarse del rigor que se había impuesto a sí mismo para la realización de cada cinta: ya no dibuja un elaborado *storyboard* ni planea con anticipación métrica cada emplazamiento de cámara. Esta pérdida de ataduras queda de manifiesto en *Rompiendo las olas (Breaking the waves)*, 1996, cinta que marca un notorio cambio de rumbo. En adelante sus protagonistas pertenecen al género femenino; la cámara elude el trípode y viaja feliz en el hombro del operador; la emoción es un objetivo esencial que es preciso capturar a través del objetivo de la cámara, por lo

que se da a la tarea de empujar en escena sentimientos en esencia, valores en absoluto. La bondad de Bess (Emily Watson) tiene un eco fundamental en Selma (Björk) en *Bailando en la oscuridad (Dancer in the dark)*, 2000 que casi alcanza a Grace (Nicole Kidman) en *Dogville* (2003); en todas existe una ingenuidad y buena fe demasiado humanas para ser humanas. En casi todas estas cintas el destino de las protagonistas es tan trágico como ilustrativo.

En su *Introducción a la historia de la filosofía*, Ramón Xirau asevera que existen periodos de síntesis (a los que llama *summæ*) que «recogen mucho de los pensamientos que los precedieron», y acota que, «si la filosofía es encuentro con la verdad —la verdad absoluta que, en última instancia, es siempre religiosa—, el encuentro habrá de realizarse sobre todo en las *summæ*». Añade que «éstas suelen presentarse

cuando ya está a la vista la crisis de la civilización que les dio origen y nacimiento». Von Trier es una *summæ* viviente. La obsesión por la verdad está detrás de toda su filmografía, pero en particular del Dogma 95, movimiento del que fue fundador y que surge en un momento en el que es inocultable la decadencia del cine como arte, que nace como una iniciativa de regresar al cine a su verdad original. El «voto de castidad» (de origen religioso, ¿qué más?), al que ha de ceñirse todo realizador que pretende concebir un proyecto Dogma, es ilustrativo no sólo de la necesidad de tener límites claros (él, que nunca los tuvo, al menos impuestos desde afuera), sino de garantizar de alguna manera cierta autenticidad en las producciones. *Los idiotas (Idioterne)*, 1998 ostenta el certificado número dos (de 35 que actualmente lo llevan) y sirve a Von Trier para experimentar entre otras

cosas en el trabajo con los actores, a los que da completa libertad: él mismo opera la cámara y decide los encuadres en función de las posiciones que aquellos toman según las necesidades propias. Los resultados no fueron tan extraordinarios como él esperaba, pero por ello él no ha de ser culpado. En adelante delegará la luz a un cinefotógrafo, pero él ya no ha soltado la cámara (digital y de minúsculas dimensiones, es justo añadir).

El danés tiene a bien pasar por el filtro del intelecto cada ensayo, cada decisión estilística. Así, en cada rodaje elabora un diario de viaje en el que anota sus apuestas y las contrasta con los resultados. Abre, luego de cada jornada en el *set*, un espacio para la reflexión, para la autocrítica. Durante la grabación de *Dogville* colocó incluso un «confesionario» donde él y todos los involucrados podían desahogar sus frustraciones y elevar sus inconformidades.

Von Trier es un cineasta técnicamente superdotado, capaz de manipular al espectador a placer, de conmovirlo incluso por medio de la artificialidad presente en *Dogville*, cinta que transcurre en un escenario teatral en el que los espacios son sugeridos por letreros en el piso. Ésta, su más reciente propuesta, es el inicio de una nueva trilogía que transcurrirá en Estados Unidos, escenario de *Bailando en la oscuridad*, y sobre el que ha apuntado su arsenal creativo y crítico. Acusado de registrar un país

que no conoce, revira afirmando que «me atrevo a pretender que conozco mejor Estados Unidos a través de las imágenes que escogen de ellos mismos para transmitir por los medios, que lo que los estadounidenses conocían Marruecos cuando filmaron *Casablanca*».

La filmografía de Von Trier es habitada por una interminable lucha entre el bien y el mal. El realizador es un portentoso moralista tan controversial como

contradictorio que elabora fábulas tan edificantes como perversas. Tom, personaje de *Dogville* que pasa los días analizando la conducta de los suyos, organizando reuniones para su «refuerzo moral», es una especie de *alter ego* del que toma distancia para ejercer la autocrítica, pero que revela intenciones y procedimientos de su creador: el cinismo es uno de sus rasgos más fuertes, tanto como la arrogancia de Grace... y del gran Lars.

El devenir de la luz

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Para llegar al conocimiento, dice Nietzsche, hay que ir tropezando con palabras que se han hecho duras y eternas. Tal es el cometido de la obra de María Zambrano, quien a través de *Filosofía y poesía* (1939), *Hacia un saber sobre el alma* (1950), *El hombre y lo divino* (1955), *Claros del bosque* (1977), *El sueño creador* (1965), etcétera, se da a la tarea de devolverle al lenguaje su capacidad metafórica. En uno de sus últimos libros, *De la Aurora* (1986), recientemente reeditado por Jesús Moreno Sanz y enri-

quecido con textos inéditos, la autora concreta una verdad: sin metáfora, entendida como la capacidad humana de trasponer a los objetos en algo que está bajo ellos, todo lo viviente se queda sin lugar. Por eso *De la Aurora* se instala en el confín de los reinos de la razón para dar paso a lo insólito y vulnerable de la mirada humana. No hay humanidad verdadera sin el instante precario, sin ese tiempo que en su propio devenir se vuelve luminoso. No hay más que el sentir originario: el ser. Y éste es el otro gran tema

de Zambrano, el ser como «la aurora nunca visible del todo en lugar alguno del universo, presente siempre en la más ciega oscuridad».

En entrevista de 1989, cuando fue galardonada con el Premio Cervantes, Zambrano declara que cuando vivió en México en exilio le aconteció una especie de revelación de los dioses mexicanos. Considera a Quetzalcóatl el señor de la aurora, pues recorre los tres mundos: primero desciende a donde mora el señor de la muerte, recoge los huesos de sus antepasados, y al ascender se convierte en el lucero Venus. *De la Aurora* es un texto de filiación sagrada, cercano a la razón poética, amorosa, «voz de las entrañas» de Ortega y Gasset, una liturgia cuya estructura parte de la musicalidad de las palabras en un ir rodando, con la doble acepción del canto como música y de la piedra en tanto templo, construcción de un sentido. Libro del origen, está erguido en el lugar del germen, entre la nada y el todo, entre la luz y la sombra, entre el despertar y el abismo. Germinación y sus imperceptibles ramificaciones. *De la Aurora* es un libro enredadera, se gesta en un instante de luz, pero crece y trepa hasta formar una constelación. «¿Y la muchacha? ¿Dónde dejaron a esa niña, Aurora que tiembla, que no acaba de querer despertarse, que se quedaría acurrucada o escondida en un grano de luz?». *De la Aurora* habla más de ese grano de luz que del sol esplendo-



roso, le interesa el ovillo de oscuridad que lleva todo ser por el hecho de ser inacabado, aunque pleno. Por eso la brizna, el rocío, una yerba tímida, el rumor, el baluceo, el temblor, los nombres y los colores, el misterio de la flor, la llama, el espejo: lo sensorial; pero también la inmovilidad, la intrascendencia, lo iutacto. Zambrano somete a los elementos tímidos pero perceptibles, los mece en la misma cuna del tiempo y de la metamorfosis. La aurora, ese fenómeno que acontece diariamente, constituye en la poética de la autora la gran metáfora para lograr expulsar de su sistema de pensamiento a la razón, la diosa de la cultura occidental. La autora prefiere a la niña abandonada, ésa que se retira en el mismo instante en que aparece. Se detiene, observa y describe a la ortiga en su inutilidad respecto a lo humano; al Ouroboros, esa serpiente enroscada al universo justo en el

límite de lo terrestre y el vacío, a los seres desprendidos como fragmentos —los monstruos— emergidos de la inmensidad del mar como aún no nacidos del todo. También lo inacabado y oculto caben dentro de la aurora de Zambrano, pues la Aurora es una acción —es el sentir y percibir humanos— un acto sin par: un ser, pero un ser que vive en ese acto y en ese mismo instante su nacimiento y su transfiguración, es luz que redime las tinieblas. Porque si Zambrano se hubiera apartado de ese estado auroral en que plantó su pensamiento, hubiera habitado ese otro descrito por Nietzsche: «¿Qué es la verdad? Una movidiza nube de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos; resumiendo, una suma de relaciones humanas que la poesía y la retórica han realzado, trasladado, embellecido y que, después de un prolongado uso, le parecen a un pueblo estables, canónicas y obligatorias; las verdades son ilusiones que se han olvidado de lo que son, metáforas que han quedado gastadas y sin poder sensible, una moneda cuyo troquelado se ha borrado y que ya sólo interesa como metal».

De la Aurora de María Zambrano, Tabla Rasa, Madrid, 2004.

Las revelaciones del desaliento

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

Recientes investigaciones científicas han demostrado que puede ya considerarse la iluminación artificial como una forma de contaminación. Las densas iridiscencias que las grandes ciudades surten para que la noche sea otra forma del día han alterado irremediabilmente el ciclo circadiano de las sociedades, y de tanta desconsiderada luz no cabe más que esperar otra forma de la catástrofe. Menos apocalípticas, pero a su modo terribles, son las catástrofes que animan *El clan de los insomnes*, la lúcida y desopilante colección de incursiones que la ensayista y narradora Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972) ha hecho por los territorios de ese abuso de la realidad que es el desvelo.

El título, proveniente del epígrafe de Cioran que la autora instaló al frente de estas páginas, advierte que los cuentos irán en pos, sobre todo, de los testimonios descabellados e impecables de un puñado de individuos para los que dormir es imposible o impensable: un psicólogo con

dislalia (y con insomnio y sin imaginación) que se ha visto al frente de una inverosímil clínica de trastornos del sueño; un escritor suspendido en el limbo de la esterilidad creativa; una actriz que ha matado a su marido varias veces; otro escritor que, las luces encendidas todo el tiempo, prospera en una fuga que es a la vez una persecución; una muchacha que presencia y llega a encabezar una conjura anarquista delirante, y un pueblo del que las

mujeres se van, dejando a sus hombres en la tarea de fabricar La Cama que los salvará de la desolación del abandono. Pero más allá de eso, cada cuento extiende una indagación minuciosa de las posibilidades que para el entendimiento y la emoción abre esa condición a la vez dolorosa y desaforada que se alcanza tras incontables noches sin pegar los párpados: cada personaje, en su comprensión de lo que le ocurre (y en el provecho que mal o bien ha de sacar a su circunstancia) va llegando a ciertas «revelaciones del desaliento» que difícilmente depararía la vigilia a quienes observan hábitos más o menos higiénicos para dormir cuando se debe y, cuando se debe, estar despiertos.

Vagando entre el desconsuelo y el frenesí de la fantasía, condenados a vivir en «el terror del próximo día» y a la luz de las imaginaciones incesantes que suelen poblar las altas horas, llenando el silencio de sus noches con la espera del «ruido de los aviones o los pájaros de la mañana», los personajes convocados por Abenshushan han corrido con la suerte de que ella haya puesto a su disposición una escritura atenta y aguda que no sólo administra con pericia el ritmo de la relación de sus aventuras (pues sabe bien que, si sus personajes no duermen, los lectores a veces tenemos esa detestable costumbre, de manera que nos niega absolutamente toda oportunidad de dar cabezadas), sino que además aprovecha para





Convocatoria de PATLATONALLI, A. C.

Concurso de Cuento Infantil "Todas las familias son sagradas"

Con el propósito de ampliar el concepto de familias, de fortalecer los derechos humanos, la protección legal contra todo tipo de discriminación y la seguridad de las niñas y niños que viven en familias no convencionales, PATLATONALLI, A. C. convoca al:

Primer concurso de cuentos para niñas y niños con el tema: Familias Lésbicas

B A S E S

1. La presente convocatoria es de carácter internacional. Podrán participar todas las personas que lo deseen sin importar su edad, sexo o nacionalidad.
 2. Los cuentos versarán sobre el tema: Familias Lésbicas, escritos en español, enfocados a niñas y niños no mayores de 12 años.
 3. Las personas participantes pueden enviar los cuentos que deseen siempre que sean inéditos, que no hayan participado en otra convocatoria previa, escritos a máquina o computadora, letra de 11 puntos a doble espacio de 1 cuartilla mínimo a 8 cuartillas máximo.
 4. Los cuentos deben enviarse en original y tres copias firmados con seudónimo a la siguiente dirección: PATLATONALLI, A. C. D. F. Apartado Postal 11-404 México D. F. CP 06101.
 5. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado deberá enviarse el nombre de la autora o autor, sus datos de localización, y una nota biográfica que no exceda una cuartilla. En la parte anterior del sobre aparecerá el seudónimo y el nombre o nombres de las obras concursantes en el entendido que no se devolverán los originales.
 6. El plazo límite de envío será el 30 de noviembre de 2004.
 7. El jurado estará integrado por 6 personas de reconocido prestigio literario de las ciudades de Guadalajara, Jalisco y del Distrito Federal en la República Mexicana. El fallo se dará a conocer durante el mes de enero de 2005.
 8. L@s autores premiad@s cederán los derechos de edición en el contrato que de común acuerdo firmarán con PATLATONALLI, A. C. y la editorial seleccionada, luego de conocerse el fallo del jurado.
 9. El premio consistirá en la edición ilustrada de los cuentos con sus créditos, un paquete de productos culturales lésbicos por parte de PATLATONALLI, A. C. y la promoción internacional de sus obras.
- Para mayores informes dirigirse al correo electrónico de PATLATONALLI, D. F.: patlas@laneta.apc.org

La Universidad Nacional Autónoma de México,
El Colegio de Sinaloa y
Siglo XXI Editores convocan al

2o. PREMIO

INTERNACIONAL DE NARRATIVA

UNAM - COLSIN - Siglo XXI

Podrán participar todos los escritores de habla hispana, con una colección de cuentos, que deberá tener como máximo 250 cuartillas y un mínimo de 150.

El plazo para enviar los trabajos vence el día 30 de octubre.

El ganador del concurso obtendrá un premio por la cantidad de US \$20,000 (veinte mil dólares)

Busca las bases en: www.sigloxxieditores.com.mx
www.publicaciones.unam.mx
www.elcolegiodesinaloa.com



desplegar su apreciable manejo de la ironía y cierto talante ágilmente meditativo que acentúan el carácter insólito de las historias y definen favorablemente su estilo. «Como los sueños, sus relatos no deben ser convincentes, sino memorables», dice el memorable Bérnago de «Homenaje al Doktor Zorasky» a propósito de las narraciones que los insomnes debían exponer para alivio y regocijo de su peculiar cofradía: Abenshushan, evidentemente, consigue ambos méritos.

Si bien no están a salvo de la tribulación o la desdicha que, se dice, hacen una condena del insomnio (una suerte de naufragio ininterrumpido, tendemos a creer: una expulsión cruel del paraíso de las sábanas y el ronquido), los personajes aquí reunidos no dejan de participar en las averiguaciones que la autora emprende sobre el deseo o sobre las atrocidades del progreso («La

conjura de los peatones»), sobre la ilusión de la libertad («La cama de Lukin»), sobre la fatalidad erótica («La esposa despierta») o sobre las falacias del arte («Kuboa»). Y es ante todo en los cuentos «Homenaje al Doktor Zorasky» y «Ningún rapto es pasajero», de tramas decididamente intachables, donde consta que esas averiguaciones no desatienden los imperativos de una narrativa rigurosa y depurada.

Tal vez la iluminación con que se quiere derrotar a la noche sea una calamidad más con la que tendremos que arreglárnoslas, y habrá entonces que ir adaptándose al paulatino imperio del insomnio. Pero si habrá insomnios como éstos en el que nos aguarda, ese imperio sea felizmente bienvenido.

El clan de los insomnes de Vivian Abenshushan, Tusquets, Ciudad de México, 2004.

final de cuentas, la poesía solamente habla de la poesía en un universo que se presume cerrado en sus juegos de lenguaje, un comentarista debiera ser prudente y práctico, y usar sólo los elementos que estuvieran contenidos en el texto que valora o enjuicia.

En una obra poética tan sólida y consistente como la de Luis Vicente de Aguinaga, esto es más que cierto. Sus cifras pueden revelarse en la lectura misma, y esto, en cierto modo, parecería facilitarle la tarea al posible lector, puesto que no debería haber distancia entre la lectura, la interpretación y el disfrute. Sin embargo, esta postura es engañosa, pues sus claves son al mismo tiempo abiertas y secretas, fenoménicas y esenciales.

El jurado que concedió el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes a esta obra indicó que se trata de un «libro culto, pero no culterano, que se asienta en la tradición de la poesía universal moderna y contemporánea». Seguramente quería señalar de manera breve el hecho de que la voz de Luis Vicente de Aguinaga ha logrado conjuntar conocimiento y apropiación poética con un paradójico tono distante que encarna en un lenguaje claro y cotidiano. Con ello, se ahorraron una larga lista de poetas de los que De Aguinaga se ha alimentado, y que van de Paz a Borges, de Celan a José Ángel Valente, de San Juan de la Cruz a Villaurrutia, de Juarroz a Gamoneda. Se ahorraron también decir que se trata de un poeta que

Una certera ambivalencia

BAUDELIO LARA

Empezaré con una afirmación que seguramente descalificará cualquier intento crítico y cance-

lará el posible suspenso de un desenlace, por otra parte, previsto. Si una obra tiene peso, y si, a

lo mismo se detiene perplejo en una observación de Beckett que en un hallazgo lingüístico de José Alfredo Jiménez.

A través de sus libros, Luis Vicente de Aguinaga se ha aventurado con éxito en una diversidad de registros que le han conferido desde hace tiempo unidad a su voz poética. Esta coherente insistencia en un camino personal, alcanza una precoz madurez a partir de *Piedras hundidas en la piedra*, y se fortalece en *La cercanía* y *Cien tus ojos*, en donde logra un tono reflexivo y penetrante. Ecos de esta actitud aparecen en *Reducido a polvo* como alusiones y como reincidencias, como regreso a la obra inacabable, con *la vaga intermitencia/ de su invocación en masa/ a la memoria*, para decirlo con un epígrafe de Jorge Guillén que usó en este libro. Es la constancia de una voz que nombra el mundo utilizándose a sí misma:

El nombre
que no tienen los árboles ahora,
que sin ser es también el de los
[pájaros
y yo digo lo mismo que hace
[mucho:
me recuerdo.

De hecho, este libro podría configurarse a través de sus epígrafes, una estrategia que, si bien es consciente porque se realiza a través de una selección, también es inconsciente, porque nos revela más de lo que supone. También, podría bosquejarse a través de sus asertos que, aunque se re-

fieren al mundo, de la misma manera pueden retratar la propia voz, la obra propia. En ese sentido, hay en este libro una contención, cercana al silencio, en la que, decir el nombre y equivocarse en el intento, es una especie de traición, de error fundacional. *Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si dijese su nombre* (Gamoneda).

Quiero pensar que al menos algunas de las secciones de *Reducido a polvo* son un amoroso ajuste de cuentas con los antepasados tutelares, a la manera de *Pasado en claro*, de Octavio Paz. Su tono es de una duda reflexiva, reposada, despojada de angustia, como de quien mira llegar el fin desde la ventana que se hunde en un paisaje roto. También, no obstante, el otro extremo del libro puede rastrearse en el Paz de *La llama doble*, o en el Bataille de *Las lágrimas de Eros*, por cuanto ambos saben que la proximidad erótica es semejante a la cercanía de la muerte. Obsesivo vigilante de su proceso creador, de Aguinaga ha dicho que «Los dos extremos de mi libro son el riesgo de la aniquilación, por una parte, y el consuelo de la proximidad erótica, por la otra».

Un aire dubitativo enlaza este arco temático que va de la muerte al amor, aire indeciso que, sospechamos, no se cifra en la incertidumbre, pues ya conoce la respuesta. Se trata, entonces, de una certera ambivalencia, una estrategia que al mismo tiempo define y diluye, que conforma afanosa los perfiles de las

cosas y alevosamente los desdibuja para recrearlos. Una poética de la inminente desaparición: la nieve se disuelve, surgen los nombres del jacinto, queda el blanco.

El poeta se vuelve testigo silencioso del desvanecimiento del mundo, indeciso de su papel, temeroso de nombrar el mundo por cuanto nombrarlo contribuye a delimitarlo y, por tanto, eventualmente a destruirlo.

Me pregunto si vivo
y la pregunta sola me responde:
¿vives?

Como consuelo, la pregunta se vuelve respuesta, el eco y el silencio se confunden. Entonces, la mirada, se duplica:

Sorprendo al árbol de reojo, y son
[mi rostro
dos ojos: el de insistir y el que
[olvidara
incluso lo evidente.

Esta mirada duplicada se apoya en la reiteración y el retroceso como dispositivos. Su poética, como toda buena poética, es a la vez una retórica: repetirse, oírse, hacer figuras, escanciar las formas, jugar con ellas. La repetición funciona como recurso retórico, pero también como elemento rítmico y, sobre todo, como una forma de sostener el mundo, de darle corporeidad por medio de la tenaz insistencia, como cuando Alejandra Pizarnik repite su nombre para asegurarse que sigue viva:

Crece una estela. Crece o cae
una estela.

En la planicie. En la planicie o
[la frente
de los muertos.

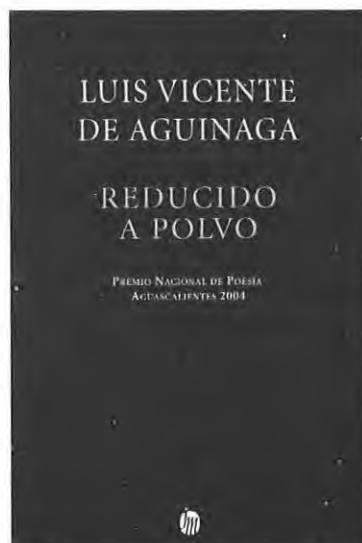
Los muertos iniciales del mundo.
Los muertos que vivieron

antes aún que pudiéramos
[nosotros
nacer.

Del mundo o la pradera
que hacen fértil sus huesos.

En este poema de 45 palabras, cinco se repiten hasta once veces: crece, crece, estela, estela, planicie, planicie, muertos, muertos, muertos, mundo, mundo. Reiteración como recurso ontológico: admitir la existencia del mundo no requiere un enunciado lógico, sino una terca convicción que es necesario repetir en distintos niveles de voz.

Pero tampoco esta convicción es absoluta. *Reducido a polvo* es un *work in progress*; sus poemas avanzan seguros, pero tambaleantes, en una marcha que se mueve a golpe de retrocesos. «Hay que restar la progresión de cuerpo». Esta parece su divisa: avanza retrocediendo; afirma, reitera y regresa; la reiteración contradice o descarta, pero al mismo tiempo, suma un nuevo peldaño a la escala del poema. A veces, la estratagema funciona cuando una afirmación que parece rotunda, a la vuelta



del verso se desdice, recula, modera su vigor, se vuelve vaga y, finalmente, acepta su condición de fantasma:

Ni materia ni espectro: igual que
[mares
sin costa, igual que un cepo
desde la hierba o transparente
nos vigila
como a finales de septiembre
[acecha el viento.

Un recurso frecuente son las definiciones seguidas por una conjunción adversativa. El uso de la conjunción «o» hace que las definiciones iniciales parezcan luego vacilantes, que padezcan una engañosa pérdida de peso. Esta conjunción sirve a la vez para disolver la materia y para unir las partes del objeto o de la situación en relaciones no sospechadas. El curso del verso es el decurso optativo de las cosas: fluyen.

Se trata de crear ambientes vagos o ambiguos, de desleer la materia, para que, una vez que sea leída por el lector, éste le pueda dar nuevos perfiles, particulares, subjetivos, propios. Parece un procedimiento de corrección, de duda: en realidad, sirve también para afianzar significados. Es un proceso de destilación por desgaste. Los objetos cotidianos se deterioran: el sólo hecho de observarlos los hace corroerse, erosionarse, volverse nada:

La forma, por ejemplo, que toman poco a poco los jabones. Pongamos que la forma última: no las figuras de lengua o de papiro, de mano por lo cóncavo, de lámina, de molar desgastado, navaja inservible, opaca huella digital, pliego sin letras y cara paliducha que adoptan al cumplirse la víspera de su aniquilación. Jabones, por ejemplo. De sustancia final, desvanecida.

Táctica y estrategia: sus reiteraciones y retrocesos nos engañan. El poeta parece ir en una dirección y, de pronto, tuerce el rumbo, multiplica los sentidos. Los cortes de verso nos conduce a un desfiladero, que se transforma luego en un valle, o en una planicie que invita a caminar, para luego tendernos una trampa en la que inevitablemente hemos de tropezar o atorarnos. No es sólo la textura del poema, sino sus desniveles, sus recovecos, los pisos donde se asientan las palabras. Tomemos un ejemplo de su poema «Caracoles»:

En la hierba, todos los días, un día se refleja —y es un camino que [desaparece.

En estas dos líneas, que pertenecen a estrofas contiguas, el primer verso, tomado aisladamente, se sostiene como una afirmación epifánica: que todos los días, en la hierba, es posible encontrar un día. Cuando avanzamos a la siguiente estrofa y verso, que en la estructura del poema tienen una función complementaria, la expresión «se refleja», y el posterior comentario «—y es un camino que desaparece», hacen que el día pierda su carácter absoluto y se vuelva una sombra, un acompañamiento.

Esta forma personal de cortar los versos y de distribuir las estrofas, le permite a de Aguinaga ampliar la densidad y la diversidad de los sentidos a través de la estructura del poema: lecciones que toma de su oído, de su inteligencia para atrapar las posibilidades de la significación y, seguramente, de la lectura atenta de poetas como Juan Gelman o Eduardo Milán.

Hay otro efecto interesante. Este tratamiento de la estructura hace que el poema pueda dividirse en unidades menores. En ese sentido, muchos poemas del libro podrían comenzar en cualquier verso, incluso en cada estrofa; de este modo, el poema podría desmontarse y multiplicarse en varios componentes. De Aguinaga fragmenta sus poemas, los multiplica, los enmascara, los trastoca en su contrario, y luego

nos engaña cuando vuelve a recomponerlos. Da la impresión de que se podría hacer un juego personal, a la manera de *Rayuela*, comenzando arbitrariamente en cualquier estrofa, a veces incluso en cualquier verso, y que cualquiera podría ser un buen comienzo para la lectura.

Se trata de una estructura premeditada que no contradice la sensibilidad poética. La mayor parte de sus poemas se asienta en observaciones precisas y ejemplares («como un fresno / abierto en ramas pares y sombras intermedias»), en imágenes vívidas y frescas, en versos con unidad de sentido, imagen y sonido. Porque, aunque es ocioso decirlo, de Aguinaga tiene un oído excepcional que anda a la caza de juegos y aliteraciones, como en el poema *L'aieul terrible*, que es un regalo para el oído. Por otra parte,

podría decirse que muchos de sus poemas asumen la forma musical del tema y las variaciones. El tema se presenta y regresa, trastocado. Luego, nos lleva a una conclusión que, aunque presentida, no contradice su arquitectura.

Con Alberto Girri podría decir, finalmente, que *Reducido a polvo*, es «una figura empapada del asfalto o vuelto hacia las nubes». Prefiero decir simplemente que se trata de un diamante oscuro. Versos de sustancia final, desvanecida, sustancia al fin, poemas sustantivos de ausencia o regreso.

Reducido a polvo de Luis Vicente de Aguinaga, Joaquín Mortiz, col. *Las dos orillas*, Ciudad de México, 2004.

Una biopsia literaria

FERNANDO DE LEÓN

Luminosa es la iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de México de publicar su reciente colección *Pequeños Grandes Ensayos*. Particularmente digna

de mención es el texto de David Hume titulado *De mi propia vida*. Brevísimo documento autobiográfico, epistolar y ensayístico que cumple cabalmente su inten-

ción de ilustrar el carácter del filósofo escocés.

Toda autobiografía debe sorprender ante sus lectores por lo menos dos pruebas de fuego: la de la inteligencia de su contenido y la de la honestidad de sus intenciones. La primera es filosófica y la segunda de orden moral: ambas están bien probadas en los textos de y sobre David Hume que aquí se presentan. Me refiero a los textos *De mi propia vida*, seguido de la carta que narra la muerte del filósofo, de Adam Smith, y de la carta de Hume que se nos presenta con el título «Un filósofo caracteriza a un filósofo».

Pertenezco a ese público no especializado a quien está dirigido este volumen, y quebrantando el orden que imponen las páginas he dejado para el final las muy prudentes observaciones de Nydia Lara Zavala que abren el libro. Aconsejo este orden y daré la razón: el nombre de David Hume significa mucho para cualquiera que se acerque a la filosofía, pero lo común, al acercarse a un filósofo, es conocer sus ideas y no su vida. No es difícil dar con su *Tratado sobre la naturaleza humana*, pero estos textos autobiográficos han sido poco difundidos y en ellos las obras pasan a ser un elemento más de la vida. Por lo tanto en este texto hay un interés inicial por el hombre antes que por el autor. Hablo sólo de un interés inicial pues a la postre vemos que ambas figuras son una. Pascal decía que lo hacía feliz encontrar a un hombre donde creía estar leyendo a un



autor: al emprender esta lectura eludiendo temporalmente toda la carga histórica que implica su presentación, otra felicidad nos acomete, la de encontrar a un autor donde sólo habíamos buscado a un hombre: un hombre moral, brillante, optimista, tenaz.

Con melancolía, el lector confirmará que esas recapitulaciones de la vida que son las autobiografías tienen un sabor a testamento: la alegría o la tristeza de ese sabor depende de la visión de la vida del que escribe. En Hume hay una satisfacción ejemplar.

Le sigue a este texto un carta de Adam Smith a William Strahan, donde se relata la muerte de David Hume; hermosa pero tristemente vamos completando la imagen de Hume al saber no sólo cómo se veía a sí mismo, sino cómo lo veía uno de sus amigos más cercanos. Para no de-

jar al lector un regusto funerario del tema, los editores han anexado acertadamente una carta de la pluma de Hume donde retrata al que fuera su gran amigo y el mejor de sus enemigos: Rousseau.

Al final me vengo a enterar de muchos datos que pude saber desde el principio pero que mi afortunada terquedad me depa-
ró como un gran cierre: la introducción de Nydia Lara Zavala que agrega al retrato de Hume múltiples detalles sobre infortunios no citados, sobre su amor apasionado por la condesa de Boufflers y sus querellas con Rousseau, datos que lo hacen pudoroso, falible, profundamente humano.

Como si realizáramos una biopsia literaria, bastan las pocas páginas del volumen *De mi propia vida* para descubrir con precisión lo portentoso y lo generoso de una obra y de una vida. Esta proeza no es algo cotidiano.

De mi propia vida, de David Hume, UNAM, col. *Pequeños Grandes Ensayos*, Ciudad de México, 2003.

**construyamos
JUNTOS**

Un techo para quienes no tienen
donde cobijar sus sueños

**Un techo
para México**

www.untecho_paramexico.org inf. 31 21-41-18

**UN NUEVO CONCEPTO EN ECOLOGÍA
SALUD Y ECONOMÍA**



*Alta tecnología en filtros de agua, regaderas,
purificadores, suplementos alimenticios
y productos ecológicos para cuidado personal.*

Eulogio Parra 2325, 4to. Piso, Dpto. 401
Col. Ladrón de Guevara. Guadalajara Jal.
Teléfonos: 01 33 37196587, 0443331189678
equinoccio79@yahoo.com.mx

**Tinto y Blanco:
Los colores de la buena mesa
y la mejor cava...**

**Ven y vive una experiencia diferente.
Visita nuestras exposiciones
plásticas y deléitate con nuestros
Miércoles de Jazz por las noches.**

Tinto & Blanco
WINEBAR RESTAURANT

Av. Francisco Javier Gambóia 235
esquina José Guadalupe Zuno,
Colonia Lafayette, Guadalajara 44100, Jalisco, México.
Teléfono 3615 95 35 Fax 3615 19 49. E mail reservaciones@tintoyblanco.com.mx



IJOVEN



SEMS

Concursos Literarios

2004 de poesía y cuento

CONVOCATORIA

1.- Podrán participar todos los estudiantes menores de 19 años que cursen el bachillerato de las dependencias oficiales del Sistema de Educación Media Superior de la Universidad de Guadalajara.

2.- Las características de los trabajos serán las siguientes:

- Tanto en poesía como en cuento, tema y estructura libres, creaciones originales e inéditas.
- En poesía, de tres a seis poemas, con una extensión máxima de diez cuartillas; en cuento, de tres a seis cuartillas a doble espacio.
- Presentarán en paquete firmado con seudónimo tres copias escritas en computadora a doble espacio, con letra times new roman o arial de doce puntos.
- El paquete debe incluir un sobre con los datos del participante: nombre completo, escuela, grado, grupo, turno, código, domicilio particular, número de teléfono, correo electrónico y seudónimo con el que participa.
- Los ganadores se comprometen a entregar sus trabajos en un disquete en archivo de Word.
- En cada escuela deberá realizarse una selección previa de los cinco mejores trabajos por género, por los docentes del Departamento de Lengua y Literatura, quienes verificarán en los archivos de la escuela que se cumpla el punto 1 de la presente convocatoria.

3.- Los trabajos preseleccionados se entregarán del 29 de septiembre al 1 de octubre de 10:00 a 14:00 horas y de 16:00 a 19:00 horas en el área de Fomento a la Lectura y la Escritura de la Coordinación de Difusión y Extensión (quinto piso del edificio ubicado en avenida Hidalgo 1443, esquina con Chapultepec).

4.- El jurado calificador estará integrado por tres personas de reconocida trayectoria en cada una de las áreas y su fallo será inapelable. El jurado no podrá otorgar menciones honoríficas.

5.- El premio consiste en \$2,000 (dos mil pesos mexicanos) en efectivo a cada uno de los autores de los cinco mejores trabajos tanto de poesía como de cuento. En ningún caso se podrán declarar desiertos estos lugares.

6.- Se entregará constancia a todos los alumnos participantes.

7.- La ceremonia de premiación se llevará a cabo el jueves 2 de diciembre a las 16:00 horas en el marco de la XVIII Feria Internacional del Libro en Expo Guadalajara.

8.- Los resultados se darán a conocer el 1 de noviembre en la Gaceta Universitaria, en Radio Universidad (104.3 de fm), por medio de carteles en las instalaciones del SEMS, vía fax a las escuelas del sistema y por boletines de prensa a los principales medios de comunicación locales. Asimismo, se informará personalmente a los ganadores.

9.- Los trabajos premiados se publicarán en el libro Creadores Literarios FIL Joven 2004, en mayo del año siguiente. A cada ganador se le entregarán 20 ejemplares.

10.- Los ganadores cederán los derechos de la primera edición al Sistema de Educación Media Superior de la Universidad de Guadalajara.

11.- Los asuntos no previstos en la presente convocatoria serán resueltos por el comité organizador.

Para obtener más información, comunicarse al teléfono 3884-4100, extensión 4391, o bien al Colegio Departamental de cada escuela o con el responsable del Programa de Lectoescritura.



estación cuatro
tu compañía

...primavera
..tu emoción



otoño:::tu imaginación



verano,
tu diversión



invierno:::tu ilusión

