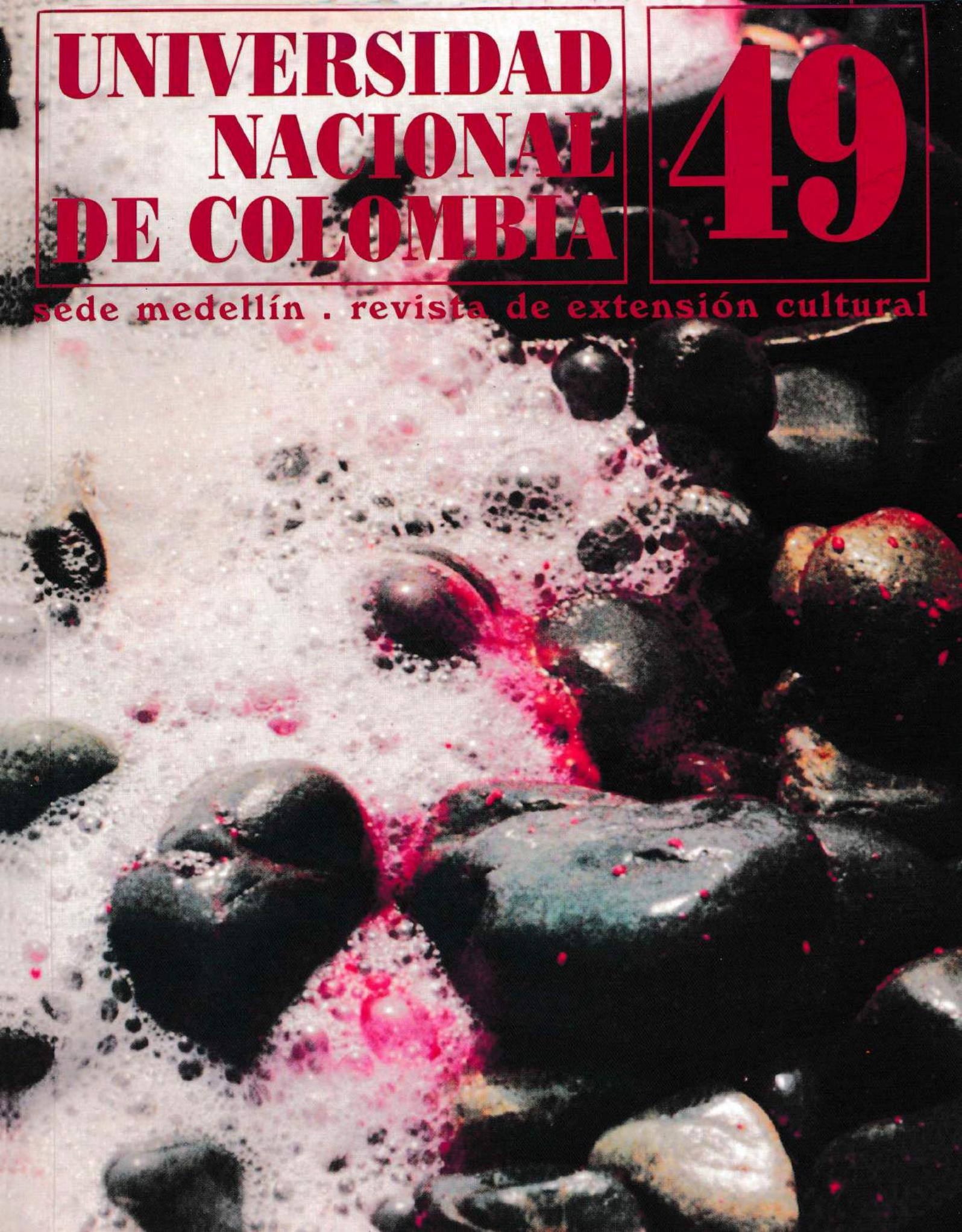


UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

49

sede medellín . revista de extensión cultural



Rector

Revista de Extensión Cultural No.49

Marco Palacios Rozo

Vicerrector de Sede

Argemiro Echeverri Cano

Director Académico

Ligia Estela Urrego Giraldo

Secretario de Sede

Rubén Darío Acevedo Carmona

Directores

Jorge Echavarría Carvajal

José Fernando Jiménez Mejía

Comité de Redacción

Darío Ruiz Gómez

Emilio Cera Sánchez

Jorge Alberto Naranjo Mesa

José Ignacio Agudelo Otálvaro

Walter Sorge Zizich

Coordinación Editorial y Difusión

Oficina de Comunicaciones y Divulgación Cultural

Paula Andrea Ruiz Marín

Mónica Moreno Osorio

Diseño y Diagramación

Rodrigo Lenis León

**Portada,
Contraportada e Ilustraciones**

Fotografías con tratamiento digital de la serie "Ícaro",
de Olga Cecilia Guzmán Morales

Aforismos

George Christoph Lichtenberg

Viñetas

Forms and Styles

Pierre Amiet y colaboradores

Editorial Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1994

Volumen Antiquities

Solicitud de Canje

Departamento de Bibliotecas. Bloque 41

Dirección

Apartado Aéreo No. 568, Medellín

dcultura@unalmed.edu.co.

Licencia del Ministerio de Gobierno

No. 002225 de 1976. Tarifa postal reducida para libros y revistas No.133
de la Administración Postal Nacional.

Impresión

Centro de Publicaciones

Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

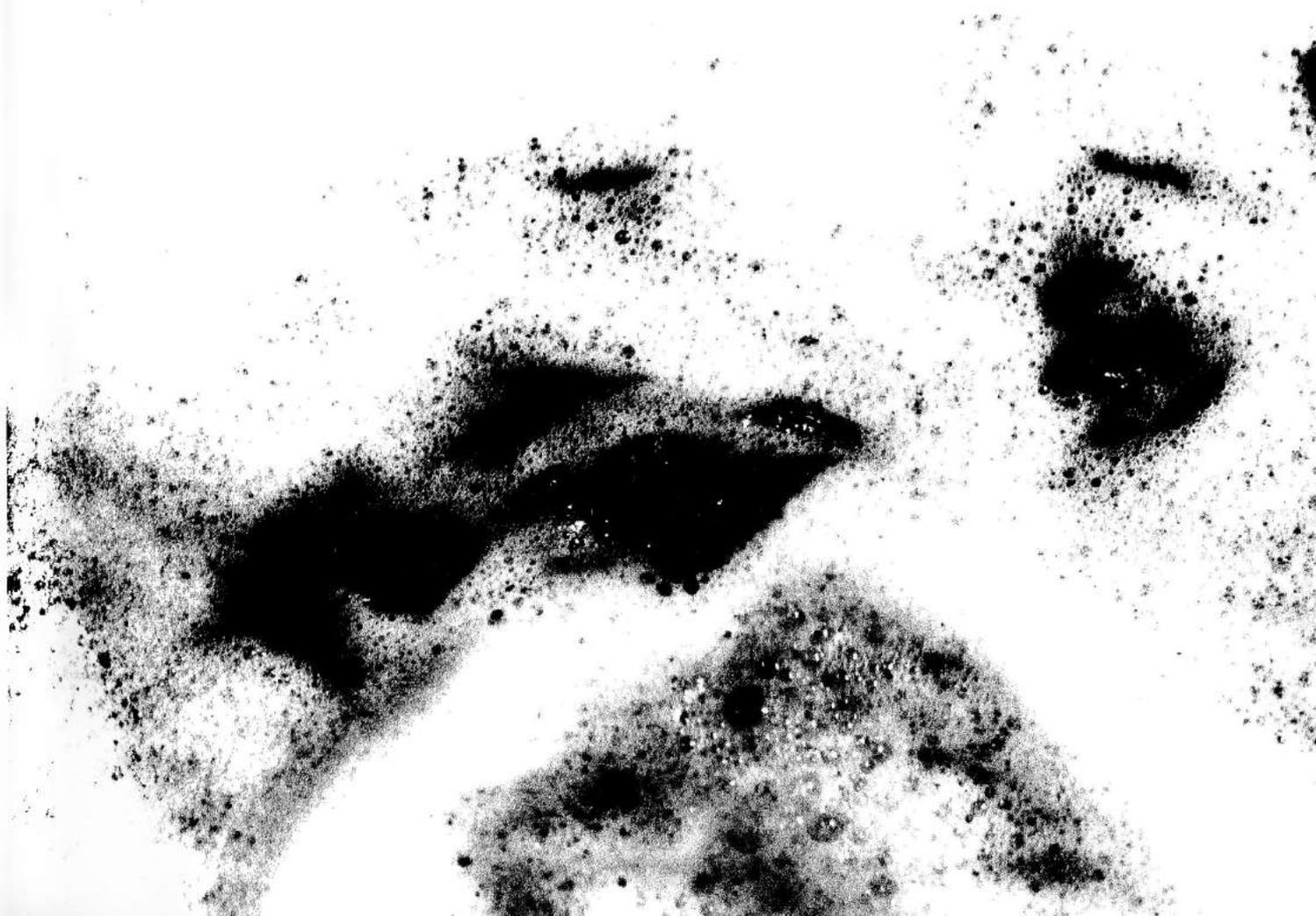
ISSN 0120-2715

La responsabilidad de las opiniones que se exponen en los artículos
corresponde a los autores.

Lectio	Pascal Quignard Traducción del francés y presentación: Pablo Montoya Campuzano	7
De los ojos a las manos: "tocar el espacio"	María Cristina Vélez Ortiz	23
Kant: interlocutor de nuestro tiempo	Miguel Angel Ruiz García	37
Documento: Gabriela	Arcesio Escobar	49
Cortázar y su "Rayuela"	Orlando Mejía Rivera	59
La literatura ante la barbarie	Claudio Magris Traducción: Francisco de Julio	65
Observaciones: sobre la imagen de la vigilia	José Guillermo Angel Rendo	73
Cuento: "El sábado descanso"	Elkin Restrepo Gallego	81
Una carta de Werner Jäeger a E. F. J. Payne	Traducción: Diana C. Carrizosa Moog	85
Jaspers y el retorno a los orígenes de la filosofía	Carlos Alberto Ospina Herrera	89
Poemas de Ron Riddell	Presentación: Jorge Alberto Naranjo Traducción: Saray Torres	101
Reseñas		109
Colaboradores		119

El título de la preciosa novela de Boris Vian, “La espuma de los días”, sugiere poéticamente, entre otras cosas, que el cúmulo de lo cotidiano va dejando esas irisadas y efímeras pompas, lujosas construcciones cuya endeble membrana nos deslumbra antes de desaparecer, colapsando y dejando sitio a que la marea de los acontecimientos vuelva a golpear tercamente creando otras burbujas. Ya la carátula de nuestro número 49 anuncia que el atrapar esa espuma huidiza es nuestro propósito: la bella traducción de los textos de Pascal Quignard hecha por el profesor Pablo Montoya, nos introduce en ese universo de lectores y lecturas, sofisticado y apasionante; María Cristina Vélez nos propone una arquitectura táctil, que rescate en los gestos de la mano el encantamiento creador; dos homenajes-

que conmemoran a Kant y a Cortázar, en la tozuda tarea de re-presentarlos e invitar a su relectura; el rescate de un poema que yacía sepultado entre las hojas quebradizas de alguna de nuestras revistas decimonónicas; un texto del recién galardonado con el Premio Príncipe de Asturias, Claudio Magris, actual y retador, perdido también en las páginas de una publicación ya difunta; dos poetas de dos esquinas del mundo distantes, encontrándose en este espacio de papel; un cuento de un versátil colega y una carta de un filósofo alemán.... Espuma de palabras creadoras, reflexivas, traídas de otros continentes o de nuestro mismo territorio, espuma de los días, pues, que se empeña en resplandecer, en deslumbrarnos con sus guiños, en conmovernos con su fragilidad paradójica...



Lectio

Pascal Quignard

Traducción del francés y presentación:

Pablo Montoya Campuzano

Presentación: *El estilo de Pascal Quignard es minimalista a su modo. Hecho de frases cortas, de repeticiones sintácticas, de un volver sobre lo mismo incesantemente. Pero decir esto es insuficiente, porque no define por completo la propuesta literaria del escritor francés. Despreocupación por la continuidad de un discurso narrativo que se interrumpe con continuas referencias eruditas que son, y este es uno de los milagros de su escritura, como ráfagas de un aire antiguo aunque fresco. Novelas que parecen ensayos, ensayos que a veces parecen poemas y a veces cuentos. En este eclecticismo estilístico algo de las enseñanzas de Borges resuena por supuesto. En la obra de Quignard se despliega una red de referencias afinadas en un espectro cultural que va desde la antigua literatura griega y romana hasta la poesía contemporánea japonesa, pasando por el imaginario medieval de las leyendas, la pintura europea del siglo XVII y los conflictos de la*

Europa moderna. Y en este trayecto una Francia artística que no se detiene tanto en los emblemas ya conocidos por todos -el Balzac, el Berlioz, el Delacroix, el Victor Hugo, el Debussy, el Proust, el Matisse-, sino en esos escritores, en esos músicos, en esos pintores, en esos pensadores, cuya obra el mismo Quignard desentraña, como si estuviera sacando de un mar limoso perlas esenciales.

Las influencias en Pascal Quignard son múltiples. El mismo habla del remoto Marcial. Habla de Nicolai, el filósofo francés. Habla del necesario Montaigne Pero si quisiéramos situarnos en el siglo XX, acaso habría que mencionar el imaginario histórico y literario de Schowb, la ansia enciclopédica de Valéry, la fascinación por el mundo helenístico de Yourcenar. Todas estas voces suenan en ese vasto trazado de fulguraciones escritas llamado Pequeños Tratados (1990). En ellos sobresalen algunos ejes primordiales de reflexión. La escritura y la lectura como realidades vinculadas al silencio, como actividades íntimas que aproximan a la revelación, como caminos que nos vitalizan vinculándonos con la muerte.

Pablo Montoya Campuzano

En el antiguo Egipto los dioses debían lavarse siete veces si querían leer los libros conservados en los recintos de los templos.

*

Los afectos más vivos se conocen sólo con la muerte de aquellos a quienes hemos amado. Sentimos profundamente esas amistades tan fervorosas o esos amores apasionados cuando ya no hay medio alguno para testimoniar su vehemencia. La sinceridad de esos afectos la conocemos sólo por la destrucción de su objeto; y es verdad que la destrucción ayuda mucho a esto, pero también es verdad que la destrucción de esos objetos nos protege mucho de ellos mismos. Así, en proporción de esa intensidad,

sabemos cuán incapaces somos de despertar repentinamente un cuerpo que hemos amado puesto que su uso se ha vuelto inútil. Sabemos de la impotencia de nuestras bocas, de nuestro aliento, de nuestras palabras para atravesar esa ligera pared de silencio infinito que nos separa de ellos. Bastaría con murmurar sus nombres. Y sabemos cómo desearíamos hacerles llegar la inútil noticia de que nosotros gemimos. Y murmuramos sus nombres. Y no cesamos de murmurar sus nombres. Y lloramos.

*

La aparición de la escritura rebajó la palabra, estremeció el mundo, acrecentó la ausencia, permitió a lenguas que ya no eran habladas desde hacía siglos comunicar, convencer, conmover -servir casi del mismo modo en que lo hace un pequeño instrumento de comunicación corriente como es el chino clásico, como es el sánscrito o el hebreo, como es el latín erudito para las sociedades europeas, como es el sumerio para los escribas asirios, como es el asirio mismo en las invasiones que actualmente suceden.

*

Me parece que comprendo ese movimiento que llevaba a los escribas, en los orígenes de la escritura, a cubrir de caracteres cuneiformes tablillas, clavos de cobre o de cedro, piedras, ladrillos, cilindros o prismas de fundación que enseguida eran enterrados en los muros de un edificio. Inaccesible a los hombres, esos libros de piedra, de madera, de arcilla cocida o de cobre sólo eran legibles para los dioses, -esos mismos dioses cuyos libros había aumentado, engordado, prolongado increíblemente la existencia bajo la forma de figuras jeroglíficas o de notaciones silábicas.

*

Los libros pueden ser concebidos al igual que esos textos fúnebres que los egiptólogos

nombran “llamados a los vivos”. Había dos tipos de lecturas. Hace más de cuatro mil años, en el antiguo Egipto, la escritura prestaba la mano a la inmortalidad, pero era algo diferente a la vivificación por la voz de la “resurrección”. Las estelas fúnebres llevaban el nombre del difunto o la lista de las vituallas que las eternizaban de manera inerte. Sólo la pronunciación de la inscripción arrastraba hacia el más allá una suerte de realidad que nosotros en verdad ya no podemos comprender. Por poco que haya existido entonces una lectura muda, resultarían dos tipos de lecturas: la que tiene una participación en la eternidad (a la conservación en la muerte) y la que participa en la reviviscencia. Los llamados a los vivos en las estelas fúnebres egipcias suplican que el texto escrito sea reactivado por la voz de quien pasa. Los nombres de los muertos vampirizaban entonces los soplos de vida de los vivos. El dios Khentymentiu agradecía en la eternidad a quienes leían (aquellos que pronunciaban su lectura). Ellos mezclaban sus alientos tibios al aire. El nombre del muerto se volvía cálido. El muerto era de repente atravesado en la eternidad por ese ligero calor. Un himno dice: “La pronunciación de sus nombres es una brisa que se deposita en sus labios.” Una fórmula ritual anuncia de manera luminosa la principal característica de esta lectura: “El soplo de la boca no cuesta nada a quien lo da, es considerable para quien lo recibe.” Así, la inscripción releída no relee el escrito que inmortaliza (pero que inmortaliza como una “voz congelada”, una momia, un ídolo), sino que su lectura renueva el poder animado de la lengua y la realización que ella opera al instante por medio de las palabras proferidas. Hasta la lista de las vituallas que de pronto se tornan alimenticias.

*

“Djotos” es uno de los nombres que llevan los lectores. En África, entre los Fon, se da el

nombre de djoto al niño que porta un alma de ancestro.

*

De los escritores se dice que comen a sus padres como lo hacen los cangrejos. La lectura es el aguacero y los libros de los antiguos son los árboles. Viejos árboles altos y musgosos con la enramada vasta y la sombra profunda y rumorosa de píos. Aquí y allá, después del aguacero, al pie de uno de esos árboles, pequeños hongos brotan. El rocío los cubre. La luz, que el follaje de los árboles tamiza, los dora. Su juventud, su frescura parecen indiscutibles. Ellos son, sin embargo, el efecto del tiempo y sólo brotes de podredumbre. Fragmentos que amontonamos. Conchas vacías y rotas sobre las orillas de un mar prodigioso y milenario que se retira.

*

El lector mendiga. El héroe mendiga. Los dioses mendigan. Aquellos que les rezan mendigan. Las estatuas egipcias mendigaban, escrupulosamente anotada en la base del pedestal, la carne temblorosa y dolorosa de una voz individual. Se encuentra esta obsesión egipcia casi incambiable en “Histoire de mes pensées” de Alain: “He aquí entonces este mendigo de emperador, que viene a mí a través de su libro, y que no me tiene más que a mí; al menos es lo que me parece que son todos los héroes de los libros, sombras frágiles que el lector hace renacer.”

*

“Aquel cuyo nombre es pronunciado, vive”, declara Isis a Re luego que la serpiente de Isis lo ha mordido en el talón y el veneno se ha insinuado en las venas y progresa en los miembros de su cuerpo.

*

En 1649 Gabriel Naudé escribió que él no “salía de su Biblioteca sino para ir al comedero”. Yo

vivo como Gabriel Naudé vivía, es decir, como un Shaker de las Antillas con una espada en el costado.

*

Nada que atestigüe la realidad de los reyes míticos de Micenas o de Troya. No hay obeliscos de Minos en Cnosos. Ni una pintura mural donde figure Agamenón. Ni una estatua de Príamo. En ninguna losa, en ningún sello, en ninguna tumba se encuentra ni siquiera la forma de sus nombres.

Se les cantaba. No son nada más que viejos cantos anotados.

*

En 1150, Pierre de Blois se subleva contra los letrados y los hombres de corte que derraman lágrimas no sobre sus propios pecados, sino sobre los infortunios de Isolda.

*

Muertes y libros.

- Cada muerte revive el recuerdo de los duelos que la han precedido. Toda muerte es enseguida una espantosa cascada rutilante. Es también una larga exudación de angustia. Se llora, si puedo decirlo, la unidad y la serie entera hasta lo que precede la infancia, el alma atroz de los recuerdos que remontan hasta la infancia. Bajo el pulgar se desliza un rosario de escenas alucinantes y rostros brillantes y sonrosados.

- Comprendo el aspecto depresivo de los letrados.

*

De repente, L tomó un libro de la mesa. Levantó con fuerza el brazo. Golpeó violentamente el muro y aplastó un mosquito dejando una pequeña mancha rojiza.

- ¡Suciedad de miseria y de podredumbre! Gritó. Cuántas veces intentamos cerrar las puertas,

enceguecer de cortinas las ventanas. Pero del mismo modo en que lo hace el mosquito, los malos pensamientos, las bellas poesías y el recuerdo de los muertos pasan por el ojo de las agujas.

*

Se dice a menudo que uno de los signos de una depresión sería aparece cuando, al leer, no se logra conservar ningún nexos con lo que se lee. Cuando se ve a un enlutado o a un enamorado con un libro entre las manos, se dice que él está tragándose enteramente la muerte; se dice que él no emerge verdaderamente del sexo de su madre. Se dice que él no está del todo de regreso entre los vivos.

*

Lenguas muertas, dioses, amores personales, héroes de novela, nombres de la historia, vestigios de sueños, melodías de la infancia, rostros muertos, tarareos sin palabras. Lenguas de amas de llaves. Acentos de sirvientas. Órganos. Ancestros. Abuelos muertos.

*

En el segundo volumen de sus Ensayos, Nicole extrae del tratado que Séneca ha consagrado a la brevedad de la vida breves citas que traduce a una lengua breve y pura. Luego Nicole comenta con sequedad, con una suerte de rabia lacedemonia:

“Decrepiti senes paucorum dierum accessionem votis mendicant; minores natu seipsos esse fingunt; mendacio sibi blandiuntur, et tam libenter fallunt, quam si fata una decipiant.”

“Viejos prontos a morir, aún hacen votos llenos de bajeza para que sus vidas se prolonguen unos años más. Se toman más jóvenes de lo que son, se deleitan en tal mentira, y siente el mismo placer al engañar simultáneamente a los otros y a la muerte.”

Reflexión

“Pero ¿por qué los hombres se placen en ese tipo de ficciones que saben falsas? Lo que sucede es que esas ficciones se la representan como una idea placentera, y esta idea y no la falsedad de ella es lo que los ocupa. Algo semejante es lo que pasa con la lectura de las novelas. Se sabe que son falsas y sin embargo nos divierten, porque el espíritu no piensa que son falsas: esta idea de falsedad que no le satisface la separa: y el espíritu se divierte con esos acontecimientos imaginarios a los cuales otorga una especie de verdad al no pensar que son falsos.”

El “separa”.

El argumento no es seguro.

El placer de lo falso.

*

Si alguien fuera capaz de escribir un bello relato, sería capaz de recibir con los brazos abiertos lo que no es.

Si alguien fuera capaz de recibir con los brazos abiertos lo que no es, sería capaz del amor.

*

En el siglo XVIII, al hablar de “almas novelescas”, se evocaba las almas de los lectores apasionados, aquellos que creían en el amor y eran capaces de añadir fe al relato que sus ojos recorrían.

*

Según lo teólogos del siglo XVII, es mucho más que una inclinación condenable lo que llevan las intrigas de las novelas a la falta: el relato “ama” la falta. Y aunque la ficción lo pretende como prefacio o como subtítulo, no la compensa, puesto que a decir verdad ella es todo al mismo tiempo, el material y la

producción de la falta. El narrador, a veces, se entretiene abiertamente fingiendo que sueña con redimir o castigar y asegura al lector que se encargará de eso en el momento del epílogo: pero se resiste a deshacerse del pecado que lo acosa y del cual extrae su sustancia, y frente al lector goza de una gran parte de su poder, de esa insistencia a no arrancarlo de su voz, de esa intransigencia. Los temores y las acusaciones de los teólogos clásicos no son pues necios, ni tan limitados, ni tan parciales como se les reputa. Corresponden a lectores marcadamente sensibles a la lectura. Los bellos relatos son más irreligiosos de lo que se sugiere: lejos de formar un voto de expiación, halagan, excitan, alimentan de la misma manera que aparentan aleccionar o limitar.

No tienen ninguna vergüenza. La Comtense de Tende, no importa lo que exprese, es un vigor violento, rebelde a todo lo que las palabras niegan, capaz de abandonar el lector al miedo, a la sensualidad más ávida, más turbada, más virulenta. Y los dedos que el amor ha manchado de tinta la noche misma del matrimonio – y que desafían en un rayo de sol que proviene de la ventana, en la culpabilidad, en la traición (esta escena figura en un cuento de Madame de Villedieu)-, desafían la culpabilidad en la culpabilidad. Incluso los niños en sus primeras e incansables historias: se prodigan un cierto placer doloroso. Se divierten “por detrás”. Creen, se creen en el deseo de creer. Pero, vigorosamente, no creen.

*

Tengo los dedos manchados de tinta.

*

El autor desmiente rápidamente lo que ha dicho. Pero lo que ha sido dicho se ha hecho con tanto cuidado y tanto brillo que ese brusco mentís no puede destruir la primera impresión. Los antiguos retóricos nombraban a este giro “ductus obliquus”. A Horacio le gustaba. El era

secretario del tesoro y vivía en Roma. A algunos miles de kilómetros de allí, María, era una niña que jugaba con una muñeca de arcilla. Entre el polvo y la luz de una calle de Nazaret. La materia de la negación es de la misma cepa. Los pequeños añadidos sintácticos de la negación le parecían subalternos. Lo que se refuta, y sólo se puede refutar nombrando, se eleva en el espíritu. Algunas negaciones que se introducen allí, lejos de que se haya aniquilado lo enunciado, se imponen al pensamiento.

Las negaciones, aunque se multipliquen, son comparables a esos manojos de paja que preservan los retoños de los pequeños naranjos de la escarcha. Los recuerdos de las cosas negadas proliferan. Son semillas de sueños.

*

El libro no se satisface a sí mismo. No es el resultado de sí mismo. Al contrario de una extraña frase que Stéphane Mallarmé escribió, sólo la adhesión del otro da existencia al libro.

Suponiendo que se admite esta tesis (el libro requiere de la adhesión práctica de un lector, por él mismo queda sin necesidad lógica ni ontológica y su existencia misma queda en entredicho) la lectura se transforma entonces en una paradójica “socialización disociada”.

(La alteridad atraviesa de entrada al libro y lo orienta sin cesar. El libro heterónimo: pide el auxilio del otro. Y en el otro, recurre a la pasividad del otro.)

Una “sociedad solitaria” – que es como el anverso de los libros, y por la cual la idea misma de lectura hace escribir.

*

M. –E. Littré en sus ensayos sobre la historia de la literatura francesa (París, 1862, página 443) cita la traducción francesa de un salmo

que data del siglo XII. Parece que él indica las condiciones a las que están sujetos quienes solicitan entrada a la “sociedad de los lectores de novela”.

“Boca tienen, y no hablarán; ojos tienen, y no verán; orejas tienen, y no oirán; Nariz tienen, y no olerán; manos tienen, y no palparán: pies tienen, y no irán.”

*

¿Quién tiene boca sin aire, ojo sin luz, nariz sin olor, pies sin marcha?

El niño antes que un sexo lo expulse hacia el aire atmosférico y la luz solar. (Pero el niño tiene el oído. Leer reanuda con la interminable precesión sonora.)

*

Paul Valéry, Variétés, París, 1924, página 95. “Pero la consideración del lector más probable es el ingrediente más importante de la composición literaria; el espíritu del autor, lo quiera o no, lo sepa o no, está como de acuerdo con la idea que se hace necesariamente de su lector; y entonces el cambio de época, que es un cambio de lector, es comparable a un cambio en el texto mismo, cambio siempre imprevisto e incalculable.”

*

Toda lectura es una quimera, una mezcla de sí mismo y del otro, una actividad de escenas recordadas a medias y de viejos sonidos acechados. El lector juega con las cadenas de oro del lenguaje.

Y novela su vida con lo que lee. Utiliza su cuerpo en lo que no es. Argumenta con lo que argumenta. Sueña en el abandono. Ama y, más que amar, odia.

*

Aquel “que leerá” y para el cual escribe quien escribe aparece incesantemente sin mostrarse.

Es un “punto” sin presencia como un ídolo de dios henoteísta. Ese ídolo invisible, irrepresentable, tan iconoclasta en su propio lugar que es alucinante, tiene algunos rasgos de los padres y las madres, de los amos y los genios, de los muertos y los dioses. Inconfesables exigencias e innombrables severidades secretas aún oscurecen este punto.

Permanecemos pueriles ante esa mirada y aterrorizados ante ese silencio. Respondemos, sin embargo, por esa mirada y ese silencio. Y si de pronto la realización de este “ser quimérico” es endeble en el cuerpo de un amigo o de una persona que admiramos, cuando nos soñamos a su lado, nos sentimos opresos, y no alcanzamos sus rodillas.

Esta apariencia de público interior no es nadie. No tiene verdadero rostro. Posee una metamorfosis fatigante. No está forzosamente vivo (pero no está muerto del todo o, si lo está, palpita como lo hacen los recuerdos que dejan los muertos). Tiene en la boca las terribles conminaciones que lanzan secamente esos labios que la nada, sin embargo, ha resuelto. En nosotros este “ser mendigante” mendiga.

*
Nunca hemos querido a quienes admiramos. (No queremos exactamente a aquellos que buscan triunfar.)

*
Lanzamos pedazos de papel hacia vanas siluetas. Recuerdos, nombres, muertos, niños, animales, diminutos veleros u hombrecillos mecánicos de hierro blanco. Wolfgang Goethe, al envejecer, enviaba mensajes a las materas que lo rodeaban. Nosotros dedicamos, dedicamos.

*
Desfiles extraños. Rondas de sombras. Nékyia de Ulises, de Orfeo, de Virgilio, de Dante.

Modelos, rivales, seres que quisiéramos hacer arrodillar, o matar –una belleza que sea una crisis cardiaca-, alter egos, dobles, imágenes de nosotros cuando éramos niños, amigos, mediadores, héroes de cuento, héroes de novela, héroes de libros de historia, todo eso gime. Multitud de dedicados que se reúnen en una sola figura incierta, desagradable, muy inteligente, buena, comprensiva, despiadada.

Pero, siempre, en este límite del gigantesco océano del silencio: la orilla de la rivalidad.

*
La silla sobre la que se sienta aquel que emprende la tarea de componer un libro es una silla usurpada.

*
En la República (601 c) Platón sostiene que por cada objeto hecho con la mano del hombre existen tres tipos de arte: el de su utilización, el de su fabricación, el de su imitación. Está la flauta del músico, la flauta del artesano, la flauta del pintor. El pintor sólo conoce la apariencia. El artesano sólo sabe cómo fabricar el objeto. Solo quien lo usa conoce su esencia procurándole su fin.

Es curioso que Platón olvide la flauta del escucha. Habría un “arte de la lectura”, claramente diferenciado de un “arte del escritor”. Sin duda el escritor no es en stricto sensu “el artesano de su lengua”. Y sin duda el escritor lee. Pero una nota de Aristóteles precisa la autonomía y el desacuerdo de acuidad y de ceguera propio de cada una de estas artes. En el tercer libro de la Política (1282 a) Aristóteles escribe: “el poeta –aquel que hace es menos juez de su obra que el usuario: su acción de hacedor influye sobre los medios; el fin lo sobrepasa.”

*
Pero, a decir verdad, los libros no tienen en sí mismos la imagen del lector al cual van

destinados. No se vuelven hacia quienes los leen. Y nada los destina. Y todo lo que los utiliza los olvida.

*

“Y lo que sé es lo que soy, escribe de repente Chr. Isherwood. Y eso no puedo decírselo. Usted debe descubrirlo por sí mismo. Soy como un libro que es necesario que usted lea. Pero un libro no sabría leerse en usted. El no sabe de qué habla. Yo no sé de qué hablo...”

*

Lo que nos empuja incesantemente a abrir los libros más diversos y más inciertos, y todavía más a terminar libros cuya lectura no nos satisface, es la creencia impaciente de que ellos nos van a dar un saber que no imaginamos. La razón de esta paciencia es una irreprimible curiosidad pasiva. Esa acechanza inmóvil que yace en el fondo de toda lectura reconstituye sin cesar una pasión puramente mimética. En la medida en que deseamos, es decir en la medida en que rivalizamos, somos habitados por la certidumbre de que el otro posee un secreto que no nos ha sido develado. Hojeamos ávidamente, pasamos las páginas durante noches, pasamos las páginas durante siglos, a la búsqueda de algún “toque mágico irresistible”.

*

Así como, según la antigua medicina griega, los primeros hombres habían asado y hervido los alimentos a fin de que pudieran ser digeridos con más facilidad, igualmente, por los rodeos de la lengua escrita, el ser que es objeto de una lengua asa o hierve la expresión de sus sentimientos y de sus terrores a fin de volverlos más comestibles o más digestivos para su propio estómago. ¿Puede esperarse que un lector soporte mejor una pena de amor o una maldición porque su expresión, su “forma de decir” haya sido preparada? Es esperar mucho. Pero ellos lo esperaban.

*

Es difícil separar completamente, y al mismo tiempo, el remedio y el veneno, la preparación y la infección. Lo que sucede con el agua y el aceite se convierten de golpe en experiencias insinuantes que se imponen. Los diferentes efectos de las palabras y de las preposiciones pueden ser exagerados o incluso volverse tóxicos por un lote de imágenes o posturas halladas en las religiones, las filosofías o las novelas, pudriéndose unas y otras de manera peligrosa.

El viejo verbo griego $\chi\pi\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\nu$ lo dice con fuerza: digerir pretende dominar. Toda esta larga metáfora de la asimilación libresca presenta un carácter nada romántico. Leer, en este sentido, es despojar a lo que da el poder de no ser despojado. Leer –bajo la luz de una curiosidad ávida y protegida, y mezclando los nombres de Maquiavelo y el del rey Mitridates- sólo desposa la pasividad de manera táctica. Manipular la expresión, pisar un suelo de experiencias tanto acertadas como comunes y milenarias, conocerse a sí mismo, al otro, etc., con la intención del dominio. Leer es digerir, dominar poderes, enfermedades, deseos, apetitos, venenos, peligros. Actividad exploradora al fin y al cabo guerrera.

*

(Los sofistas utilizaban el verbo $\chi\pi\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\nu$ de modo parecido: permitir al más débil dominar al más fuerte por medio de argumentos. Manejar la “heterocracia” del mundo (todos los poderes heterocráticos: social, físico, o mítico como en los cuentos, como en los periódicos, o como en los misales). Es un delirio. Pero la curiosidad de todo joven lector consiste más bien en esta avidez para conocer “mañas que sirven”, eso que los “grandes saben”.)

*

¿El objeto que el escritor hace poco a poco es el mismo que el lector tiene en sus manos? El

escritor trabaja en un texto. El lector lee un libro. Una metamorfosis se presenta entre una faz imaginaria y siempre panorámica y un volumen de páginas distintas y no yuxtapuestas. La consagración de la escritura no equivale a la actualización de la lectura. El latín es más preciso. El scriptum se hace liber y un liber se hace lectura. Pero la lectio (que es la enunciación del libro, y éste está en las manos del lector) es una actualidad física, una materialización, un intercambio y una solidaridad violenta, más o menos fácil, que suscita una significación que no preexiste en el "texto" o en la página imaginaria. Es una tensión entre un objeto del cual un cuerpo se ha suprimido y un objeto del cual un cuerpo añade su existencia, la singularidad de su deseo, los medios de su pensamiento, y los sedimentos de su memoria.

Sin duda hay una especie de "lectura que gobierna el texto", una suerte de "tipografía", de temporalidad y de espaciamento que domina la página manual, un fantasma de volumen mudo e inacabado que somete, para quien escribe, el trabajo vivo y cotidiano.

Pero esta misma anticipación no es simétrica. El lector que toma un libro está en la incapacidad de presentir la metamorfosis que le ha otorgado luz (el transporte de la incertidumbre textual y manual en su nitidez tipográfica y física). El lector se desliza de entrada en esta forma que lo domina, que mueve y ritma su mirada, que siente su percepción no sinóptica y lo soborna. Sin duda él puede evocar al que escribió, preguntarse por lo que éste pretendía hacer, etc., pero sólo el liber, el opus es interrogado, y en rigor el scriptum: no la scriptio, no la contingencia y la quimera de la operatio. (Menos aún: pues a pesar de que no tenga la posibilidad, el lector que se prende de un libro no alimenta sin duda el deseo de tocar lo arbitrario de donde éste procede.

Pero estas dos asimetrías son en verdad más o menos indistintas.

*

Esta no coincidencia de la naturaleza del libro (para el autor y el lector), si excluye una definición general, se conforma al mismo tiempo a una función simple, acentúa el interés que nace de la metamorfosis, provoca el enigma que ella propone, desampara en la autonomía particular (dos veces heterónimo en este caso) que de ello resulta, hace surgir de repente la locura que se apodera de algunos hombres.

*

N. Maquiavelo.

"Cuando llega la noche, entro a mi casa, paso a mi despacho. En la puerta, me quito los trajes del día, que el barro ha manchado y ensuciado el polvo. Me pongo un hábito de corte. Cuando estoy de tal suerte vestido, con una decencia particular, entro en las antiguas moradas de los hombres del pasado. En ellas soy acogido por anfitriones llenos de una cortesía absoluta y yo me mantengo con esta comida que sólo, a mis ojos, es el verdadero alimento.

*

Antes de ponerse a escribir un escriba devoto del Nuevo Imperio proyectaba sobre la tierra el agua de su cubilete. Era una libación minúscula hecha al muy sabio y muy antiguo Imhotep, escriba y arquitecto del rey Zoser, de la tercera dinastía.

*

Beben vino. Leen. Se sacian de olvido de sí mismos y de nada. Se aturden para no estar aquí.

*

En Sadi, *Gulistan ou l'Empire des Roses*, París, 1634, página 4: "Un hombre permaneció largo

tiempo soñando y pensativo, al volver en sí, un amigo suyo le interrogó con broma: “qué presente has traído del jardín donde has estado”.

“Había resuelto, le respondió, traer el pedazo de mi ropa lleno de rosas para mis amigos, pero el olor me alegró tanto, que el pedazo de ropa se escapó de mis manos.”

“La cosa amada causa a menudo la muerte a quien ama, la mariposa se quema en el amor de la vela, y nosotros nos perdemos en la búsqueda de ese secreto, los más curiosos son los más ignorantes, y aquellos que han aprendido algo, su ciencia no ha sido mejor que otras, hablan por parábolas, por ejemplos, porque han oído decir, por lectura y estudio, y la hora de la muerte les llega antes de que hayan adquirido un conocimiento simple, así permanecemos siempre, por esa mirada misma, en estado de ignorancia.”

*
La lengua dice de un lector atento que él está “sumergido” en su lectura. Luego que está “absorbido”. Dice también de modo terrible: “refugiarse en la lectura”.

Sumergir habla de inmersión primera, el baño del bautizo.

Absorber significa comer, esponjar, digerir, dominar.

Refugiarse evoca el miedo.

*
Cao Xueqin muestra cómo al Pequeño Hermano Jade lo emociona demasiado un libro de poesía que lee. Lo cierra brutalmente, pone el fascículo sobre la mesa, toma otro, pasa algunas páginas – “luego, al cerrarlo bruscamente, permanece detenido en una suerte de vago y profundo embotamiento, acodado en la mesa, las dos mejillas apoyadas en las palmas de las manos”.

*
Hay una parte de miedo total en la lectura. Todo comunica y sitúa y desafía extrañamente en los textos escritos. Quien lee corre el riesgo de perder el poco control que ejerce sobre sí mismo. Se deja someter totalmente durante el tiempo de su lectura, en el límite de la pérdida de su identidad, corriendo el riesgo de desaparecer. Presta su alma y su cuerpo.

Intercambios a veces insoportables. Que hacen cerrar el libro, a veces botarlo. Evitaciones fóbicas – evitaciones de espanto frente a ciertas obras. Más a menudo todavía: posesiones que están desprovistas de un transe visible.

*
O a veces el palpito un poco precipitado del corazón.

*
A imagen de la víbora –en la Hamartigeneia de Prudencio- que mata al macho para apropiarse con la boca de su semen, y a imagen de los hijos que matan a su madre para salir de su vientre: las imaginaciones del espíritu dan nacimiento a libros para que ellos nos aniquilen.

*
Los frutos de la muerte.

(En el tercer volumen de los Ensayos de Nicole.)

“No se llega de entrada a una entera corrupción del espíritu y del corazón: y siempre se perjudica más al alma arruinando las murallas que la protegen de las tentaciones. Es mucho más perjudicial si se le acostumbra a mirar esos objetos sin horror y con algo de complacencia, y de hacerle creer que hay placer en amar y ser amado. A menudo llevamos mucho tiempo cayendo cuando nos damos cuenta que caemos. Las caídas del alma son largas.

“Que aquellos entonces que no sienten en absoluto que las novelas y las comedias excitan

en sus espíritus esas pasiones que nos enseñan de ordinario, no se crean por ello mismo en seguridad, y que no se imaginen que esas lecturas y esos espectáculos no les hayan hecho ningún daño. La palabra de Dios que es la semilla de la vida, y la palabra del diablo que es la semilla de la muerte, tienen eso en común, que ambas permanecen a menudo largo tiempo escondidas en el corazón, sin producir ningún efecto visible. Dios ata algunas veces la salvación de ciertas personas a palabras de verdad que él ha sembrado en sus almas veinte años antes, y que despierta cuando le place, para hacerles producir frutos de vida: y el diablo se contenta algunas veces de llenar la memoria de esas imágenes, sin pasar antes, y sin formar de ellas aún ninguna tentación posible: pero enseguida luego de un largo tiempo las excita y las despierta, sin que incluso nos demos cuentas cómo es que ellas han entrado, a fin de llevarle frutos de muerte, ut fructificent morti (Rom. 7). Se puede decir entonces a quienes se jactan que la comedia y las novelas no excitan en ellos el menor mal pensamiento, que esperen un poco.”

*

Bajo la rúbrica “cosas que pierden al ser pintadas”, al lado de las flores del cerezo o del kerrie, en el año mil, en Kyoto, en el palacio de la emperatriz, Sei Shônagon anota:

“El rostro de los hombres o de las mujeres de quienes se alaba la belleza en las novelas sin que se les vea jamás.”

Gustave Flaubert evoca en una carta a Charpentier la belleza fascinante de los héroes de novela porque no tienen rostro.

No es que se vea que no los vemos. Es que los “vemos sin verlos”.

*

Escribir un relato cuyo héroe sea el lector.

Un yo habla a un usted de un él que está desaparecido y no se le ve.

Su autor no es más que a fin de cuentas un lector que entretiene al lector que alucina y desaparece a medida que el libro progresa (a medida que se dirige a él).

Todo lector es, sucedidas las metamorfosis y las hipótesis que se quiera, cualquiera y el poco tiempo que sea, el mismo que tiene el libro entre sus manos. Es la naturaleza y la “hipóstasis”, como se decía antes –en el 362 antes de Jesucristo- del “lector del libro”.

En la carta tan a menudo citada a Louise Colet del 16 de enero de 1852, Gustave Flaubert habla de un “libro sobre nada, un libro sin lazo exterior”.

“Sin casi sujeto”, pide Flaubert.

Ahora bien, la nada del libro, es su lectura. El “sin casi sujeto”, es el lector.

*

1. Todos los libros que aún esperan “el horizonte de espera de una relectura”. (Y no el “cambio de horizonte de una relectura”.)

2. Ningún libro espera

*

- ¿Por qué un buen día hemos dejado de escribir libros que tuviesen la apariencia de obras que queremos leer?, dice Marthe Adoeffler.

- ¿Por qué nos desviamos sin cesar de lo que nos conmueve?, dice P.

- Por darnos de rebeldes, dice L.

- Por darnos de originales, dice Marthe.

- Por darnos de románticos, dice leurre.

- Por darnos de locos, dice A.

- Por darnos de malditos, dice L.

Escogí ese momento para extender mis piernas en el tapete.

- Para darnos de “interesantes”, dice P.
- No, replicó Marthe Adoefffer. Es mucho más simple que eso: porque tenemos miedo. Nos desviamos de lo que nos conmueve porque tenemos miedo de lo que nos conmueve.

*

Con frecuencia se ha anotado que el arte moderno desde el romanticismo –con la imagen de las costumbres en nuestras sociedades desde el romanticismo, y con el notable complemento de las dos guerras casi mundiales- se caracterizaba por la aversión contra las formas de la tradición, por el trastornado odio de las convenciones, por la preocupación de diferenciarse del otro a cualquier precio y por el descrédito que golpea el recuerdo de los muertos. A eso se le ha llamado de maneras diferentes: romanticismo, expresionismo, modernidad, deformalización, etc.

Ninguna actitud, ninguna obra, ninguna moda de vestidos, ningún peinado, ningún sentimiento debe ser repetido. A cualquier situación o a cualquier emoción se debe responder originalmente. Esta prohibición toca todo comportamiento tradicional, toda fórmula ritual, toda práctica artesanal. No respetar al maestro: distinguirse del vecino. Toda forma lanza un desafío y esta obligación para la invención tiene un peso más opresivo aún que el avasallamiento a un modelo preestablecido. Esta exigencia es apasionante. No estoy muy seguro del deseo que la subtiende. No creo en todo caso que esta obligación tenga alguna virtud, cualesquiera que sea, de su carácter obligatorio. Hay algo incluso de narcisista, de acobardado, de infantil, de colectivo en este repudio sistemático de toda regla y en esta prohibición de mirar del lado del pasado mientras que numerosas literaturas han sacado

lo esencial de su fuerza y de su atractivo de una red milenaria y casi exclusivamente literaria de recuerdos, de sombras, de procedimientos, de leyendas, de transgresiones, de máscaras, de ropajes y de posturas violadas. Hacer como su padre hacía, esta intimidación de todos los instantes tiene algo de loco, de lancinante, de atormentado, de insoportable. Hacer como nadie ha hecho, en una desnudez devota y expresiva y adoradora de sí misma y desgraciada, presenta un carácter fastidioso, mórbido, no lúdico y sagrado.

*

A. Dumas.

“¡Cuando se piensa, dice Caderousse dejando caer su mano sobre el papel, que hay aquí con que matar a un hombre más seguramente que si lo esperamos en un rincón de un bosque para asesinarlo!

Exageración romántica.

El fin en sí mismo es estúpido, excesivo, norteamericano: “Siempre he tenido más miedo de una pluma, de una botella de tinta y de una hoja de papel que de una espada o una pistola.”

*

(“Siempre he tenido más miedo de una pluma...”

El número de quienes agregan “siempre” a lo que prueban .

Ridiculez donde deberían prohibir verter la limitación del nacimiento, lo indecible de la infancia, la ausencia del pensamiento, la destrucción de la muerte.

“Siempre he sido...”

Recurso tan mentiroso como insoportable.)

*

Tchouang-Tseu.

Antaño, en la época de la primavera y del otoño, el duque de Houan de Ts'i leía en la sala, sobre el estrado. Debajo de la sala, el carretero Pien hacía una rueda. Depositó su martillo y su puntero, subió al estrado y preguntó al duque:

- ¿Qué lee usted aquí?
- Las palabras de los santos, respondió el duque.
- ¿Los santos aún existen?, preguntó Pien.
- Están muertos, dijo el duque.
- Entonces lo que usted lee representa la hez de los Antiguos. Hay detrás de las palabras algo que no puede expresarse por las palabras. No he podido instruir a mi hijo para las ruedas. Lo que los Antiguos han podido transmitir por las palabras está bien muerto y el libro que usted lee es una hez.

*

El domingo 3 de marzo de 1709, Antoine Galand anota en su diario: "En la tarde fui a la abadía de Saint-Victor, donde oí el discurso latín de librorum delectu, que el Señor Antoine-Paul de Vion d'Hérouval, canónigo y bibliotecario de Saint-Victor, y doctor en teología, pronunció para satisfacer la voluntad del Señor Cousin."

*

De librorum delectu.

La lectura sirve para hacer resurgir a aquellos que fueron. Sirve para aproximar lo que no está. Sirve para llamar a quienes están sin voz. Por la lectura sombras y silencios se encuentran. Sirve para que ellas participen en la existencia que los vivos llevan. Como aquellos que viven cerca de nosotros, como aquellos a quienes hemos amado, como aquellos cuyos libros nos conservan los nombres. La lectura de este modo sirve para incluirnos en esa "nada". Sirve para apropiarnos de quienes ya no son, de ese defecto de aquellos que nos hicieron entre sus

piernas, y de ese vacío en nosotros que les corresponde en el acto.

La oración.

La comunión de los vivos y de los muertos . La lectura sirve para transformar la soledad en un comunidad despojada de "sí". Una solidaridad de "Errantes sentados".

*

El tenderte cierra. El gabinete de los libros y su olor insulso. Ambos se saben precedidos. Conocen la muerte. Llamen con voz baja a quienes les suceden.

Un libro como antes un cántaro de tierra, la tierra, el torno, el horno y el arte de la alfarería. Un libro como antes una espada, el fuego, el yunque, el agua que hierve y el arte del herrero. La rueda. La tradición local (y no nacional o ideológica), la manera, el oficio, el trabajo, la circunstancia, la habilidad, la mano.

*

Los volúmenes son pequeñas esclavas disolutas condenadas a muerte

Un libro: un katharma. Un efusión de sentidos.

Todo libro es un lector implícito: es decir, "un poco más que un lector". (Así como el libro: "un poco más que un ejemplar".) No se puede definir más. No hay tiraje que sea un umbral.

*

Un viejo papiro muestra al antiguo sabio Douaouf, el hijo de Kheti, yendo a la Corte con su hijo Pepi con el fin de conducirlo a "la escuela de los libros". El padre lo exhorta a "poner su corazón en los libros y a amarlos como a su madre, pues no hay nada que sobrepase a los libros".

Pepys ,en una barca sobre el Támesis, sufriendo de los ojos, leyendo libros.

*

En diciembre de 1439, Nicolas le Cusan escribe: “Una luz intelectual infinita abraza el presente como el pasado, lo que está vivo como lo que está muerto, como la luz física es la hipóstasis de todos los colores”.

*

La extrema sofisticación de nuestras cabezas. La rotación vertiginosa frente a la de la tierra y la luna. La especialización espontáneamente excesiva a que nos somete la operación del pensamiento, la noësis, los “trabajos de cabeza”. La fragilidad pero también lo arbitrario irremediable a que se exponen esos enredos; esas relecturas que no conocen tregua; el azar que preside a esas redes complejas de engranajes o de canales de irrigación. Una ficción rompe todo.

Una “nada” basta para restituir al vacío y a la piel, al pánico reflejo y a la muerte, al silencio y al tiempo de los técnicos.

Las cadenas o los saberes debidos a las civilizaciones pueden ser rápidamente arrancados. El hambre, el miedo son capaces de ello. Pueden exterminar todo en un instante y volver a sumergir la cabeza en su cuerpo, y volver a exponer el cuerpo a los límites de su derrota, y lavar en la sangre y en el dolor todas las secuelas y todos los vestigios de la existencia civilizada. Pueden absorber como la tierra hace con el agua –en el mal que experimenta el cuerpo- los parásitos, la lluvia fina, las pequeñas monstruosidades somáticas, todos los libros del mundo, las enfermedades del cerebro.

Incluso el calor, cuando es extremo, y el frío, cuando es extremo,

*

Louis de Févier .

“La gente joven que en los tiempos de calor y de un lugar elevado se lanzan a los ríos para

bañarse, se hunden aquí y moran en la muerte. Se han visto burbujas (doradas por el ardor de la luz propia de esta estación) que remontaban a la superficie de esas aguas para explotar de repente. Bien sabemos que se trata aquí de visiones supersticiosas, el deseo de ver supe entonces a la vista, y una vez en el desierto, puebla la aridez de palmeras, de melones, de pequeños riachuelos que corren en la arena. Reconocemos que el deseo aparece propiamente por las cosas ausentes, y que así como él bebe del espejismo, se alimenta de nada, de recuerdo, de la generalidad de la muerte de la cual provenimos.”

*

Cao Xuequin en las primeras páginas del "Rêve dans le pavillon rouge" afirma que la lectura, como ella es reposo de la vida y consume poca energía, prolonga por así decirlo con su propia duración la duración de la existencia. Agrega que ese fragmento de lengua extirpado de toda vida oral que el lector tiene entre sus manos protege de desgracias ordinarias a la lengua viva, que tan pronto es llevada a prolongarse en desafíos, en malos entendidos y en muertes más o menos en prórroga.

Dice que la lectura descansa las piernas al mantenerlas inmovilizadas.

*

Caius Trebatius Testa era una suerte de puente. Joven, Cicerón lo había presentado a César. Había conocido a Lucrecio y había conocido a Cátulo. Una vez vuelto un viejo jurisconsulto engreído y frívolo, hablaba a Tito Livio de Cicerón, a Virgilio hablaba de de Lucrecio, a Propercio hablaba de Cátulo. Había nacido en los pantanos Pointins. Los nativos de Roma lo apodaban rana.

De golpe recuerdo mi nombre. Soy Caius. Soy la pequeña rana que chapotea al fin de verano bajo el puente. Soy la mosca que ella devora. Soy el brusco rayo de sol que de repente

agujerea las nubes y barniza este pedazo de piel grumosa y verde medio salida del agua que pasa. Soy la brizna de hierba que la oculta bruscamente de mi vista.

*

Rohana.

“No olvides los seres que se te parecen. Piensa en la pantera negra cuyos ojos resplandecen. Piensa en el cocodrilo escondido en el fango. Cada vez que aproximes a tus dientes un bocado de carne, concédeles una parte de la comida que llevas a tu boca. Cada vez que bebas, derrámales una parte del agua que tomas. Acuérdate que son tus metamorfosis. Acuérdate que todas tus metamorfosis son todas las metamorfosis. Acuérdate que todas las metamorfosis son mi metamorfosis.”

*

A 1.500 metros de una aldea de Samaria llamada Sichar, al pie del Ebal, se encuentra el pueblo de Askar. La samaritana llega. Se dirige lentamente hacia el pozo de Jacob. Estoy sentado. Paso apresuradamente la página. Y la veo venir.

*

Lo inmutable es la arena.

*

Amyot en 1559, en su prefacio a las Obras de Plutarco, habla de la “lectura de los libros que aportan tan sólo una vana y ociosa delectación a los lectores”.



El hombre busca la libertad donde ésta le haría infeliz, en la vida política, y la rechaza donde le hace feliz, siguiendo ciegamente las opiniones ajenas: el despotismo religioso y de sistema es el más terrible de todos. El inglés que insulta al ministerio es un esclavo de la oposición, un esclavo de la moda, de las costumbres necias y de la etiqueta.

George Christoph Lichtenberg



De los ojos a las manos: "tocar el espacio"

María Cristina Vélez Ortiz

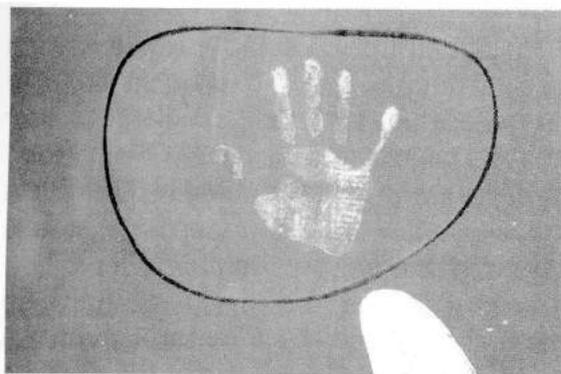


Foto de la mano de Le Corbusier
Cap - Martin
(Cristina Vélez).

La posesión del mundo exige una especie de olfato táctil. La vista se desliza a lo largo del universo. La mano sabe que el objeto está habitado por el peso, que él es liso o rugoso, que él no está soldado al fondo del cielo o de la tierra con la cual parece hacer cuerpo. La acción de la mano define el hueco del espacio y el lleno de las cosas que lo ocupan. Superficies, volumen, densidad, pesadez no son fenómenos ópticos. Es entre los dedos, es en la concavidad de las palmas que el hombre las conoció primero. El espacio, él lo mide, no con la mirada, sino con su mano y su paso. El tacto implica la naturaleza de las fuerzas misteriosas. Sin ellas se parecerían a los deliciosos paisajes de las habitaciones negras, ligeras, planas y quiméricas.

Henri Focillon

El siglo XX ha finalizado invadido de imágenes y de sonidos mientras que, paradójicamente, lo que es propio del arte moderno y su más grande conquista es la expresión de la creación de un nuevo espacio que integra al hombre de una manera activa permitiéndole un contacto cuerpo a cuerpo con el mundo.

Ese nuevo espacio ha creado una ruptura que implica un nuevo sentido de contacto, que tiene una relación con una de las modalidades del sentir, en particular la del tacto, donde la percepción es próxima, activa, sucesiva y nos envuelve, produciendo un tipo de espacio artístico diferente del espacio óptico donde la percepción es alejada, pasiva, simultánea y contemplativa.

Esas formas de contacto (activa o pasiva) manifiestan bien dos maneras de estar en el mundo, que se expresan en las artes plásticas en dos espacios significativos: un espacio óptico y un espacio táctil. Para Riegl cada período histórico está caracterizado por la predominancia de uno de esos dos factores de contacto y toda la historia del arte oscila del uno al otro. La aparición del arte moderno procede de una inversión así.

El pensamiento y el ojo, que tenían la hegemonía, se vieron amenazados con la aparición de la conciencia del cuerpo y la voluntad de dar un lugar a la expresión de las sensaciones. Ese cuerpo había sido minimizado con la aparición del cristianismo, momento en el cual se produce igualmente una ruptura en el arte, señalada por Riegl como la irrupción del espacio óptico, espacio dominado por las manifestaciones de lo incorpóreo: la luz y el color. "Ahora bien, cuando la nueva visión del mundo viene a declarar que lo corporal no era nada esencial, ella pronuncia de golpe la condenación de la forma".

La idea de belleza cambia; a la belleza del cuerpo del arte clásico le sucede la belleza del espíritu, idea que toma más fuerza con el pensamiento de Marsilio Ficino y que va a estimular toda la vida artística e intelectual del Renacimiento.

El hombre que se vuelve ojo en el Renacimiento, y la perspectiva y el espacio proyectivo no son sino dos de sus manifestaciones. Esa supremacía del ojo, de lo visual, de lo que no se toca, es entonces la expresión de la relación, que se volverá inseparable, entre la visión y el intelecto.

Pero una voluntad viene a desequilibrar esa relación, dándole un lugar al cuerpo, implicándolo directamente, atribuyéndole un papel activo en el establecimiento de las relaciones espaciales, dándole al tacto una supremacía sobre lo óptico e imponiendo una función táctil al ojo.

Esa voluntad de producir sensaciones en el cuerpo, sensaciones físicas y de hacernos vivir una experiencia táctil ha sido al principio del siglo XX una necesidad profunda, manifestada por los artistas (Cézanne, Braque, Picasso) y los arquitectos (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto) y que persiste todavía en nuestros días.

Para analizar esa experiencia táctil en el espacio arquitectónico, son necesarios dos cuadros complementarios: primero, el impulso muscular transmitido a nuestro cuerpo a través del ojo, segundo, el contacto físico a través de nuestro tacto, nuestra cinética, los que determinan el espacio de la obra. En los dos casos, la experiencia directa y activa, que incluye el tiempo, es fundamental.

La especificidad de la relación entre nuestra mirada y su función táctil o "palpadora" depende de la capacidad del arquitecto de interiorizar las fuerzas musculares en el cuerpo de la obra, de servirse de las propiedades de la materia (densidad, pesadez, maleabilidad, color, textura y capacidad de generar y de absorber la luz), pero resulta también de la manera de estructurar el espacio, para construir una nueva profundidad móvil, para cristalizar el gesto constructivo y hacernos vibrar en el espacio. La comprensión del espacio de la arquitectura moderna supone la puesta al día de la relación entre el espacio y el sujeto que siente y percibe.

Existe, entonces, una transformación que esta unida a la actividad, que inicia el proceso de la forma en formación. Esa forma espacial determina nuestra existencia y es una manera de apoderarnos del mundo.

Algunos elementos del espacio “óptico” de la antigüedad clásica descritos por Riegl están presentes en la arquitectura moderna. La unión primordial es la conexión entre el ojo y la mano, subordinando la visión al tacto, a partir de la masa del cuerpo en movimiento, de la rapidez direccional de los planos, de la organización de los planos de una manera frontal, de la profundidad móvil dada por el color y la luz, lo que produce un acercamiento de los lugares entre ellos y un acercamiento de esos lugares a nosotros mismos.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental del arte moderno con respecto al arte antiguo: él hace “reventar” los cuerpos y sus elementos, él los hace seguir una agitación y los pone en tensión, tensión que viene de las “fuerzas interiores que los levanta, de las fuerzas exteriores que los atraviesan”, pero también de las fuerzas de acción y del tiempo que pasa. El arte moderno tiene como objeto el accidente, que es comprendido en una organización manual que le constituye como fenómeno.

Con el cubismo, que puso en duda la hegemonía de lo visual, la pintura recupera el cuerpo material de la obra: Cézanne con sus cuadros pintados a la espátula y los cubistas con la invención del collage; dan una presencia material al espacio: Braque por su manera de pintar el fondo de la misma manera que los objetos; expresa el valor de la percepción y el papel que juegan los sentidos en la construcción del espacio vivido: Picasso y Braque por la fragmentación de la forma y la multiplicidad de puntos de vista. La pintura elige estructurarse sobre lo fragmentario, lo accidental, para volver el espacio tangible, para dar al hombre su propia materialidad y unirlo al mundo.

Los elementos determinados en la pintura cubista tienen su correspondencia en arquitectura, dando al ojo una función táctil. Sin embargo, existe una particularidad del espacio táctil creado por la arquitectura que es el de realizar la calidad de extensión a través del contacto directo y físico e incluimos de manera activa en el establecimiento de las relaciones espaciales. El hombre se constituye así en “centro del mundo”.

El espacio de la arquitectura moderna extrae entonces sus valores táctiles, sea en la materia, sea en el desenvolvimiento de las actividades humanas.

Tres arquitectos, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Alvar Aalto, nos proponen un panorama bastante rico de mecanismos utilizados para dar densidad al espacio, volverlo concreto, tangible. Tal vez Alvar Aalto, es el que ha logrado impregnar más su arquitectura y sus espacios de esas cualidades táctiles. Sin embargo Le Corbusier y Mies van der Rohe han contribuido enormemente en esa conquista que ha permitido una experiencia arquitectónica más intensa y más completa.

Le Corbusier llega a dar densidad al espacio por condensación debida a la inmersión de los volúmenes en el interior de un cubo envolvente (la Casa Meyer), Mies van der Rohe por una absorción debida a la superficie que la atrapa como en el Pabellón de Barcelona y Aalto por la ósmosis que se produce gracias a una penetración de la densidad envolvente en el edificio y una expansión del cuerpo edificado en el paisaje, como en la Villa Mairea.

Esa densidad esta igualmente conseguida por la manera de utilizar la luz para producir lugares muy luminosos o muy oscuros que crean una sensación de estar en un espacio acuoso, en la bruma, como en la Iglesia de Vouseknniska de Alvar Aalto. Le Corbusier hace más bien un espacio a doble registro, la mitad en la penumbra y la otra en plena luz, del cual la villa Savoye es la mejor expresión. Mies, de su lado, produce esa densidad en la asociación

que provoca entre materia y luz, notablemente en el Pabellón de Barcelona.

Esa densidad tiene como consecuencia crear un espacio que no se percibe más de un solo golpe, donde la mirada se vuelve activa, efectuando movimientos análogos a la mano que palpa para comprender el conjunto, y aun así, la mirada no obtiene siempre sino partes de objetos o de espacios, pero nunca la totalidad. Las unidades espaciales se encadenan y producen un movimiento de ida y de regreso que se detiene en un plano espacial único.

El espacio de la arquitectura moderna, en búsqueda de una nueva profundidad, se estructura sobre la frontalidad y no sobre la perspectiva, haciendo de la superficie su elemento fundamental y creando un espacio por la superposición de capas. Esa organización por estratos ha sido estructurada de esta manera para formar una secuencia de planos perpendiculares al movimiento del espectador, como se puede observar en la Villa en Garches de Le Corbusier o el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe.

Existe entonces una dialéctica compleja entre afirmar y negar la forma, pero predomina una voluntad de destruirla, con beneficio de la creación espacial, por su disposición en el recorrido, por la inmersión del volumen en una rejilla espacial o en un cubo envolvente, por la supresión de los elementos de unión o la fusión de dos planos, o aún todavía, por la utilización de la luz y del color, que hacen que la percepción sea cercana y frontal.

Todo esto produce el efecto de percibir en un mismo lugar dos zonas espaciales distantes, que no tienen una proximidad geométrica. Es en ese sentido que podemos hablar de espacio "óptico", donde la mirada procede como el tacto. La fuerza de la superficie es tal que los espacios entran en interacción constante con ella.

Esa vista próxima y frontal y esa insistencia sobre la superficie tiene como resultado crear un espacio que nos obligue a tener una

experiencia activa en la construcción de la tercera dimensión y una conciencia de la complejidad del espacio percibido, que siempre es fragmentario, "inhomogéneo", "anisotrópico", variable y que es completamente diferente del espacio métrico de la geometría euclidiana.

Esa insistencia sobre la superficie, que permite la interacción de dos zonas distantes, puede ser dada también por la asociación de la luz y del color al muro.

Luz asociada a la materia, al muro, muro que cierra y luz que abre, es en esta dilatación donde aparece el espacio en el muro como en el hall de la Maison la Roche de Le Corbusier, produciendo una presión que repercute en nuestro cuerpo. La luz, como la forma, crea, limita, dirige, conduce, estructura y ritma el espacio. Ella imprime un movimiento, es a partir de ella que el espacio moderno adquiere toda su fuerza motriz.

El color, como la luz, que había pertenecido a un mundo puramente óptico, se independiza de la forma para liberar valores táctiles provenientes del ritmo que surge entre los colores que dilatan y comprimen el espacio, y en la cual la modulación crea una nueva profundidad. Esa modulación tiene una estrecha relación con los colores vecinos. Es una de las razones por las cuales el espacio construido por el color debe ser experimentado, él no puede aprehenderse en toda su dimensión por la imagen, porque él depende de lo que lo envuelve, y esté es siempre cambiante y móvil. La obra de Aalto en el paisaje finlandés es el ejemplo manifiesto, ella cambia con las estaciones, no es la misma en invierno que en verano.

La textura es el otro elemento que entra en juego para establecer una relación del espacio con la superficie. Es gracias a ella que la mano comprende el fenómeno de la luz y de la sombra, es decir el espacio en el muro, ya que el relieve y el ritmo son generadores de espacio. Es en la textura donde el ojo adquiere toda su

actividad, pero ella se dirige igualmente a nuestra sensibilidad de contacto, a nuestro cuerpo. Ella expresa el azar y lo imprevisto, da al espacio una agitación, un cierto inacabamiento.

La utilización de materiales fuertemente texturados es un esfuerzo para dar un valor tectónico, una densidad al objeto arquitectónico, para equilibrar la prioridad que ha sido dada a la imagen confiriendo al tacto el lugar que le corresponde. Las texturas relacionan igualmente la cabeza y la mano, reestablecen un equilibrio entre el intelecto y la sensibilidad, tratan de contrarrestar la cultura visual y la mecanización que han alejado el cuerpo y sobre todo transmiten al hombre una experiencia vital.

Ese combate se expresa formalmente en Le Corbusier en el interior de un cubo ordenador, de una retícula, que sirve de campo espacial donde es posible hacer aparecer la libertad y la improvisación, fragmentos de realidades diferentes que toman otra significación cuando son incorporados y combinados en un sistema distinto del cual ellos han sido extraídos. Por el contrario, Mies permanece en un cuadro racional, para formar, como diría Merleau-Ponty "una nueva idea de razón", por la expresión de la forma abstracta que sirve a la aparición de lo que es transitorio (las cosas, los fenómenos naturales y las acciones humanas), donde el cuadro es un cuadro previo a la experiencia; pero esa forma abstracta es sin embargo expresiva gracias a la tensión, la substracción y el olvido. De su lado, Aalto crea un orden por la proximidad de cosas diferentes, por su concomitancia, fragmentos yuxtapuestos que adquieren una cohesión por contigüidad, y donde se exalta la singularidad de las partes. Su gesto es semejante al gesto corbusiano, simplemente Aalto ha suprimido la retícula.

Aparecen entonces la incertidumbre, el azar, la ondulación de las superficies, el movimiento de la masa, que permite una tensión, un ritmo, en el espacio arquitectónico.

Es una lucha entre geometría y formas ligeras, pero también una lucha por hacer aparecer la expresión de lo humano en los materiales, en las imperfecciones, que muestra bien un rechazo a todo lo que ha sido afirmado.

Gesto que parte de las manos del arquitecto, que pasa por las manos que lo ejecutan, que se cristaliza en la materia, para crear el gesto vital donde el hombre vive y actúa. Ese gesto vital que es la resonancia de nuestro cuerpo sensible con el espacio.

El espacio moderno es puesto, entonces, en relación con el tiempo por la materia en la sucesión visual que ella genera, pero también por el desplazamiento del espectador. Es un espacio que se define, se cerca, se mide, se delimita y en el cual se establece la distinción entre interior y exterior a través de la acción. La experiencia es tomada como factor de conocimiento, ya que ella condiciona continuamente el espacio que, a su vez representa las posibilidades de ir en no importa cual dirección.

La idea de movilidad en la percepción y la construcción del espacio vuelve inseparable el espacio y el tiempo. El edificio está concebido para que la experiencia del cuerpo sensible, el cuerpo de carne, pueda apropiarse del medio natural, comprenderlo, encuadrarlo, domesticarlo. Para que el cuerpo sensible aprehenda un aspecto de la realidad que el pensamiento es incapaz de asir por sí mismo. La arquitectura se vuelve, entonces, un dispositivo que necesita de un espectador-actor, como en la Villa Savoye, para ponerse en marcha y hacer funcionar el discurso interpretativo del mundo.

Ella expresa la estructura de la percepción haciendo que el mundo "se debele en la sensación", el espacio se vuelve de esa manera un verdadero fenómeno.

Para lograr esto los arquitectos modernos han dado al espacio, además de su valor cuantitativo, un valor cualitativo. Ellos han individualizado, subdividido y caracterizado los

lugares. Le Corbusier hace una particularización de carácter formal y además incluye la luz como elemento estructural que permite al espacio volverse un molde variable. Aalto pone la forma espacial singularizada en resonancia con los fenómenos naturales. En cuanto a Mies van der Rohe, crea una estructura en espera del fenómeno, una estructura mental materializada que se prepara a recibir y asimilar el mundo exterior, transformándolo acorde con su propia racionalidad interior, que se adapta a diversas actividades humanas, y da las más grandes posibilidades para que cada punto adquiera una particularización. Son entonces las actividades que están en el origen de esa particularización formal. Ellas determinan la forma y al mismo tiempo esa forma actúa sobre nuestras vidas.

Podemos hablar de espacio orgánico en la arquitectura moderna en el sentido donde ella está concebida como un organismo vivo siempre cambiante, flexible, una forma en formación, un espacio en devenir, parcialmente inacabado, que debemos completar en la acción.

La acción es entonces el elemento motor de las relaciones espaciales. Los conceptos de interioridad y de exterioridad no son simples realidades físicas, objetivas, sino que ellos tienen que ver con la posibilidad de reunimos al mundo, ellos son "fenómenos del campo de acción" como lo ha remarcado bien Erwin Straus.

Esa idea pone en duda la concepción bastante expandida de que el límite del espacio corresponde a los límites físicos del cuerpo arquitectónico y de que el interior y el exterior no son sino el resultado de esa partición. El límite en el arte moderno no determina más, no protege más, y no marca más claramente donde comienza interior y exterior. Es únicamente gracias a un sujeto que siente y percibe que el espacio puede ser medido y delimitado. El límite va más allá de los muros del edificio, él abraza el exterior. La arquitectura, como nosotros mismos, está en el mundo en el adentro y determina nuestras posibilidades de acción.

La conciencia de que estamos en el mundo, y que la arquitectura no es un hecho aparte, sino un organismo que resuena con el lugar y nos pone en contacto con él, ha cambiado la manera de concebir el edificio.

Esa conciencia se manifiesta en el pensamiento y en la práctica arquitectónica moderna. Es Le Corbusier quien se ha expresado mejor sobre este tema. Para él "el afuera es siempre un adentro", el edificio es como nuestra piel, él se vuelve nuestro cuerpo, nos permite sentir el espacio alrededor y dialogar con él. El edificio crea un universo propio, que contiene el doble movimiento del adentro al afuera y del afuera al adentro. Complejidad interior que encierra el ritmo de abertura o cerramiento, donde el exterior es mantenido a distancia, convertido en paisaje, encuadrado por la arquitectura para hacerlo aparecer de nuevo, recreado, comprendido, domesticado (el Convento de la Tourette). Aalto, de su lado, va a invertir la complejidad interior creada por Le Corbusier y va a ubicarla en el exterior, pero en un medio donde la contención del espacio está ya garantizada por el bosque, es también un mundo interior pero inscrito en el paisaje donde tenemos la sensación de una libertad todavía más grande (Villa Mairea y la Casa Experimental). Mies van der Rohe quiere preservarnos de la agitación exterior creando un mundo propio, marcado por los límites de la razón, donde el exterior se convierte en paisaje virtual (la Casa Farnsworth).

La experiencia propia del espacio moderno es estar adentro. Estamos en un cuerpo, en este caso, el del edificio, y como dice Deleuze " la Sensación está en el cuerpo, aunque sea el cuerpo de una manzana".

Pero el doble movimiento de afuera al adentro y del adentro al afuera tiene varios niveles de "pasajes": entre la tierra y el cielo, entre lo próximo y lo lejano, entre el edificio y lo que lo envuelve, entre el umbral y el salón, y en el interior mismo del edificio. Es la arquitectura que se constituye como el punto de

comunicación entre los dos para que el cuerpo todo entero pueda sentir la experiencia espacial del paso.

En Le Corbusier el movimiento va siempre de adentro hacia afuera. En el interior él crea un ritmo variable entre abertura y cerramiento, pero él quiere dejarnos entre los dos, para que nosotros podamos sentir al mismo tiempo la contracción y la dilatación del espacio, él nos deja siempre en la línea divisoria. Aalto comprime y dilata el espacio en la sucesión del recorrido. Mies nos sitúa frente al muro, donde abertura y cerramiento producen el efecto semejante al de un cuadro, que es una realidad visual, que nos abre al mundo.

En cuanto al pasaje “del umbral al salón”, en los tres arquitectos, la noción de entrar incluye el aspecto de movimiento, como una unidad de la experiencia arquitectónica más que una noción retiniana elemental.

Le Corbusier como Mies crean dos mundos fenoménicos distintos. La diferencia reside en el hecho de que en Le Corbusier el umbral esta fabricado como una cadena de obstáculos, que remiten a la idea de protección, prolongan la duración de la entrada, para que entrar tenga un sentido. En Mies, por el contrario, no hay a veces ningún espacio de transición, cuando estamos en el exterior nos vemos ya en el interior y cuando estamos en el interior, el interés se posa sobre el exterior. Aalto crea como Le Corbusier, varios espacios intermedios ; su intención es matizar el paso del uno al otro, hasta el extremo, pero de la misma manera que Mies, él hace una reversibilidad paradójica del interior y el exterior. El jardín como experiencia del espacio interior, y el interior como experiencia de exterioridad.

Entonces el concepto de interpenetración interior-exterior no puede ser considerado como una simple vidriera que nos permite mirar del uno al otro, sino más bien como una posibilidad de movernos, de crear sensaciones espaciales, que nos permita sentirnos al mundo y comprender la complejidad de lo que es ver,

tocar, escuchar, etc.

Es así que Le Corbusier, Mies van der Rohe y Alvar Aalto, ubicando la sensación como base de la concepción de la arquitectura dirigieron sus trabajos a la búsqueda de nuevos medios de expresión de la emoción, ya que es en el sentir que nosotros tocamos las condiciones misma de la existencia. Y es en la presencia de la obra, en su existencia corporal, en su dimensión formal que es siempre una forma en devenir, que se encuentra también su valor. Ellos comprendieron igualmente que la verdadera esencia de las cosas solo puede revelarse en el movimiento, es así como ellos crearon, cada uno a su manera, un ritmo que hace pasar del estado de errancia al estado de reconocimiento de si mismo. Le Corbusier encuentra ese ritmo en la tensión simultánea de los opuestos, Aalto en la alternancia de contrarios, Mies van der Rohe en la tensión que provoca en la asociación entre materia y espacio para crear el lugar donde uno se vuelve espectador de si mismo.

Es así entonces que Le Corbusier y Alvar Aalto han hecho una arquitectura para acoger el hombre de carne, para dirigirse a su sensibilidad, para acordar un puesto más grande al cuerpo. Mies van der Rohe hace una arquitectura más próxima al espacio pictórico cubista, donde el cuerpo es convocado gracias a la asociación del ojo y de la mano, él toca nuestra sensibilidad visual y la pone a funcionar de una manera activa.

A partir de la inclusión que en la modernidad las artes hacen de la acción humana, la arquitectura está convocada permanentemente a la expansión de las fronteras teóricas y prácticas de su trato del espacio. Desde la redefinición de arquitectura de William Morris hasta la consideración del territorio que propone Peter Smithson , la arquitectura artísticamente deviene espacio, territorio y campo de las sensaciones, más allá de esa especie de doctrina cerrada sobre los edificios que fue hasta el siglo XIX. La afectación humana de la corteza

terrestre es para el arquitecto moderno la expansión de esas maneras diferenciadas de estar en el mundo, de esas dos experiencias que la arquitectura había propiciado y proporcionado siempre ¿estar adentro y estar afuera? y que la construcción de la ciudad moderna, de la metrópoli contemporánea desproporciona y confunde. Es así como los fenómenos y experiencias del campo de acción que el arte de la escultura contemporánea propone, son apropiados en el control estético del territorio contemporáneo, es decir en el paisajismo aplicado de Yves Brunier, por ejemplo. Es así como los fenómenos y experiencias de las marcas y marcos sobre la tierra del Land Art actualizan estéticamente para nosotros hoy la manera más primitiva de construcción del espacio humano: el territorio, un espacio que no es ni adentro ni afuera, que no es ni siquiera una experiencia del paso entre uno y otro, sino un espacio en acción.

Después de la era maquinista, estamos en el mundo de lo virtual, donde la arquitectura se vuelve a veces una simple imagen, un medio publicitario. La arquitectura entra, en varias ocasiones, en el juego de las formas, en una pérdida de corporeidad que aleja cada vez más el hombre de su medio. La relación entre el hombre y su medio es –como decía Le Corbusier– la búsqueda de la arquitectura.

Aunque vivamos en una época donde toda producción pasa por la máquina y toda creación por la escritura en un teclado para dar vida a una forma, a una palabra, a una nota, la mano aún prisionera de un gesto automático, continua produciendo un gesto creativo.

Necesitamos todavía de una arquitectura donde la materia, la mano y el hombre estén presentes, donde la percepción este impregnada de sustancia y de densidad. Debemos continuar la búsqueda emprendida por Le Corbusier, Mies van der Rohe y Alvar Aalto, de un espacio que contenga el accidente, la intuición, lo humano, donde se levante la expresión de la libertad de lo que es imprevisible, para poder producir lo

real. Debemos continuar actuando para crear el espacio que nos soporta, que nos constituye, que da sentido a nuestra vida y al arte de construir.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

1. El espacio en la pintura

- Berger, John, El sentido de la vista, Madrid, Alianza, 1990.
- Francastel, Pierre, Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme, Paris, Éditions Denoël, 1998.
- Golding, John, El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914, Madrid, Alianza, 1988.
- Krauss, Rosalind, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, Madrid, Alianza, 1996.
- Léger, Fernand, Fonctions de la peinture, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- Ozenfant et Jeanneret, Acerca del purismo, Escritos 1918-1926. Madrid, El Croquis, 1994.
- Paulhan, Jean, La peinture cubiste, Paris, Éditions Denoël, 1990.
- Schapiro, Meyer, L'art abstrait, Paris, Éditions Carré, 1996.
- Venturi, Lionello, Cézanne, Présentation de G. C. Argan, Genève, Éditions d'art Albert Skira S.A., 1978.

2. El espacio de la arquitectura moderna.

- Argan, Giulio Carlo, El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días, Buenos Aires, Nueva visión, 1984.
- Argan, Giulio Carlo, Projet et destin. Art, Architecture, Urbanisme, Paris, Les éditions de la Passion, 1993. Proyecto y destino, traducción al español en las ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969

- Collins, Peter, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1998.
- Giedion, Siegfried, Espace, temps, architecture, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1978.
- Rowe, Colin, Manierismo y arquitectura moderna, Gustavo Gili, 1978.
- Zevi, Bruno, Saber ver la arquitectura, Buenos Aires, Poseidón, 1958.

3.0 La arquitectura de los maestros del movimiento moderno.

3.1 Le Corbusier

- Colquhoun, Alan, Modernidad y tradición clásica, Madrid, Júcar, 1991.
- Colquhoun, Alan, Arquitectura moderna y cambio histórico, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvres Complètes, vol.1 (1910-29), vol. 2 (1929-34), vol. 3 (1934-38), vol. 4 (1938-46), vol. 5 (1946-52), vol. 6 (1952-57), vol. 7 (1957-65), vol. 8 dernières œuvres. Zurich, Éditions D'architecture Artémis, 1995.
- Le Corbusier, Hacia una arquitectura, traducción Josefina Martínez Alinari, Barcelona, Poseidón, SRL, 1978.
- Le Corbusier, La polychromie Architecturale. Présentation (inédite) des « claviers de couleurs Salubra », Fondation Le Corbusier, 1932.
- Le Corbusier, Precisiones. Respecto al estado actual de la arquitectura y del urbanismo, Traducción Johanna Givanel, Barcelona, Poseidón, 1979.
- Le Corbusier, L'espace indicible, 1946.
- Sancho Osinaga, Juan Carlos, El sentido cubista de Le Corbusier, Madrid, Munilla-Lería, 2000.
- Siza, Álvaro, La Ville Savoye revisitada.
- Von Moos, Stanislaus, Le Corbusier, traducción José Batlló, Barcelona, Lumen, 1994.

3.2 Mies Van der Rohe

- L'œuvre de Mies van der Rohe, l'Architecture d'Aujourd'hui, n° 79, septembre 1958 (numéro monographique avec une petite anthologie des textes de Mies en français)
- Ludwig Mies van der Rohe, obras y proyectos, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1991.
- Mies Van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- Neumeyer, Fritz, La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968, Madrid, El Croquis, es escorial, 1995.
- Quetglas, José, Imágenes del pabellón de Alemania, Montreal, Les Éditions Section b, 1991.

3.3 Alvar Aalto

- Aalto, Alvar, La arquitectura humanizada, Barcelona, Tusquets, Edición Xavier Sust, 1977.
- Aalto, Alvar, Proyectos y obras de los últimos años, edición a cargo de Elissa Aalto y Karl Fleig, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Alvar Aalto. De palabra y por escrito, El Croquis, El escorial, 2000.
- AV Monografias 55, septiembre-octubre 1995. Pallasmaa, Juhani. El silencio del Norte, The Silence of the North. Capitel, Anton. Escandinavia y el liderazgo moderno, Scandinavia and the Modernist Leadership. Asplund, Erik Gunnar. Un clasicismo depurado, A distilled Classicism. Aalto, Alvar. El mito nórdico, The Nordic Myth.
- En contact avec Alvar Aalto, Musée Alvar-Aalto 1992, Cette exposition est placée sous le patronage de monsieur Mauno Koivisto, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 24.9-22.11.1992 ; Arc en Rêve, Centre d'Architecture Bordeaux 27.11.1992-24.1.1993 ; ENSAIS École Nationale Supérieure des Arts et Industries Strasbourg 1.2-20.2.1993. Markku Lahti : Avant-propos,

Alvar Aalto Du seuil au séjour ; La truite et le torrent; Kirmo Mikkola : Alvar Aalto, penseur ; La tradition du rationalisme ; Juhani Pallasmaa : Du tectonique au pictural en architecture ; Kristian Gullichsen Villa Mairea.

- Porphyrios, Demetri, Heterotopía : Un estudio del ordenamiento sensible de la obra de Alvar Aalto, Rizolli Monograh.
- Porphyrios, Demetri, Sources of modern eclecticism : studies on Alvar Aalto - London : Academy Éditions ; New York : St Martin's press, 1982, XVII-138p.
- Reed, Peter, Alvar Aalto, between humanism and materialism, New York, The Museum of Modern Art, 1998.
- Recueil. Alvar Alto, Villa Mairea, 1938-39, Editor Juhani Pallasmaa, Alvar Aalto Foundation Mairea Foundation, 1998. Kristian Gullichsen Preface, Göran Schildt : the clients and their family history, Aino et Avar Aalto : Mairea : projet description (1939), Juhani Pallasmaa : Image and meaning, Renja Suominen-Kokkonen : Interior design.
- Siza, Álvaro, Alvar Aalto : très facetas ao acaso, (trois aspects au hasard).

4.0 Referencia filosófica.

- Deleuze, Gilles, Francis Bacon, Logique de la sensation, Paris, Éditions de la Différence.
- Didi-Huberman, Georges, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992. Versión en español: Lo que vemos lo que nos mira, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, L'homme qui marchait dans la couleur, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- Fiedler, Konrad, Escritos sobre arte, traducción de Vicente Romano, Madrid, Distribución, S.A., 1991.
- Focillon, Henri, Vie des formes, Paris, Édition Presses Universitaires de France, Quadrige, 1990.

- Hatwell, Ivette, Toucher l'espace (la main et la perception tactile de l'espace), Préface de Paul Fraise, Édition Presses Universitaire de Lille, 1986.
- Heidegger, Martin, El ser y el tiempo. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin, Essais et conférences, (Bâtir, habiter, penser), Paris, Éditions Gallimard, Tel Gallimard, 1999.
- Husserl, Edmund, L'origine de la géométrie, Traduction et introduction par Jacques Derrida, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1962.
- Kant, Emmanuel, Critique de la raison pure, Paris, Éditions Flammarion, 1987.
- Maldiney, Henri, Regard, parole, espace, Lausanne, Éditions l'âge d'homme, 1994. El develamiento de la dimensión estética en la fenomenológica de Erwin Straus pp. 125-173, el arte y el poder del fondo pp. 173-209
- Merleau-Ponty, Maurice, Fenomenológica de la percepción, II El espacio pp.281-344
- Merleau-Ponty, Maurice, Le visible et l'invisible, Paris, Éditions Gallimard, 1992.
- Meschonnic, Henri, Modernité Modernité, Éditions Verdier, Paris, Éditions Gallimard, 1988.
- Patocka, Jan, Qu'est-ce que la phénoménologie?, Traduit de l'Allemand et du tchèque par Erika Abrams, préface de Marc Richir, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1988. El espacio y su problemática
- Pardo, José Luís, Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar, Barcelona, Del Serbal, 1991.
- Recueil Le sens du lieu, sous la direction de Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin, Éditions Ousia, 1996. (Pascal Amphoux, André Bruyère, Patrick Cloux, Jean-Louis Déotte, Jacques Dewitte, Philippe Gresset, Bernard Honoré, Henri Maldiney (Topos-Logos-Aisthesis) pp. 13-34, Jacques Maltcheff, Michel Mangematin, Daniel Payot, Alberto Pérez-Gómez (la noción de contexto en arquitectura y urbanismo), (El espacio de la arquitectura : la

significación en tanto que presencia y representación), (La representación arquitectónica en la era del simulacro) pp.115-162 , Patrice Noviant, Philippe Nys (El entrecruzamiento de la fenomenológica y de la hermenéutica en arquitectura) pp.163-174, Alain Petit, Bruno Queysanne, Arnoldo Rivkin, Alain Roger, Piera Rossi, Bernard Salignon, Maurice Sauzet, Chris Younès et Michel Mangematin (fuego y lugar) pp.315-332).

- Recueil L'Architecture au Corps, sous la direction de Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin, Éditions Ousia, 1997.(Dominique Beaux, Martine Bouchier, Jean-Louis Chassaing, Jean-Pierre Chupin, Benoît Goetz, Gaëtane Lamarche-Vadel, Henri Maldiney encuentro con Henri Maldiney pp. 9-23, , Jean-Pierre Marchand, Philippe Nys, Daniel Payot, Marc Perelman, Alberto Pérez-Gómez (La dimensión erótica de la arquitectura como táctica de resistencia) pp. 101-121, Bruno Queysanne, Marc Richir (Cuerpo, espacio y arquitectura) pp.24-39, Bernard Salignon, Pierre Sauvanet, François Séguret, Chris Younès et Michel Mangematin (Cuerpo, modo de habitar, ritmo arquitectónico) 201-228.

- Riegl, Aloïs, Grammaire historique des arts plastiques, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.

- Riegl, Aloïs, El arte industrial tardoromano, Madrid, Visor, 1992.

- Schmarzow, Auguste, "The essence of architectural creation" (1893), Empathy, form, and space, H. Mallgrave et E. Ikonomou, Calif., Getty Center, Santa Mónica, 1994.

- Straus, Erwin, Du Sens des Sens, Grenoble, Édition Jérôme Millon, 1989.

- Salvini, Roberto, Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle, Paris, Éditions Klincksieck, 1988.

5.0 Referencia Literaria

- Borges, Jorge Luís, avec la collaboration de Margarita Guerrero, Le livre des êtres

imaginaires, Paris, Éditions Gallimard, 1999. Versión en español: El libro de los seres imaginarios.

6.0 Lista de Figuras

1. Mies van der Rohe, El Pabellón Alemán, Barcelona, 1929

La fachada de entrada.

(Cristina Vélez).

1. Le Corbusier, El Pabellón Suizo, 1933

La fachada de entrada.

2. Alvar Aalto, Sanatorio en Paimio, 1928-32
Vista a través del bosque.

(Cristina Vélez).

3. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormakku, 1938-1939
Vista hacia l'interior.

(Cristina Vélez).

4. Mies van der Rohe, El Pabellón Alemán, Barcelona, 1929

Vista hacia el estanque con los reflejos del interior sobre la pared de vidrio.

(Quetglas, José, Imágenes del pabellón de Alemania, Montreal, Les Éditions Section b, 1991, p. 92).

5. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormakku, 1938-1939

Fachada principal a través del bosque

(Cristina Vélez).

6. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormakku, 1938-1939
Interior.

(Alvar Alto, Villa Mairea, 1938 -39, Editor Juhani Pallasmaa, Alvar Aalto Foundation Mairea Foundation, 1998, p. 105)

7. Mies Van der Rohe. La Nueva Galería Nacional 1962 - 1968

Detalle del Pilar . Berlín

(Cristina Vélez).

8. Le Corbusier, Le Corbusier, Convento de La Tourette, Iglesia, Eveux, 1956-1959

Interior de la Cripta.

9. Le Corbusier, Le Corbusier, Convento de La Tourette, Iglesia, Eveux, 1956-1959

Interior de la Cripta.

10. Alvar Aalto, Opera Esse, Alemania, 1961 - 1973 Interior de la sala de conciertos (Peter Reed, p.283)

11. *Le Corbusier*, Casa La Roche, París, 1923 - 1924

Galería de Cuadros (Cristina Vélez).

12. *Le Corbusier*, Barrios modernos Frugès en Pessac-Bordeaux, 1925 « Rascacielo », vista del exterior.

(L'architecture d'aujourd'hui, N°275 juin 91, p. 137).

13. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormakku, 1938 - 1939

Detalle de la fachada de entrada en verano.

(Alvar Alto, Villa Mairea, 1938-39, *Editor Juhani Pallasmaa*, Alvar Aalto Foundation Mairea Foundation, 1998, p. 8).

14. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormakku, 1938 - 1939 Detalle de la fachada de entrada en invierno. (Ibidem, p. 14).

15. Mies Van der Rohe. La Nueva Galería Nacional 1962 - 1968

Vista del interior (Cristina Vélez).

16. *Le Corbusier*, Convento de La Tourette, Eveux, 1956 - 1959

(Cristina Vélez).

17. *Alvar Aalto*, Casa Experimental en Muuratsalo, 1952 - 1953

Patio.

(Peter Reed, op. cit., p. 232).

18. Mies Van der Rohe., El pabellón alemán, Barcelona, 1929

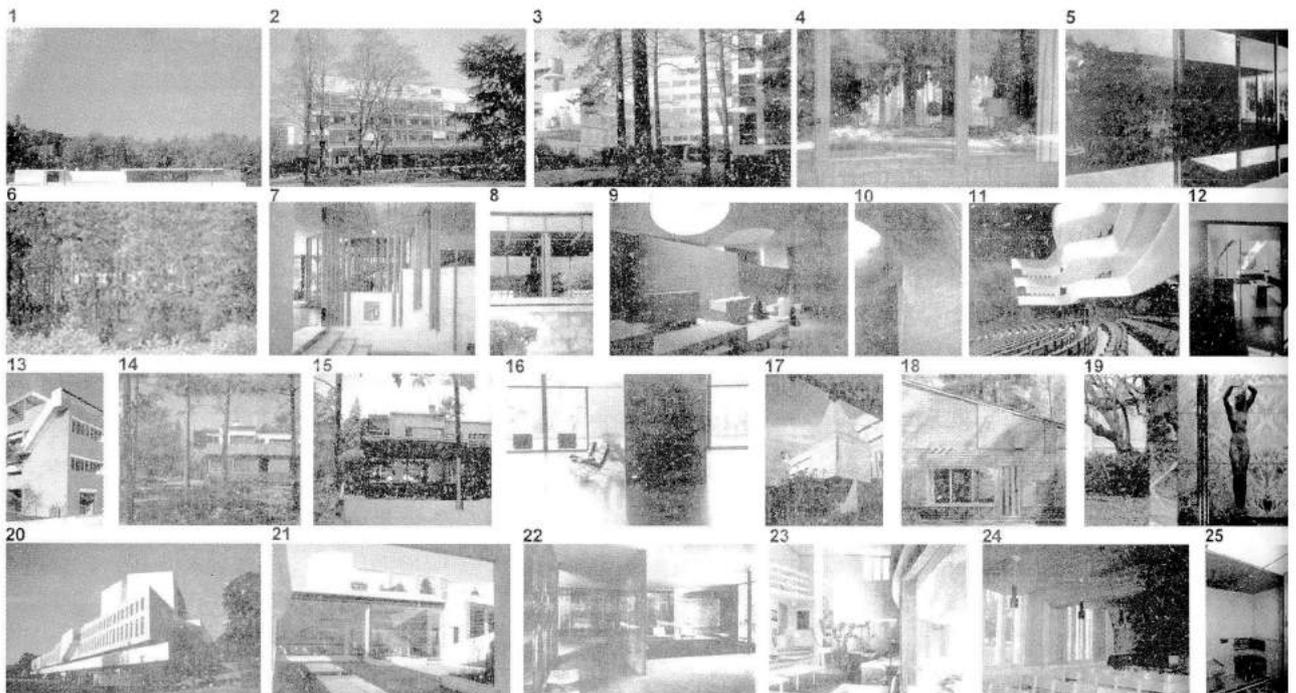
El estanque interior

(Lluís Casals).

19. *Le corbusier*, El cabanon En Cap - Martin, 1952

Vista interior

(Cristina Vélez).





Kant: interlocutor de nuestro tiempo

Miguel Angel Ruiz García

“Con la filosofía de Kant todo el pensamiento y existencia moderna entran por primera vez en la claridad y transparencia de una fundamentación. Esta fundamentación determina desde entonces toda actividad del conocimiento, las delimitaciones y valoraciones de las ciencias del siglo XIX hasta el presente. Kant sobresale tanto sobre lo anterior y lo posterior que aun los que lo rechazan o van más allá de él siguen dependiendo de él”

Martín Heidegger

La posición de Kant en el pensamiento moderno es prácticamente única. En mayor o menor medida es una condición previa común a las tendencias filosóficas más opuestas”

Hans-Georg Gadamer

INDICACIONES PREVIAS

El doce de febrero se conmemoró el bicentenario de la muerte del filósofo alemán Immanuel Kant. Más que hacer un inventario o un comentario de sus escritos, conviene recordar las intenciones y el efecto de sus planteamientos filosóficos. Una pregunta sencilla nos puede orientar en este propósito: ¿Qué hace que las ideas de este pensador conserven la

frescura y la actualidad, a pesar de las grandes transformaciones sociales, políticas, culturales, tecnológicas y espirituales que desde entonces han tenido lugar? Una primera indicación para la respuesta nos dice que la actualidad del pensamiento kantiano no está sólo en haber creado unos conceptos nuevos y en haberlos podido sistematizar de manera rigurosa y coherente, sino también en haber puesto su oído en las preguntas que inquietaban a sus contemporáneos.

Si entendemos, como lo dice Gadamer, que todo texto es una respuesta a preguntas motivadas por la propia experiencia del mundo, entonces podemos comprender que los escritos de Kant nos proponen una conversación con su tiempo. Entrar en esta conversación no significa buscar mayor erudición histórica sino más interesarse en obtener perspectivas y criterios para la conversación con nuestro propio presente. A este proceder que se aplica al juego dialéctico de dos temporalidades distintas, la hermenéutica le da el significativo nombre de fusión de horizontes. Así, pues, el punto de partida de las siguientes consideraciones interpretativas asume la idea de que el pensamiento filosófico se origina y tiene sentido en el diálogo con la tradición que nos es transmitida en los textos, el cual no es otra cosa que una manera de continuar el diálogo que somos nosotros mismos. Esta idea supone, como lo dice el mismo Kant, que “La compañía es indispensable para el pensador”, lo que equivale a recordar que “el filósofo es un hombre como los demás, alguien que vive entre hombres, no entre filósofos”.

Este carácter compartido y dialógico de la filosofía, subyace en la concepción kantiana del entendimiento y del sentido común que a todos nos iguala. Refiriéndose al papel de la filosofía respecto del entendimiento común Kant considera que “en relación con lo que interesa a todos los hombres por igual, no puede

acusarse a la naturaleza de parcialidad en la distribución de sus dones. La más elevada filosofía no puede llegar más lejos, en lo que se refiere a los fines esenciales de la naturaleza humana, que la guía que esa misma naturaleza ha otorgado igualmente incluso al entendimiento más común”.

Para muchos no deja de ser decepcionante el que la filosofía de Kant haga de lo familiar el punto de partida de su preguntar. Sin embargo, como palabra que hoy nos alcanza, su criticismo trascendental representa el esfuerzo por hacer comprensible los esquemas de pensamiento en los que tiene lugar nuestra experiencia cognitiva, moral, estética y ético-política del mundo. Quizá a esto se refiera la frase con la cual se inicia la *Crítica de la Razón Pura*: “No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia”. Comprender la variedad de maneras en las que nosotros los humanos hacemos experiencias y en las cuales configuramos mundo es la preocupación que recorre de un extremo a otro la meditación filosófica de Kant. Esta meditación adquiere la forma de una reflexión sobre la racionalidad de las facultades humanas: La sensibilidad, el entendimiento, la imaginación, la voluntad, la razón y el juicio. Averiguando por los elementos que configuran la experiencia humana, Kant descubre, inventa o reconoce, las facultades o capacidades de nuestro espíritu.

Aunque Kant era consciente de que la forma lingüística alcanzada en las tres *Críticas* no podía hacerse popular, las intenciones que lo guiaron en su elaboración tenían como objetivo defender los intereses humanos en contra del monopolio y la arrogancia institucional de las escuelas o de los centros universitarios del conocimiento: “Las escuelas han de aprender, en un punto que afecta a los intereses humanos en general, a no arrogarse un conocimiento más elevado y extenso que el tan fácilmente

alcanzable por la gran mayoría” La filosofía crítica de Kant indica que la transformación en la manera de pensar los asuntos humanos “sólo se refiere a las arrogantes pretensiones de las escuelas que quisieran seguir siendo en este terreno (como lo son , con razón, en muchos otros) los exclusivos conocedores y guardadores de unas verdades de las que no comunican a la gente más que el uso, reservando para sí la clave (...) el filósofo especulativo sigue siendo el exclusivo depositario de una ciencia que es útil a la gente, aunque ésta no lo sepa, a saber, la crítica de la razón pura”

La filosofía es, en este sentido, la autorreflexión de nuestra experiencia del mundo. Esta autorreflexión tiene como primer requerimiento poner atención a la propia lengua, pues en el carácter especulativo de esta están las posibilidades mismas de la formación conceptual. Para reconocer la posición filosófica de Kant respecto de las elaboraciones conceptuales de sus predecesores ha de recordarse que Kant exploró las posibilidades conceptuales de su propia lengua, hasta el punto de iniciar algo inédito para la filosofía. Como seres pensantes que somos, los aficionados a la filosofía tenemos la responsabilidad de conducir la balsa de los conceptos en el río del lenguaje para devolverle a los conceptos filosóficos la vida de la que provienen. El camino que recorren los filósofos va siempre de la palabra al concepto. Cada gran filósofo, y Kant no es la excepción, pone su oído en la voz del lenguaje, razón por la cual las preguntas que se hace no son en sentido exclusivo las suyas, sino las que sus contemporáneos se hacen en el intento de comprender esa porción de vida que les corresponde vivir. El modo como dichas preguntas intentan responderse sí que requiere no sólo de tacto sino también del esfuerzo y la disciplina, lo cual no hay que entender como un tiempo robado a la existencia, sino más bien como una forma singular del existir, del estar

despierto para el existir en su ocasionalidad, tal como recuerda de manera insistente Heidegger en sus escritos. Como intérpretes de Kant, la modesta tarea del que se propone entrar en conversación con sus obras filosóficas consiste en ir del concepto a la palabra, de modo que dichos textos nos digan algo a nosotros, destinatarios ocasionales de aquel pensar conceptual.

Como he querido mostrar en estas indicaciones previas, mi intención en esta breve intervención es dar un primer paso en el camino hacia el pensamiento de Kant, para entenderlo como interlocutor de nuestro tiempo. En el momento actual no se trata sólo de su influencia acreditada en los siglos XIX y XX, sino también de la resonancia de su preguntar para nosotros, esto es, lo que de su arte de pensar sigue siendo válido. Esto, a pesar de que lo que impresiona y atrae al ser humano son los cambios, las revoluciones y la novedad, incluso de manera aún más decidida, aquello que el presente aplaude bajo la forma de la moda. Sin embargo, no puede negarse que la historicidad de la vida humana preserva de manera creativa algo del pasado.

Recuperar continuidades, aún reconociendo el influjo y la fuerza de las transformaciones históricas, nos permite aprovechar el legado de Kant, aún siendo conscientes de los dos siglos de distancia que nos separan de su manera de pensar. Para tal propósito me interesa lo siguiente: En primer lugar, recordar las tres preguntas que mantuvieron en vilo a Kant. En segundo lugar, articular dichas preguntas a partir de las tres máximas del sentido común formuladas en el parágrafo 40 de la Crítica de la Facultad de Juzgar. El tercer punto estará dedicado a presentar la imagen de la filosofía que de dichas preguntas y de dichas máximas se derivan.

LAS TRES PREGUNTAS DE LA RAZÓN HUMANA

En el capítulo segundo “El canon de la razón pura”, de la Doctrina Trascendental del Método, Kant condensa la travesía conceptual de la Crítica de la Razón Pura en tres preguntas: “Todos los intereses de mi razón (tanto los especulativos como los prácticos) se resumen en las tres cuestiones siguientes: ¿Qué puedo conocer?. ¿Qué debo hacer? y ¿Qué puedo esperar?” .

Lo primero que hay que decir de estas preguntas es que surgen de manera natural en la razón humana; Kant recoge en ellas las preguntas de sus contemporáneos. Sería un craso error creer que tales preguntas surgen sólo en la inteligencia del científico, del moralista o de cualquiera de los profesionales de las ciencias humanas, en ese entonces, llamados metafísicos. Los usuales modos de pensamiento, que Kant no duda en denominar metafísica dogmática, han perdido el poder explicativo e interpretativo en la experiencia humana. No son los académicos los que por primera vez se preguntan de este modo; el arte de preguntar es un arte propio de la existencia humana que quiere encontrar orientaciones cuando los criterios usuales no son suficientes para decidir y para actuar.

Kant se percató de que el conocer, el actuar y el esperar ya no podían ser medidos con el baremo que proporcionaba la concepción religiosa, teológica y metafísica del mundo, pero tampoco admitió que fuera el baremo de la ciencia el que estableciera los criterios para plantearse y responder a dichas preguntas. Los resultados de la ciencia en relación con la investigación de la naturaleza son útiles y provechosos para entender lo que sucede en el mundo natural, pero no lo es cuando de lo que se trata es de los asuntos humanos, es decir, de aquello que debe suceder. En esto somos nosotros mismos, los que como agentes,

podemos dar inicio a algo en el mundo. Aquí estriba el sentido de nuestra libertad frente al determinismo de la naturaleza. Se trata de un *factum* indiscutible en el que se fundan los modos humanos del decidir y el omitir.

Un segundo aspecto que es preciso tener en cuenta es que estas tres preguntas no le exigen a la filosofía una respuesta; el mismo Kant tampoco cree que la filosofía tenga que proporcionar una nueva respuesta cuando las demás ha dejado de tener crédito. El cometido de su reflexión no consiste en ofrecer una preceptiva para el conocer, el hacer o el esperar. Sería incluso una exagerada pretensión pedirle al filósofo, del que por lo demás Kant dice que no existe en concreto en ninguna parte, que decidiera sobre cualquiera de los tres ámbitos que señalan las preguntas. El que se las da de sabelotodo, de moralista o de profeta simplemente es o un estafador o un sofista. En la filosofía no se trata de saber y de dominar, sino más bien de preguntar y de deliberar, tanto si se trata de deliberaciones del alma consigo misma, como de deliberaciones compartidas en el espacio público de la razón.

Mi interpretación en este sentido es que las tres preguntas no pueden reducirse a una ratificación fetichista del modo de conocimiento científico, ni a un proyecto moralizador de las costumbres, ni menos aún, a un dogmatismo político como al que se quiere exponer el pensamiento crítico de Kant en las teorías políticas contemporáneas. La característica propia de la filosofía, tanto ayer como hoy, es no tener lugar, no tener territorio. Respecto a esto Kant representó el papel de la filosofía en una metáfora, la cual se encuentra en el Tercer Capítulo de la Analítica Trascendental, titulado “El fundamento de la distinción de todos los objetos en general en fenómenos y noúmenos”:

“No sólo hemos recorrido el territorio del entendimiento puro y examinado

cuidadosamente cada parte del mismo, sino que, además, hemos comprobado su extensión y señalado la posición de cada cosa. Ese territorio es una isla que ha sido encerrada por la misma naturaleza entre límites invariables. Es el territorio de la verdad -un nombre atractivo- y está rodeado en un océano ancho y borrascoso, verdadera patria de la ilusión, donde algunas nieblas y algunos hielos que se deshacen prontamente producen la apariencia de nuevas tierras y engañan una y otra vez con vanas esperanzas al navegante ansioso de descubrimientos, llevándolo a aventuras que nunca es capaz de abandonar, pero que tampoco puede concluir jamás” .

En el contexto en el que está presentada esta metáfora, se entiende que el ejercicio de la filosofía es semejante a la actividad del marinero o del navegante, que sin habitar la verdad –la isla- se expone al vaivén del tempestuoso mar de las opiniones –la apariencia, la ilusión. El océano simboliza el conjunto de saberes en los que, sin embargo, la vida humana se autocomprende de manera no científica: la moral, el derecho, la política, la belleza natural y la belleza artística, en resumen, la vida simbólica y cultural. En este sentido, frente a las preguntas que resumen las aspiraciones de la racionalidad humana, la función filosófica del pensamiento humano consiste en hacer inteligible la estructura de las facultades que hacen posible el conocimiento, la vida moral, la experiencia religiosa y estética, así como las maneras sociales y políticas de la acción.

Quisiera precisar esto diciendo que la filosofía kantiana no es una apología de la ciencia ni tampoco una epistemología del conocimiento científico; su interés es, más bien, reflexionar sobre la naturaleza del conocimiento humano, para resaltar en él sus límites. Reconocer los límites, comprender la propia finitud de la razón puede entenderse como la esencia del auténtico pensar. Hemos de recordar, con Platón, que

ningún dios filosofa y, por eso, la filosofía no es posesión de la verdad, sino saber de los límites, saber del no-saber.

Asimismo, y dado que Kant escribió cuatro libros sobre la moral -la Crítica de la Razón Práctica, la Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres, la Metafísica de las Costumbres y las Lecciones de ética- no puede ser considerado un moralista o un creador de la moral. La moral surge de la cultura, de la interacción, de la vida compartida. La filosofía es más modesta. Su ejercicio consiste en dilucidar las estructuras, las fuentes o las motivaciones de la vida moral. La cuestión misma de las decisiones morales es algo que se tiene que resolver en la vida de la acción, algo en lo que los filósofos profesionales son de muy poca ayuda.

Otro tanto cabe decir sobre cuestiones como la belleza, tanto la natural como la artística. Es claro que la filosofía, a lo sumo, puede ayudar a comprender el sentido de lo bello para nosotros; la cuestión de qué sea bello o feo, sublime o terrorífico, es algo que depende del juego espontáneo de las facultades de conocimiento. En igual situación se encuentran las experiencias religiosas y el comportamiento político, asuntos que corresponden a la tercera pregunta. Sobre ambas no puede haber un saber doctrinal, sino más bien crítica, es decir, interpretación, comprensión, reflexión -actividades propias del juicio reflexionante-, las cuales tienen una función práctica u orientadora para la vida y la acción. Esto permite entender por qué la filosofía política kantiana difícilmente puede interpretarse como ideología que favorezca un modo particular de gobierno; su interés político, si es que hay alguno en su pensamiento, es más bien la apuesta por una ciudadanía no activa, no revolucionara, sino contemplativa y reflexiva que evita participar en los acontecimientos del mundo a través de

filiaciones doctrinales o de partidos, a las cuales les es inherente, en algún momento, el despotismo y la tiranía.

Tiendo a pensar que a esta forma de ciudadanía, la del ejercicio libre y público de la razón, es a la que alude el más popular de los escritos de Kant, respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración? No sobra subrayar, que la ciudadanía de la que allí se habla no sólo es válida para cuestiones, situaciones o acontecimientos políticos; también incluye, a su modo, el comportamiento estético, el comportamiento moral y la sociabilidad en general. Esta versión de la ciudadanía está incluida en la distinción que el mismo Kant hizo cuando afirmó que somos ciudadanos de dos mundos: como miembros pertenecientes al reino de la naturaleza estamos sometidos como fenómenos a sus leyes; como seres inteligentes y simbólicos legislamos sobre nosotros mismos, es decir, artificializamos nuestra naturaleza: el gusto en el sentido de la estética, pero también la vida ética que fabricamos, así como las diversas conformaciones simbólicas de mundo en las que habitamos; todas ellas son maneras de alzarnos un poco por encima de los límites que nos traza nuestra misma naturaleza.

Todo esto está contenido en las tres preguntas que abarcan los intereses de la razón. Como puede verse al leer las obras de Kant, estas preguntas condujeron a la elaboración de una compleja teoría de las facultades, las cuales conforman una familia . Quizá lo más fundamental de su legado es, como lo señala Hannah Arendt, el descubrimiento de las facultades: “Sabemos, gracias al propio testimonio del filósofo, que el momento decisivo de su vida fue el descubrimiento (en 1770) de las facultades cognitivas del espíritu humano y de sus limitaciones, cuya elaboración le llevó más de diez años y que publicó como *Crítica de la razón pura*” . Como queda dicho, con

este descubrimiento Kant se dio a la tarea de hacer comprensible los conceptos, los esquemas, las ideas y las estructuras que nos permiten representarnos y experimentar la realidad. Con la siguiente reflexión que ha propuesto la filósofa Mary Midgley quizá podamos entender mejor el propósito de la filosofía de Kant:

“¿Se parece la filosofía al oficio de reparar tuberías? (...) La fontanería y la filosofía son actividades que surgen debido a que culturas complejas como las nuestras cuentan, bajo su superficie, con un sistema bastante intrincado que por regla general pasa inadvertido, pero que a veces no funciona adecuadamente. En ambos casos, esto puede tener graves consecuencias (...) La filosofía existe para satisfacer la necesidad de reajustar nuestros conceptos. No es una necesidad que sólo sienta la gente muy culta. Es una necesidad que puede arruinar la vida incluso de personas con poco interés por el pensamiento, y su influencia la puede sentir cualquiera que se ponga a pensar. Cuando dicha influencia se vuelve más intensa, quienes se deciden a pensar con mayor tesón consiguen a veces idear un remedio para ese oscuro malestar; es así como comenzó originariamente la filosofía. Repetidas veces en el pasado, cuando los esquemas conceptuales comenzaban a funcionar mal, alguien se las ingeniaba para sugerir cambios con los que liberarse del obstáculo, permitiendo así que el pensamiento fluyera hacia donde se necesitaba” .

CRITERIOS ORIENTADORES DE LA EXPERIENCIA DEL PENSAMIENTO Y DE LA ACCIÓN

Dentro del objetivo de indicar de qué manera Kant se presenta como interlocutor de nuestro tiempo, es preciso articular las preguntas ¿Qué puedo conocer?, ¿Qué debo hacer? y ¿Qué

puedo esperar?, con la tríada de criterios, máximas o pautas que Kant presentó en el parágrafo 40 de *La Crítica de la Facultad de Juzgar*, la obra de Kant que quizá más ha llamado la atención en la última década, tal vez incluso mucho antes, en 1960, con la aparición de *Verdad y Método* de Hans-Georg Gadamer. Poco a poco hemos entrado en una revalorización del pensamiento kantiano a partir del interés que para nuestro tiempo ha suscitado esta obra, escrita en su vejez, es decir, cuando ya le escaseaban el tiempo y las fuerzas para acometer semejante aventura, digna de un impulso juvenil y que tanto fascinó a la primera generación de los románticos. Esta obra es una expresión de esa experiencia de maduración en la que alguien envejece sin perder la juventud.

Con esto no se quiere decir que estemos en un retorno a Kant, tal como fue preconizado por el neokantismo de principios del siglo XX. Con prejuicios reconocibles se han hecho, hasta el momento, cuatro interpretaciones que han hecho época de los escritos de Kant.

La primera interpretación centró su atención en la dimensión epistemológica sugerida en la *Crítica de la Razón Pura*. Se creía ver en esta obra la base conceptual más sólida de las teorías del conocimiento y de la ciencia; todos los demás escritos pasaban por ser bagatelas especulativas de un filósofo que ya había dicho lo esencial sobre el pensar, y a las que no había que prestarle mayor atención. Digamos que fue una interpretación orientada por el positivismo epistemológico en la que Kant fue identificado como el gran destructor de la metafísica y el gran defensor de la ciencia. Frente a esta versión hay que decir que la *Crítica de la Razón Pura* no es una teoría de la ciencia, sino más bien una reflexión sobre la experiencia humana del conocimiento en general, en la que se averigua su naturaleza, su estructura, sus alcances y sus límites.

La segunda interpretación sobre la filosofía de Kant dirigió la mirada hacia los escritos de ética y de filosofía moral. Se trata de la filosofía de los valores que emergió de la época de posguerra, la cual intentó fomentar algo así como una refundación de la moral ante la amenaza del desarrollo científico técnico de la racionalidad instrumental moderna. Nombres como los de Max Scheler, K-O. Apel, Jürgen Habermas o Adela Cortina encontraron buenos motivos para volver a Kant.

Una tercera interpretación está relacionada con la concepción ilustrada de la educación: sacar a los hombres del estado de rusticidad y de la Minoría de Edad fue, casi que hasta ayer, el espíritu de muchos de nuestros proyectos pedagógicos. Otro tanto habría que decir del afán actual por fomentar el ejercicio público de la razón, con lo cual el imaginario kantiano de la ilustración entra en la escena de los intereses políticos. Puede incluso apreciarse en la historia de la recepción de las obras de Kant que con el lema “Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento”, ha tenido lugar una interpretación que a veces concede primacía al conocimiento, otras veces a la moral y otras veces a la política, cosa que no puedo entrar a discutir ahora. Según lo primero, ser ilustrado es análogo a ser profesional o especialista en algún dominio del conocimiento. Según lo segundo, ser ilustrado se corresponde con la autonomía en las decisiones morales, es decir, ser antirreligioso, anticlerical o por lo menos, antiautoritarista –todavía Rorty defiende este estilo de pensamiento. Según lo tercero, ilustración es sinónimo de emancipación política y buena ciudadanía. Aún está por evaluarse la pertinencia y legitimidad de estas interpretaciones para nosotros hoy.

Una cuarta lectura, la más reciente, es la que se ha emprendido a raíz del creciente interés por el tema de la estética. No cabe duda que

la ofuscación de los llamados filósofos de la posmodernidad han encontrado en la Crítica de la Facultad de Juzgar una manera débil de reconciliarse con la modernidad. Hasta el punto de querer verlo todo a través de la lente de la estética. Incluso de manera paradójica se acentúa la crítica a la racionalidad moderna con uno de los mismos instrumentos que dicha racionalidad defendió. Se desconoce, por ejemplo, que Kant no abandona la racionalidad en su tercera crítica sino que más bien piensa una forma distinta de la racionalidad, una racionalidad libre de fines.

Una reivindicación del pensamiento y de la realidad sólo a través de la llamada experiencia estética es, como lo dice Gadamer, una abstracción. La abstracción de la conciencia estética que, en palabras sencillas puede decirse que consiste en la comprensión de una experiencia perceptiva del mundo desvinculada de la historicidad y de la cultura. Es algo así como el sumergirse del individuo o de la subjetividad en la vivencia de sí mismo, una especie de emancipación placentera de la realidad, experiencia que bien podría obtenerse con el empleo de otros medios, como por ejemplo el frenesí inducido mediante los dispositivos que ofrece la cultura del consumo, de los que no pretendo tampoco negar su valor simbólico.

La cuestión de si la Crítica de la Facultad de Juzgar es o no una teoría filosófica del gusto, o una reflexión sobre lo bello que convierte a la estética en una disciplina filosófica autónoma es una cuestión que no admite ningún reparo. Lo que sí me parece cuestionable es su desmembración del conjunto de la filosofía de Kant. Más cuestionable aún me parece creer que con ella se superan los asuntos que el mismo Kant había tratado en sus otras dos críticas, la Crítica de la Razón Pura y la Crítica de la Razón Práctica; mejor dicho, que con una teoría estética se puedan abandonar los

problemas del conocimiento y los problemas de la teoría moral. Ese afán de estetizarlo todo con el recurso a la teoría estética kantiana es más un precipitado esfuerzo por seducir, agradar y hacerse pasar por librepensador, que una actitud ajustada a los objetivos de la Crítica de la Facultad de Juzgar. Kant es muy claro en su planteamiento: mostrar el enlace o el puente entre el uso e intereses teóricos del entendimiento y el uso e intereses práctico de la razón. Al final del Primer Libro titulado la Analítica de lo Bello Kant presenta el paso del uso e interés teórico al uso en interés práctico de nuestras facultades con la formulación del concepto de sentido común: "Ello no queremos ni podemos investigarlo aquí todavía, sino que sólo nos proponemos ahora resolver la facultad del gusto en sus elementos y unificar estos, por último, en la idea de un sentido común".

Como quien anda a trancos largos, paso a presentar brevemente el significado que el concepto de sentido común tiene en el conjunto de la filosofía del pensador alemán. Este es un tema muy conocido entre los estudiosos de Kant. Su exposición detallada se encuentra, como ya he dicho, en el parágrafo 40 de la Tercera Crítica:

"Por sensus communis hay que entender la idea de un sentido común a todos (...) Las siguientes máximas del común entendimiento humano no pertenecen, es cierto, acá, como partes de la crítica del gusto, pero pueden servir a la dilucidación de sus principios. Son estas: 1. pensar por sí mismo; 2. pensar en el lugar de cada uno de los otros; 3. pensar siempre acorde consigo mismo. La primera es la máxima del modo de pensar desprejuiciado, la segunda lo es del amplio y la tercera, del consecuente".

Además de una necesaria reflexión en torno a cada una de estas máximas, tarea que ya han realizado otros -Norbert Bilbeny por ejemplo- es hermenéuticamente apropiado pensar dichas

máximas en relación con las tres preguntas que ya han sido enunciadas. Es plausible interpretar el conjunto de la teoría de las facultades en la perspectiva de estas pautas de pensamiento. Si esta posibilidad es correcta entonces tenemos que tanto el conocimiento, la moral, la política, la religión y la estética dependen del ejercicio del juicio o del sentido común, esto es, de la articulación, y no simplemente la sumatoria, de las tres máximas aludidas. Negativamente esto quiere decir, que sobre ellas no es posible una doctrina o un saber definitivo y absoluto. Ellas dependen del juego de las facultades, que finalmente tiene su base en el libre juego de la imaginación, esa raíz común del entendimiento y de la sensibilidad, pero desconocida para nosotros, como ya lo había indicado Kant en la Introducción a la Crítica de la Razón Pura .

Llama la atención que Kant articule las facultades a partir de la imaginación. Esta cumple tres funciones básicas: representar algo, esquematizarlo o presentarlo en una intuición, reproducir algo ausente y producir lo que nunca ha visto. Según la relación de las facultades entre sí, la imaginación cumple funciones diferentes. El conocimiento, la moral, las percepciones, la praxis política; en general, tanto el conocimiento del mundo como la manera de habitar en él, requieren del concurso de la imaginación. Tanto la ciencia, como la ética, la estética y la política no pueden ser que se reduzcan al seguimiento de patrones establecidos. Son cuestiones de juicio, de deliberación, de *Sensus communis*. El ejercicio del juicio, con el que todos contamos, es más imaginación que obediencia ciega a reglas. Sobre el modo del ejercicio del Juicio, en el sentido del juicio reflexionante, Kant nos dice que:

“El Juicio es un talento peculiar que sólo puede ser ejercitado, no enseñado. Por ello constituye el factor específico del llamado ingenio natural, cuya carencia no puede ser suplida por

educación alguna. En efecto, ésta puede ofrecer a un entendimiento corto reglas a montones e inoculárselas, por así decirlo, tomándolas de otra inteligencia, pero la capacidad de emplearlas correctamente tiene que hallarse en el aprendiz mismo”.

TRES: IMAGEN DE LA FILOSOFÍA: LA FILOSOFÍA EN LA CALLE.

La anterior elaboración del *Sensus communis* y del ejercicio del juicio son determinantes a la hora de obtener un retrato de la manera como Kant comprende el arte de pensar que desde la antigüedad se denomina Filosofía. Esto está asociado con el concepto de Crítica y con el paso de una representación academicista de la filosofía a una imagen mundana, cósmica o callejera del pensamiento. Deseo dedicarle un par de párrafos a estas dos cuestiones y con ello dejo abierta la conversación.

La actualidad del trabajo filosófico de Kant no sólo consiste en haber construido un entramado conceptual para hacerse cargo de las preguntas que inquietaban a sus contemporáneos, sino también en haberse empeñado en comprender su propio presente de una manera no dogmática, profética o escatológica. El concepto que Kant empleó para referirse a esta actitud que reflexiona sobre el presente es el de Crítica, el cual encabeza las intenciones filosóficas de cada una de sus tres grandes obras: Crítica de la Razón Pura (1781), Crítica de la Razón Práctica (1788), y Crítica de la Facultad de Juzgar (1790).

El ejercicio de la crítica no consiste en una actividad destructiva del presente así como tampoco en una crítica a los libros o a los sistemas de pensamiento; la crítica se orienta más bien hacia el análisis de los prejuicios y de los procedimientos que la propia razón emplea en los diversos ámbitos donde tiene lugar

su aplicación: las diversas formas de saber, la pluralidad de modos de estar y de actuar en el mundo, lo cual abarca el conjunto de instituciones que configuran la vida social. Para Kant, la crítica es la actividad propia de una razón que entiende que su primera y más importante tarea es la de investigarse a sí misma. Esta autocomprensión de la razón tiene como medida el que la libertad de pensar y de actuar se expresa en el reconocimiento de lo que es válido y vinculante, al mismo tiempo que en el aprendizaje de la modestia que sabe de los límites de todo saber y de todo poder. En este sentido, el ejercicio de la crítica solicita que, pese a la fuerzas que mueven y constituyen al ser humano en sus comportamientos, no estamos encerrados en límites infranqueables. La historia no sólo es condicionamiento, también es posibilidad, fuerza y poder.

Puede entenderse el ejercicio crítico de la racionalidad en varios sentidos: como fundamentación, siempre que se entienda por esta la práctica de entender cuáles son los prejuicios -los a priori- de nuestro saber y de nuestra experiencia. Crítica quiere decir también clarificación, delimitación y cuidado de los conceptos que empleamos para comunicarnos y entendernos unos a otros sobre algo en el mundo; Crítica, finalmente, quiere decir la experiencia de entender nuestras propias ideas en su justa medida, sin exageraciones y, sobre todo, sin las pretensiones de ejercer a través de ellas un poder sobre los otros. La crítica no es un saber especializado que algunos pudieran ejercer de manera exclusiva y excluyente. Ella es más bien una de las funciones de la razón y del ejercicio del juicio. Kant fue consciente de que su siglo, el siglo de Federico II, era el siglo de la crítica, lo que quiere decir, el siglo que ha fomentado la ilustración y el ejercicio público de la razón. No deberíamos limitar la actividad de la crítica a un mero ejercicio metodológico y cognitivo en el que las teorías se someten a prueba. La

crítica forma parte de la praxis -o de la vida cotidiana como decimos hoy- en la medida que cada vez nuestro actuar está más relacionado con instituciones que, en medio del trajín administrativo, así como de los sentimientos de inseguridad, incertidumbre y miedo, inducen una suerte de alergia y de incapacidad de actuar en la que nos sentimos a gusto.

El concepto de crítica está emparentado con la imagen de la filosofía que Kant acreditó y practicó en sus escritos. Kant cristalizó de manera magistral esta imagen de la filosofía en la *Crítica de la Razón Pura*, en la parte titulada *LA ARQUITECTÓNICA DE LA RAZÓN PURA*. En esta Kant aboga por una comprensión no escolar, académica o profesionalizante de la filosofía. La tipología del arte de pensar que propone este arquitecto de la razón rehabilita un sentido mundano, callejero, cósmico o cotidiano de la filosofía. La filosofía es una función del pensamiento y de la cultura que tiene su lugar de residencia en todo aquel que hace preguntas y se hace preguntas. Esta función es propiamente el ejercicio del juicio. Por eso la filosofía no se aprende, a lo sumo se aprende a filosofar ejercitando, en uno y con los otros, la propia razón, lo cual no es un patrimonio exclusivo de los profesionales de la filosofía. En palabras de Kant:

“Nunca se aprende la filosofía (a no ser desde un punto de vista histórico). Por lo que a la razón se refiere, se puede, a lo sumo, aprender a filosofar (...) La filosofía es la mera idea de una ciencia posible que no está dada en concreto en ningún lugar, pero a la que se trata de aproximarse por diversos caminos hasta descubrir el sendero único, recubierto en gran parte a causa de la sensibilidad, y hasta que consigamos, en la medida de lo concedido a los hombres, que la copia hasta ahora defectuosa sea igual al modelo. Mientras esa meta no haya sido alcanzada, no es posible aprender filosofía, pues ¿dónde está, quién la

posee y en qué podemos reconocerla? Sólo se puede aprender a filosofar, es decir, a ejercitar el talento de la razón (...) En tal sentido demostraría gran arrogancia el llamarse a sí mismo filósofo y pretender igualarse a un prototipo que sólo se halla en la idea” .

Con este concepto cósmico o mundano de la filosofía Kant reflexiona sobre las tensiones de la modernidad: una época que en su fetichismo epistemológico logró acreditar también una razón que juega dialécticamente en los artificios de la ilusión: El progreso, la Mayoría de Edad, la paz perpetua, el uso público de la razón.

Esta imagen de la filosofía nos previene, asimismo, de creer que cuando se lee y se intenta interpretar la obra de un gran pensador, todo queda clarificado. Mientras las preguntas puedan mantenerse en pie sigue viva la fascinación que origina al pensamiento.



Ni siquiera los mejores saben con certeza qué debería ser el hombre, pero cualquiera puede aprender de los demás qué es el hombre.

George Christoph Lichtenberg



Documento: Gabriela

Arcesio Escobar

El poema que se publica en esta entrega es una auténtica rareza bibliográfica: fue publicado en la revista El Oasis de Medellín en diversas entregas del año 1868 y no hubo que sepamos ninguna edición posterior. Hemos actualizado la ortografía puesto que, como es sabido, los liberales y conservadores estaban divididos hasta en eso, de suerte que para los radicales las letras X, Y, W, y alguna otra, sobraban en el alfabeto. Gabriela es un romance en verso octosilábico cuyo tema es el del abuso de la Patria Potestad por parte del padre de una joven para obligarla a casarse con un hombre a quien ella no ama, tema éste motivo de importantes relatos y poemas de la literatura temprana antioqueña, y verdadero problema sociológico del siglo XIX.

Jorge Alberto Naranjo

Capítulo primero El Baile

No de Medellín muy lejos,
De una colina a la falda,
Cercada de verdes árboles
Existe una hermosa casa,

Donde una noche serena
Alegres gentes bailaban

En medio de la arboleda
Bajo de las verdes ramas,

En que alumbraban flotantes
Bellas y lucientes lámparas,
Que levemente mecían
Los céfiros de sus alas.

En el azul firmamento
También la luna brillaba,
Alumbrando aquella fiesta
Con su débil luz de plata.

Y entre los revueltos giros
De la caprichosa danza,
Flotaba como una sombra
Una bella joven pálida,

En cuya frente ceñía
De azahar una guirnalda,
Pendiendo de sus cabellos
Un blanco manto de gasa.

Sus dos grandes ojos negros
Bajo las largas pestañas,
Eran dos astros lucientes
Al través de nubes pardas.

Su talle erguido y flexible,
Su boca color de grana;
Y su voluptuoso seno
Diáfano cendal guardaba.

Es pura como un ángel,
Y tierna como una lágrima,
Dulce, como una caricia
De la mujer que se ama.

Cuando balanceaba el talle
En la grave contradanza,
O cuando un valse ligero
Flotaba cual nube blanca,

Todos fijaban en ella
Con avidez la mirada,
Contemplando su belleza
Y arrobados por su gracia.

Era Gabriela su nombre
Y su traje revelaba
Que era la novia del baile
Y de aquella fiesta el alma.

Pero tal vez la afligía
Alguna pena callada,
Porque anublaba su frente
La sombra de la desgracia.

Y pesar de la alegría,
Del contento y de la zambra,
Su mirada indiferente
Tenía un no se qué de vaga;

Como si algún pensamiento
Su cabeza calcinara,
O su corazón tuviera
Alguna secreta llaga,

A veces se sonreía,
Mas con expresión amarga,
Y después de la sonrisa
Enjugábase una lágrima.

Suspiraba con zozobra,
Y al menor ruido temblaba,
Cuando en las hojas oía
El susurro de las auras.

Y es que la tristeza, tanto
Nuestro valor amilana,
Que vemos siempre peligros
En cada sombra que pasa.

Las sonrisas son suspiros,
Y los cantos son plegarias:
Todos los ruidos son quejas,
Las ilusiones, fantasmas.

Por eso fue que Gabriela,
 Cuando un cárabo cantara,
 Sacudiendo entre los árboles
 Con ruido sus pardas alas,

Lanzó conmovida un grito
 E inmóvil como una estatua,
 Creyó escuchar en su canto
 Un augurio de desgracia.

Pero qué pesar oculto
 El corazón la desgarró,
 En la noche de su boda
 Y en medio de fiesta tanta?

¿Será que ha dado su mano,
 En aquella noche infausta,
 A un hombre por quien no siente
 Del amor la dulce llama?

¿Y obedeciendo de un padre
 A la voluntad tirana,
 Ha sido de la avaricia
 Sacrificada en las aras?

Nada se sabe, mas dicen
 Que Gabriela es desgraciada
 Porque esa noche se ha unido
 Con un hombre a quien no ama.

Además, que hay un mancebo
 De figura muy gallarda,
 Para quien Gabriela ha sido
 El porvenir y esperanza,

Y a quien ella desde niña
 Su existencia consagrara,
 Con todas sus ilusiones
 Y toda la fe de su alma.

Mas, que el padre de Gabriela
 Se opuso a que se casara
 Con aquel honrado joven
 Que era de fortuna escasa;

Y hoy la ha dado en matrimonio
 A don Álvaro Sanruga,
 Hombre de inmensas riquezas
 Y posición elevada.

Todo esto en aquella fiesta
 Los danzantes conversaban,
 Después de dar parabienes
 A la hermosa desposada.

Pero era ya media noche,
 Y mientras se descansaba
 De la agitación del baile
 En dulces y alegres pláticas,

Van a la mesa contentos,
 En bulliciosa algazara
 A renovar la alegría
 Con los humos del champaña,

Capítulo Segundo **El Festín**

De alegre mesa alrededor sentada
 La comitiva de la boda está,
 Bajo de una alameda perfumada
 De naranjos cubiertos de azahar.

De allí se ve a don Álvaro contento,
 De vanidad henchido el corazón:
 Y a Gabriela agobiada de tormento,
 Perdida su esperanza y su ilusión.

Alza alegre don Álvaro la copa
 Y brinda por el triunfo de su amor
 Mientras Gabriela entre su blanca ropa
 Una lágrima oculta de dolor.

Pobre Gabriela! el sol de sus amores
 En una noche eterna se apagó;
 Hoy entra en una senda de dolores
 Donde su avaro padre la lanzó.

¿Pero por qué don Álvaro no mira
De Gabriela el inmenso padecer?
¿Por qué cuando ella con su afán suspira
El se embriaga de júbilo y placer?

Quizá juzga que aquella pesadumbre
Es de una virgen natural temor
Que es la duda cruel, la incertidumbre
De una novia en la noche de su unión.

Mas de repente el lánguido sonido
De una dulce guitarra se escuchó,
Como el eco lejano de un gemido
Errante de la noche entre el rumor.

Y oculto tras un árbol corpulento.
Con aire en su semblante de dolor
Hay un joven que pulsa el instrumento
Y a su compás entona esta canción:

“El mundo es un vil mercado
Donde todo se puede vender
Todo, hasta lo más sagrado,
Y novios hay que han comprado
Para esposa una mujer.

Pero en esposa comprada
No se puede tener fe,
Que una mujer desgraciada,
Si está de otro enamorada
Puede ser tal vez infiel”

Y como si este canto,
Un rayo hubiera sido.
Que hiriera a los esposos
En medio del festín,

Quedaron un momento
Confusos, sin sentido,
Sin comprender entonces
Lo que pasara allí.

La vista de Gabriela
Cubrió de llanto un velo,
Y en lánguido desmayo
Su frente se inclinó,

Cual tímida paloma
Que en medio de su vuelo
Oyera de repente
El grito de un halcón.

Don Álvaro rabioso
Alzóse del asiento,
Y quiso con arrojo
Lanzarse hacia el cantor;

Pero al ver a Gabriela
Inmóvil, sin aliento,
Tomóla entre sus brazos
Convulso de dolor.

A la inmediata estancia
Llevóla presuroso
Un pomo de perfumes
Haciéndola aspirar;

Y desatando el traje
Del seno voluptuoso,
Quedó cubierto apenas
Con diáfano cendal.

Los ojos de don Álvaro
Fijáronse anhelantes
Sobre los blancos pétalos
De aquella tierna flor,

Y ardiendo en fuego impuro,
Miró algunos instantes
Aquel turgente seno
Del ángel de su amor.

Pero una carta oculta
Doblada sobre el pecho
Entonces con asombro
Su vista descubrió!

Tomóla tembloroso
Y lleno de despecho
Con ávida mirada
Don Álvaro leyó.

Capítulo tercero

La Carta

Te vas a unir a un hombre con un vínculo
Que la muerte no mas desatará.
Mas al jurar amor a ese hombre, pérfida,
Tu labio balbuciente mentirá.

Tu corazón al parecer purísimo,
Por otro hombre se abrasa en loco amor,
Y sin embargo jurarás impávida
Entregarle a tu esposo el corazón.

Tu triste suerte compasión inspírame;
Tu perjurio me causa indignación;
Pobre mujer! de la avaricia víctima,
Manchada con estigma de baldón.

Hoy ya son vanos tus esfuerzos débiles,
Tu orgullo no te deja retractar,
Y con un juramento atroz, sacrílego,
Vas a insultar a Dios en el altar.

Mas mereces perdón, porque eres tímida
Y ante la fuerza tu valor cejó;
Tu padre cruel por un vil cálculo
La promesa maldita te arrancó.

Cuando te miro siempre melancólica
Revelando tu angustia y tu dolor,
Te me pareces a la amante tórtola
Que llora viuda su perdido amor.

Dios puso por castigo de los crímenes
De la conciencia el fiero torcedor,
Y tú ya sientes que esa horrible víbora
Te muerde sin cesar el corazón.

Por eso está tu faz marchita, pálida,
Tus ojos apagados, sin fulgor;
Y una sonrisa convulsiva histérica,
Tus labios pone en triste contracción.

Cuando te pida tu presunto cónyuge
Una caricia, un beso quemador,

Se los darás como la esclava mísera
Que agasaja obediente a su señor.

Y esas caricias y esos yertos ósculos
No tendrán la ternura del amor,
Y serán para ti martirio crónico
Que agostará tu juventud en flor.

Alguna vez quizá indiscreta lágrima
Quemante rodará sobre tu faz,
Y expresará que un sentimiento adúltero,
No deja que haya en tu conciencia paz.

Mas, por deber, tendrás que ser hipócrita
Y tu pena fatal ocultarás,
Que cuando el llanto es criminal, adúltero,
Una esposa no puede ni llorar.

Peor será tu suplicio que el de Tántalo
Sin poder apagar su ardiente sed.
Porque tú siempre beberás el tósigo
Y nunca, nunca acabarás con él.

Y es un tormento todavía más hórrido
Beber eternamente amarga hiel,
Que ver el agua, murmurante, límpida
Y no poder calmar la ardiente sed.

Entre algazara y bullicioso júbilo
A la iglesia mujer te llevarán.
Y tus verdugos maldecidos, réprobos,
El sacrificio atroz consumarán

Después vendrá la comitiva espléndida
Con faz risueña a darte el parabien
Mas en medio del brindis y los plácemes,
Fiebre terrible quemará tu sien.

Aquella boda la crearás quimérica
Visión tal vez de pesadilla atroz,
Que martiriza tu afligido espíritu
Y tortura tu tierno corazón.

Pero ¡Dios santo! Nada habrá fantástico
 Todo será por tu desgracia real,
 Será el festín con que, infelice víctima,
 Disfrazan tu aparato funeral

Flor ofrecida a la avaricia sórdida
 Que sacrifica al oro la virtud,
 En aras de un mandato cruel despótico,
 Ofrendaste tu amor, tu juventud.
 Ojalá puedas oponer santísima
 Resignación a tu fatal dolor
 Porque sinó profanarás tu tálamo
 Con la mancha de eterno deshonor.

Ofender puede tu virtud angélica
 Esta horrible y cruel suposición;
 Pero es que el crimen es el triste término
 Donde acaba el exceso del dolor.

Al leer esta carta nublóse su frente;
 Un fuego en sus ojos siniestros brilló;
 Rompióla en seguida con mano tremente
 Y luego postrado cayó en un sillón.

Apoyó en las manos la sien palpitante
 Acaso queriendo su afrenta ocultar,
 Y en hondo silencio sumido un instante,
 Sintió en su cabeza terrible volcán.

Y viendo perdida quizá la esperanza
 De ser de Gabriela feliz poseedor,
 Buscando agitado sangrienta venganza
 Salió de la estancia con paso veloz.

Gabriela entretanto siguió desmayada
 Y un hondo suspiro su pecho exhaló
 Diciendo anhelante, con voz apagada
 "Perdóname Carlos, es tuyo mi amor."

Las gentes huyeron después con espanto,
 La casa en silencio profundo quedó,
 Y allá en la arboleda de un cárabo el canto,
 Cual triste lamento de nuevo se oyó.

Capítulo cuarto **El Duelo**

Como el torrente que crecido rueda
 Por la pendiente de elevada loma,
 Y cada instante más veloz arrastra
 Sus turbulencias y agitadas ondas;

Así corre don Álvaro furioso,
 El frenesí creciendo de su cólera
 En busca del amante de Gabriela
 Para vengar su mancillada honra.

Va en su caballo de color retinto
 De sus pesebres la primera joya,
 Que largo tiempo preparado había
 Para estrenar en su deseada boda.

Rápido cruza la arboleda espesa
 Do antes sonaba música sonora,
 Y donde luego solamente se oye
 El murmullo del viento entre las hojas;

Pero se encuentra en su camino un hombre
 Que camina con marcha perezosa,
 Y que en aperos de orejón cabalga
 Un corcel blanco de gallardas formas.

Flotante ruana de sus hombros cuelga
 Sobre zamarros de una piel lustrosa,
 Y en el estribo de metal resuena
 El casquillejo de su espuela corva.

Fuerte retranca de la silla pende
 Que los ijares del caballo adorna,
 Y de éste en la cerviz, luce galana
 Una amarilla jáquima reinosa.

Debajo las corazas de la silla
 Enroscada se ve la dócil sogá
 Y entre los dos bordados cojinetes
 Luce un par de magníficas pistolas.

Era el cantor: —Don Álvaro irritado
 Lanzó sobre él una mirada torva

Reconociendo a Carlos, el amante
A quien Gabriela enamorada adora

Don Álvaro

El nocturno trovador
Que canta como un jilguero,
Le sostendrá a un caballero
Las serenatas de amor?

Don Carlos

El que esta noche ha cantado
Entre la arboleda oculto
Os responde el insulto
Que juzguéis os ha irrogado.

Aunque a decir la verdad,
Mi canción es verdadera;
Y ojalá fuera quimera
Por vuestra felicidad.

Pero vos habéis comprado
A Gabriela, por dinero,
Porque sois un usurero
Para quien nada hay sagrado

Y en vuestra codicia impía
Habéis llegado a creer
Que una inocente mujer
Es una vil mercancía.

Y si hay un padre feroz
Que os haya su hija vendido
Hay un amante ofendido
Que os castigará a los dos.

Don Álvaro.

El insolente cantor
Ha de saber pronto cómo
Una mordaza de plomo
Yo le pongo al trovador;

Y veré con dicha suma
Si aparece tan ufano
Con una pistola en la mano
Como con liviana pluma.

Porque debéis de entender
Que aquella infamante esquila
Que mandásteis a Gabriela,
La he tenido en mi poder.

Y ahora mismo, sin tardanza
Vos me daréis de ella cuenta,
Porque he jurado mi afrenta
Borrar con pronta venganza.

Don Carlos

Estamos solos y el punto
Tan a propósito está
Que muy pronto se sabrá
Cuál de los dos es difunto.

Yo tengo aquí preparado
De pistolas un buen par,
Con que no más conversar.

Don Álvaro

Pronto estaréis castigado

Después el ruido se oyó
De dos tiros, y postrado
En propia sangre bañado
Don Álvaro allí cayó

Y luchando con la muerte
Que le preparó el destino
Dijo a Carlos: "Asesino"
Y quedó exánime, inerte.

Carlos se alejó de allí
Diciendo con triste voz:
"Gabriela, un crimen atroz
Hoy me separa de ti"

Capítulo quinto
La Monja

Es de noche. En la celda de un convento
Al pie de un crucifijo arrodillada,
Reza, sobre el humilde pavimento
Solitaria una monja desgraciada;

Su pecho exhala a veces un lamento
Que le interrumpe la oración sagrada,
Porque sus ojos con tristeza lloran
Mientras sus labios balbucientes oran.

De la celda se ve por la ventana
A la luz de la luna temblorosa,
De una colina en la extensión lejana
Una casa de campo silenciosa,

Y una guirnalda de árboles galana
La cubre con su sombra misteriosa
Y allí dos años hace se danzaba
Cuando esta monja entonces se casaba.

De su boda las galas se han trocado
Por un sayal, remedo de sudario;
Su blanco cuello de marfil torneado
No tiene más adorno que un rosario;
El corazón que a un hombre había entregado
Se ha ofrecido por don en el santuario,
Y a través de la toca se revela
Que aquella monja es la infeliz Gabriela.

Pero entregada a horrible desconsuelo,
Por sus tristes memorias afligida,
Cuando dirige su oración al cielo
Por el perdón de su pasada vida
Escucha en alta noche, en su desvelo
Una queja tristísima, perdida,
Y los vientos murmuran a lo lejos
De esta canción los desmayados dejos;

“Ay! para qué te ví idesventurado!
Si no puedo llegar nunca hasta ti,
Si un muro entre los dos se ha levantado
Y que nunca por mi será salvado,
Mujer hermosa ¿para qué te ví?

Si has de pasar tu solitaria vida
Entre esos muros encerrada así;
Perdida al mundo y al placer perdida,
Cual la violeta tímida, escondida
Entre las zarzas ¿para qué te ví?

Si al verte yo guardada entre prisiones
No he de esperar para mi amor un sí;
Si no tienes mundanas ilusiones,
Si solo deben santas oraciones
Tus labios pronunciar –¿por qué te ví?

“Si hay amor en tu pecho y si guardados
Tienes tesoros de ternura allí,
Si esos tesoros dulces deseados,
Solo a Dios se los tienes consagrados,
¿Por qué, bella mujer, por qué te ví?

“Mas si escondieras bajo el santo velo
De algún secreto amor el frenesí,
Si le rogaras por un hombre al cielo
Y fuera yo el objeto de tu anhelo,
Oh! Feliz, muy feliz porque te ví!”

Junto al convento, un hombre misterioso
Esta canción lloroso repetía,
Y su acento afligido y quejumbroso
En el espacio inmenso se perdía:

Y mientras de la noche en el reposo
Aquel desventurado se gemía,
Gabriela sin pensar en sus dolores
Delira con imágenes de amores.

Y al escuchar aquella voz lejana
Exhaló de su pecho hondo lamento.
Pensando triste en la pasión mundana
Que viene a recordarla aquel acento;

Pues no han matado su pasión insana
Dos años de dolor y sufrimiento;
Y aunque es hoy ya, para su amor muy tarde
Aquel sensible corazón aún arde.

Capítulo sexto**Conclusión**

Desde la cima de elevado monte,
Se ve de Medellín el verde llano,
Sus torrentes, su cielo de verano,
Sus montañas de forma colosal.

Es la llanura un árabe mosaico
Matizado de mieses y de flores
Y de un sol tropical los resplandores
Bañan de luz el panorama ideal.

Y Medellín en la mitad del valle
Como una virgen sobre verde alfombra,
De palmas y de sauces a la sombra
Y bajo un cielo hermoso de cristal.

Y entre juncos y cañas y maizales
El Aburrá destrenza su corriente,
Como cinta de plata reluciente,
Enredada en las cañas y en juncal.

Y hay en el valle fuentes que murmuran
Arrastrando sus aguas entre flores,
Y hay pájaros pintados de colores
Que entonan cantos a su dulce amor;
Y hay selvas y sabanas de esmeralda
Y brisas perfumadas y jardines
Y bosques y naranjos y jazmines
Y un horizonte azul encantador.

Y en aquella ciudad y en aquel valle
De Carlos y Gabriela no hay memoria,
Que se olvidó su desgraciada historia
Al transcurso del tiempo que pasó.

Gabriela entre el misterio del convento
Al mundo le ocultó su desventura;
Y devorando a solas su amargura
Consumida de amor por fin murió.

Carlos huyó a las selvas abrumado
Por la carga fatal de su destino,
Y entre ásperas montañas peregrino
Murió también en triste soledad.

Nadie lloró su muerte, porque hay seres
A una eterna desgracia condenados,
Y que viven y mueren olvidados
En medio del dolor y la orfandad.

Arcesio Escobar.
El Oasis, Medellín, 1868



*Las enfermedades del alma pueden producir la muerte
y eso puede considerarse suicidio.*

George Christoph Lichtenberg



Cortázar y su "Rayuela"

Orlando Mejía Rivera

¿ Por qué Cortázar? Veinte años después de muerto, a noventa años de su nacimiento, a cuarenta y un años de haberse publicado Rayuela. Un escritor que sigue tan vivo entre los lectores adolescentes de las últimas siete generaciones y que no hemos podido matar los lectores adultos, a pesar de los esfuerzos de algunos críticos. Cortázar como el arquetipo de un joven eterno, que a través de sus personajes nos vuelve a llevar con la imaginación al paraíso perdido de la primera juventud, allí donde todo lo que nos pasó fue por primera vez.

Quizá la vigencia permanente de la escritura y de la vida de Cortázar radica en que él nunca dejó de ser un adolescente, es decir, jamás se adaptó e inclinó ante el mundo acartonado y previsible de la adultez. Por eso, su literatura, toda ella, desde los primeros cuentos hasta su último libro de poemas, creo que se puede sintetizar como una búsqueda infinita de sí mismo, de las realidades detrás de la realidad

oficial, de otros lenguajes, cielos, infiernos, reinos, verdades, sueños, pero, sobre todo, de la búsqueda de otros caminos existenciales para la humanidad, que no repitieran el estruendoso fracaso de una civilización moderna hundida en el fango de la destrucción, la locura, la ambición y la infelicidad.

Se sabe que cuando Cortázar terminó *Rayuela* le tenía otro nombre. La novela se iba a llamar *Mandala* y esto es muy sugerente, porque el *Mandala* es un símbolo gráfico que representa las capas espirituales más profundas de un ser que se busca. Es decir, el *Mandala* de Cortázar, o la *Rayuela* de Cortázar son la representación literaria del viaje interior de su propia vida, de sus preguntas para no ser contestadas, de su propio vacío inundado de las voces contradictorias, pero complementarias, de sus distintos personajes. De esta manera empezamos a intuir que cada fragmento del libro de Cortázar, corresponde a una voz de un personaje, a un camino existencial, a una posibilidad impensada, a una casilla de la *Rayuela*. Veamos algunos de los trazos de este acertijo que nos dejó el gigante niño que pronunciaba la "r" como los Elfos de Tolkien.

Casilla 1: Cortázar llega a Buenos Aires proveniente de Bruselas siendo un niño de cuatro años, que sólo habla francés y apenas ensaya algunas palabras mal pronunciadas en español. Sus compañeros de escuela se burlan de él, su padre lo abandona para siempre, su cuerpo crece de manera desproporcionada, sus huesos son débiles y se parten con facilidad al caer de una bicicleta. Entonces, se encierra en el armario de su cuarto, en total oscuridad y comienza a escuchar los sonidos de esas otras dimensiones que después las conocimos sus lectores por él: Las atmósferas de la Casa Tomada, las huellas de los cronopios, la tontería de los Famas, los universos paralelos, los dobles. Ruptura de la realidad, y por los intersticios de sus grietas se filtra lo fantástico y lo sobrenatural. Él inaugura así en la literatura hispanoamericana un género fantástico distinto

al de Felisberto Hernández y al de Borges: Es lo sobrenatural dentro de lo natural, lo fantástico siempre está en la realidad si sabemos mirar y oír de una manera diferente. Toda casa, incluso nuestra propia casa, es la misma Casa Tomada si aguzamos el oído.

Casilla 2: El tímido maestro de escuela primaria. Se sonroja por todo, en especial cuando una mirada femenina lo desviste de arriba abajo sin pedirle permiso. Se empieza a cansar de sus fantasmas y decide leerse toda la cultura occidental: Los poetas malditos, su amado Poe, Schopenhauer, tratados de marxismo, manuales de hidráulica, la obra completa de Keats. Descubre su don de traductor de lenguas. En menos de dos años lee y traduce a sus escritores favoritos en lengua inglesa, y también es capaz con el alemán y ya desde ese tiempo sabe que algún día inventará el glíglico de la Maga.

Son años de lector compulsivo que le dan la sólida cultura que conoceremos luego por sus ensayos críticos y, sobre todo, por la futura erudición de Oliveira. Esa que nos mostrará con ironía que el conocimiento también puede estar al servicio de la banalidad y de la inutilidad: Clasificamos lo que no comprendemos, disecamos el canario y luego le pedimos a su cadáver que nos cante. De ahí toda esa serie de humor negro que incluye las instrucciones para subir escaleras, para matar hormigas, para clavar puntillas, para ponerse un buzo de cuello de tortuga.

Casilla 3: En una tarde de sol, caminando por la calle Corrientes de Buenos Aires, se encuentra con dos pasiones simultáneas que terminan siendo una sola: la música del Jazz y el amor desenfrenado de Aurora Bernardez. Descubre que el ritmo lo es todo: la trompeta de Louis Armstrong, el saxo de Charlie Parker, el sexo de su hermosa novia. Sólo la música penetra la máscara de las palabras, las sombras chinescas de los conceptos, el frío muro racional del pensamiento cartesiano. Una sola fuga de Bach derrumba el monstruoso edificio

arquitectónico de las categorías de Kant. El instante del orgasmo compartido con su amada es más profundo y verdadero que todos los tratados filosóficos acerca del amor. Cortázar comprueba lo que había leído en Schopenhauer: La música no es el mayor arte que ha producido el hombre, sino que los seres humanos somos una de las manifestaciones visibles de lo musical. Nietzsche lo diría luego con más poesía a través de su Zarathustra: sólo es posible creer en un dios que danza.

De ahí ese personaje enigmático del Perseguidor, que al poseer el don del ritmo de las otras dimensiones, es capaz de penetrar lo sagrado por medio de su saxofón. Sexo y saxofón como diría años más tarde nuestro Gonzalo Arango. Se llega a la divinidad por medio del ritmo, sabiendo tocar las notas apropiadas o los orificios propicios, se abre la puerta del misterio y todos podemos ser Jhonny Carter: extasiados en la locura mística de poseer a una diosa que no es verbo sino sonido, el pentagrama sagrado con la forma triangular del sexo de la hembra pagana.

Casilla 4: Un puente de París en una noche de lluvia. Cortázar mira el agua del río Sena y siente un profundo deseo de tirarse y de morir ahogado. No sería el primero ni el último. Se ha desencantado del mundo, está solo al igual que el universo en donde vive. Estas son las tierras arrasadas por el olvido de un Dios ausente. No es que se le haya extraviado el sentido de la vida, porque uno nunca pierde aquello que jamás ha tenido. Simplemente toca fondo, como el Titanic, quiere hundirse en esas aguas oscuras y heladas de un invierno incipiente. Morir en París, puede ser mejor que seguir viviendo en el infierno mental de su angustia.

Sin embargo, cuando decide quitarse el abrigo y regalárselo a un Clochard, para que no se desperdicie en el fondo del río, le surge la idea de su novela, su Rayuela, Oliveira, la Maga, Rocamadour, los miembros del Club de la Serpiente, Morelli, la utopía de la novela total,

o sea, de la antinovela, escribir una novela que mate la literatura pomposa y seria. Jugar a decirlo todo desde el principio, con otros lenguajes de los que, al igual que el poeta Hofmansthal, él tampoco conocía ni una sola palabra. Cortázar ya no se tirará nunca al río, el resto de su vida lo dedicará a jugar con el arte, y sin saberlo, esa noche, en ese puente del barrio de Montparnasse, lo salvó penetrar con su experiencia en una verdad profunda que Nietzsche vio clara sólo en la oscuridad de su cuarto del manicomio: La única justificación que tiene la vida humana en el mundo es su sentido estético. Rayuela nace esa misma noche en la que el hombre Cortázar renunció a encontrarle a su existencia una certeza metafísica. Por eso la auténtica literatura es asunto de descreídos y nunca de militantes.

Casilla 5: Cortázar es los otros: cada uno de sus personajes es un pasadizo oculto de su inconsciente que se muestra a la luz del mundo. La Maga es el arquero Zen: el descubrimiento del budismo, la ilusión del yo, la vacuidad, el lenguaje del silencio, el rechazo a la dialéctica, el zambullirse en la vida misma sin los flotadores existenciales de los prejuicios o de las esperanzas. La Maga es un pez en el agua que nada pero no sabe que nada, una gata en un tejado que copula con su gato y con la luz de la luna, una buscadora que jamás busca, porque sabe que sólo nos llega aquello a lo que hemos renunciado.

Oliveira es el flaneur en las calles del París de Baudelaire, el “matador de brújulas” que sabe que la ciudad luz es una metáfora de su propia angustia: Cada esquina, cada barrio, cada avenida es el mapa incompleto del sentido oculto de su propia vida. Oliveira es Cortázar antes de renunciar a la ilusión de las certezas metafísicas, un ateo que mientras niega la existencia de un Dios, se arrodilla a pedir perdón por lo que no comprende. Oliveira es el intelectual ordenado que huye de las pasiones humanas desordenadas, caóticas, el pensador frígido que trasladada la energía de su falo a la

lógica impecable de su discurso. Sus palabras son como selvas, en las que él mismo se refugia, huye de la Maga, e intenta ampararse en sistemas de pensamiento que traten de ocultarle el abismo incierto de todo lo que es humano. No obstante, en parte por la Maga, por sus amigos del Club de la Serpiente, por las noches de París, por el Jazz, por su propia sinceridad, se da cuenta que tiene que encontrar un puente hacia otra realidad, en donde las palabras de la dialéctica occidental ya no estén presentes. Oliveira busca atajos, salidas que nunca ha imaginado, pero lo que sí sabe es que para él no es el Oriente, ni el budismo, ni el vedanta, ni la simple sabiduría de la maga, quien vive sin preguntarse por la vida. Al final, todos los lectores de Rayuela lo sabemos, Oliveira parece que encontrará la muerte o la locura, pero, de manera paradójica, su fracaso es su triunfo, pues por la vía de la desesperación arriba a la paz interior, al renuncia al "Kibutz de su deseo".

Casilla 6: Le llega a Cortázar la fama literaria universal. Incluso, mientras todavía cree que: "No me hago la ilusión de que podré lograr algo trascendental". Su grandeza interior es superior a su éxito social. Con la revolución cubana renace otra vez el hombre, de carne y hueso, con sus uno noventa y cinco de estatura: El comprometido con los pobres, con la justicia social, el miembro del tribunal Rusell, el crítico implacable de los crímenes de guerra de los gringos en Vietnam, el exiliado por la dictadura militar de Videla en Argentina. El autor de una nueva novela: El libro de Manuel, tan distinta a Rayuela, en la que se impone el escritor comprometido sobre el artista sin leyes ni credos.

Casilla 7: Cortázar sigue creciendo. Y esto no es una metáfora sino un signo de reactivación de su antigua enfermedad: un trastorno de la hipófisis que lo agranda, le debilita más sus huesos, le transforma su rostro de niño semiperpetuo en una especie de gnomo gigantesco. Vuelve a la poesía de su adolescencia, se enamora de Carol, una canadiense con treinta años menos que él, hace algunas críticas constructivas al gobierno de

Fidel Castro y pasa a ser estigmatizado por todos: por los intelectuales de izquierda y por los de derecha. Se reencuentra con el tango y la milonga y escribe algunas letras que luego alcanzará a oír, en su última visita a Buenos Aires, en medio del sonido de un bandoneón y el olor del mate. A su vida y a su obra las impregna la nostalgia, esa nostalgia del tiempo perdido que había descrito en Rayuela, cuando le hizo decir a Oliveira que: "Después de los cuarenta años la verdadera cara la tenemos en la nuca, mirando desesperadamente para atrás".

Casilla 8: Carol y Julio se contaminan por una transfusión de sangre a comienzos de los años ochenta. Tres años después muere Carol. Un año después de la muerte de ella le llega el turno a Cortázar. Se murió de una leucemia dicen sus amigos, o de una extraña enfermedad desconocida refieren los teletipos de la prensa. La única que se atreve a decir en voz alta y en público la más probable verdad es su ex amante la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi: Cortázar se nos murió de Sida, contaminado por la misma sangre que también enfermó y mató a otros ciudadanos franceses anónimos.

Casilla 9: Cada vez que leemos a Cortázar sabemos de su inmortalidad y recordamos sus palabras: "Cuando se ha salido de la infancia... se olvida que para llegar al cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato".

Casilla 10: Esta casilla es el cielo. Pero como dijo muy bien Wittgenstein: "De lo que no se puede hablar es mejor guardar silencio".

Entonces, ¿Por qué Cortázar? A lo mejor él es como la Rosa mística de Angelus Silesius, es decir, Cortázar es sin por qué, como lo es la noche, el rocío, las patas de un escarabajo dorado, el secreto orden de las palabras de Rayuela, tan insondables como las constelaciones en los otros cielos, o sea, en aquellos donde siempre seguirá existiendo Cortázar y su literatura, comprendida como la dimensión de lo imposible hecho realidad en el fondo del corazón humano de cada uno de sus lectores atentos.



La literatura ante la barbarie

Claudio Magris

Traducción: Francisco de Julio

Hay una historia que ya he recordado otras veces, en los más diversos países, y que, hasta hace poco tiempo, parecía simbolizar valores ya afianzados e irrefutables, reconocidos por todo el mundo.

Se trataba del bellissimo relato escrito por Biagio Marin, el poeta de Grado desaparecido a muy avanzada edad hace ahora algunos años que, a medio siglo de distancia, en 1968, evoca un episodio acaecido en la primavera de 1915, cuando la primera guerra mundial ya había empezado pero Italia aún no había entrado en guerra con los Imperios centrales. Con toda la ironía y el desencanto de los cincuenta años transcurridos, y plenamente consciente de todas las desilusiones que en el interin se han ido sucediendo, Marin describe aquel lejano episodio de su juventud.

En la primavera de 1915, Marin, súbdito de los Habsburgo e irredentista italiano, se encuentra en

Viena en calidad de estudiante y organiza una manifestación de estudiantes italianos, que se enfrentan a los estudiantes nacionales alemanes y preconizan una guerra entre Italia y el Imperio de los Habsburgo. Convocado por el rector de la Universidad de Viena, Marin proclama su italianidad y, a pesar de ser amonestado por el rector sobre los peligros de una guerra con palabras que por un momento lo dejan perplejo, casi como si le hicieran intuir lo que sucedería efectivamente después de la guerra, replica con atrevida arrogancia que él desea una guerra contra el Imperio de los Habsburgo a fin de que Trieste pueda unirse a la madre patria, a Italia.

Unas semanas más tarde se enrola en el ejército italiano en guerra con Austria y, al verse tratado villanamente por un capitán, Marin declara que se siente austríaco, habituado a otro estilo mucho más correcto y cívico. En Austria se proclama italiano, en Italia reivindica su formación austríaca; en esta paradójica contradicción, espléndidamente evocada cincuenta años después, está todo el sentimiento de pertenecer a una civilización supranacional, de amar a fondo a la propia patria pero también de reconocerse perteneciente a una unidad más grande que cualquier dimensión nacional. Cuando contaba esta historia, fuese cual fuese el lugar donde me hallase - por lo general en algún país de Europa o de ultramar- esta historia ya clásica creaba una atmósfera de común entendimiento, era escuchada y saludada por personas de las más diversas nacionalidades como la expresión de un estado de ánimo noto y familiar que había sido expresado en otros muchos análogos apólogos de distinta procedencia y que, por lo tanto, resultaba ya conocido, pero que gustaba oír repetir porque confirmaba un sentimiento profundo.

Aquella anécdota de un hombre que se proclama italiano frente a los austríacos

enemigos y que se siente austríaco entre los italianos que van a luchar contra esos mismos austríacos, era la parábola de un sentimiento nacido - y crecido entre mil ásperas dificultades; particularmente (pero no sólo) en los complejos territorios de la frontera.

Aquella historia enseñaba que la identidad es algo movable y que en la unidad de la persona confluyen elementos varios, contradictorios, provisionales, fluctuantes. El individuo aprende así a sentirse huésped y no patrón de su propio mundo, de su propia identidad; un huésped a veces autorizado, a veces abusivo, pero ciertamente no más legítimo que los demás.

Esto le permite amar a su patria de un modo auténtico, humilde e irónico, modesto, así como los lugares de su vida, éstos también provisionales, elementos de una patria más amplia, universalmente humana. La frontera es ambivalente: enseña al individuo la relatividad, a veces la casualidad de cualquier patria, pero otras veces, con sus conflictos y sus rencores furibundos entre los pueblos y los grupos étnicos, le obsesiona con la idolatría de una identidad pura, absoluta, violenta. La frontera es un pantano de arenas movedizas, las arenas movedizas de la obsesiva identidad, de las que el individuo aprende a salir - debe aprender, si quiere ser libre y maduro - tirando de su propia coleta, como el barón de Munchhausen, confiando en sí mismo, en su fe en determinados valores y en su propia capacidad de resistencia. y quizás sea precisamente esta actitud una esencia de la civilización europea, caracterizada constantemente por la colocación del acento sobre el individuo, protegido contra cualquier absorción en las indistintas totalidades tan caras a otras civilizaciones: una tradición que se encuentra desde el pensamiento griego al judío, desde el concepto estoico y cristiano de persona al derecho romano, desde los principios del 89 a la idea de la democracia, al socialismo o a los socialismos de marca europea.

Quien vive en la frontera e intenta salvar este sentimiento de humanidad es a menudo considerado un traidor por todas las partes en conflicto.

Mi educación sentimental ha estado marcada por la frontera. Recuerdo, por ejemplo, el éxodo de cerca de trescientos mil italianos prófugos de la Istria conquistada por Yugoslavia al final de la segunda guerra mundial, que lo abandonaban todo, en aquel momento de violenta venganza y persecución por parte del régimen yugoslavo; la posición más difícil era la de quien, entre ellos, protestaba contra esta injusticia, acarreándose el odio de los nacionalistas eslavos, pero se negaba a odiar indiscriminadamente a los eslavos, acarreándose así el odio de los nacionalistas italianos.

Cuando era un niño, la frontera que se extendía a poquísimos kilómetros de mi casa era el Telón de Acero que dividía el mundo. Yo lo veía físicamente cuando iba a pasear o a jugar a orillas del Carso. Más allá de aquella frontera - antes del 48 - estaba el imperio de Stalin, vago, desconocido, indescifrable, una pero aquellas mismas tierras inaccesibles, envueltas en el misterio, eran las tierras que yo conocía a la perfección, los lugares de mi infancia que en un tiempo habían pertenecido a Italia y después a Yugoslavia. Aquellos lugares más allá de la frontera me eran por lo tanto desconocidos y familiares a la vez; por eso sentía que, para crecer verdaderamente, tendría que saber superar, materialmente y sobre todo interiormente, aquella frontera.

Hasta hace pocos años, a pesar de la existencia de problemas y de odios nacionales, historias como la de Marin y tantas otras parecidas, que expresaban el sentimiento de una identidad más compleja y más vasta y, no obstante, afectivamente fiel al propio lugar nativo, parecían expresar un confiado sentimiento de pertenencia a una identidad europea y humano-universal.

Al contar estas historias creíamos hablar en nombre del futuro.

Las regurgitaciones chauvinistas viscerales, que no faltaban, creaban dificultades pero no sacudían nuestra fe, la convicción de hablar en nombre del futuro contra los sangrientos espectros del pasado. Los nacionalistas violentos, ansiosos por borrar al otro, parecían bárbaros y patéticos, guardarropas de un vestuario carcomido.

Ahora siguen siendo bárbaros, incluso más todavía, pero ya no resultan patéticos y no lo resultarán durante algún tiempo, durante un probable período ensombrecedor que ya se anuncia y en el que la fiebre nacionalistas y particularista ejercitará en más de un sentido un papel también culturalmente relevante, si es que no hegemónico. Repentinamente, de unos años a esta parte, el sentimiento de pertenencia a una más amplia civilización europea y humana, el sentimiento mismo de universalidad parece haber sido arrollado por una visceral, forzosa y furibunda afirmación de la propia peculiaridad nacional, no ya entendida legítimamente como un valor a amar o como una premisa para salir al encuentro de las demás culturas o nacionalidades, sino exasperada y celebrada como un valor absoluto que contraponer ferozmente a los otros para excluirlos, al igual que un ídolo que, como todos los ídolos, acaba por reclamar sacrificios de sangre.

La misma cultura parece, en muchos casos - sobre todo en la Europa del Este, pero no sólo allí - atropellada, envuelta y envenenada por esta fiebre que la extravía; es como si, provisionalmente al menos, la cultura humanística, impregnada de un sentido de universalidad, estuviera cediendo el paso a una cultura chauvinista de exasperadas diferencias. Marin, que reevoca cincuenta años más tarde aquel episodio de preguerra, o Urzidil, el amigo de , Kafka, que en el tiempo de las feroces luchas nacionalistas que enfrentaban en Praga

a eslavos y alemanes, se declaraba *hinternazionale*, a espaldas de las naciones, no serán - al menos durante algún tiempo- símbolos de una cultura que se considera a la vanguardia, sino de una civilización humanística melancólicamente en dificultades, sobrepasada por los acontecimientos y relegada al pasado; en determinados momentos, nosotros, que habíamos creído hablar en nombre del mañana, correremos el riesgo de sentirnos patéticas y anticuadas piltrafas de ideales que parecerán difuntos y superados centinelas sobre fronteras aparente trasnochadas.

No es ciertamente el caso de cambiar de ideas y sentimientos, de ceder a esta sensación de desplazamiento y extrañamiento respecto al delirio particularista que se extiende por todas partes y del que el matadero yugoslavo es sólo el ejemplo más trágico y atroz y por lo tanto más disparatado. Pese a las elegías poéticas sobre la caducidad del hombre, la historia, que parece larga, es breve, y la vida humana, al menos la que alcanza la longevidad, es lo bastante larga como para que dé tiempo a asistir a un buen número de fundaciones y caídas de imperios, ocasos y resurgimientos. Mi madre, que nació en 1903 y ha desaparecido hace casi un año, ha podido presenciar, a una edad en la que todavía estaba en condiciones de comprender, la monarquía de los Habsburgo, dos guerras mundiales, la ascensión y la caída del fascismo y del nazismo, la guerra fría, el nacimiento y la muerte del comunismo y el paradójico estancamiento de la época postcomunista.

Ni siquiera los furores nacionalistas, que amenazan esa real unidad europea que es nuestra única salvación y barbarizan la civilización, tienen ante sí la Historia y el futuro. Y antes o después, el río se llevará también sus cadáveres. Pero el período en que estos furores, haciendo un uso distorsionado de las exigencias reales de las que nacen, ocasionarán tanto

mal, no será breve y, para mejor defender los valores supranacionales en los que creemos, debemos ser conscientes de su actual debilidad, ejercitarnos en la amargura y en las derrotas a las que tendremos que hacer frente, al menos durante algún tiempo.

Esta obsesión de una identidad pura que adquiere fuerza por todas partes, está destinada a destruirse, porque ella misma se amputa algunos de sus componentes vitales, al igual que un individuo que fuera mutilando diferentes partes de su cuerpo por considerarlas extrañas hasta acabar destruyéndose a sí mismo (las ruinas de las ciudades yugoslavas son una catástrofe para todas las partes en litigio). Pero, como obstinados iluministas pesimistas, debemos considerar que esta obsesión, antes de desvanecerse quién sabe cuando, dejará a su paso un innumerable rastro de ruinas y, para afrontarla, debemos intentar comprenderla en todos sus matices, en su complejidad, en sus aberraciones, en sus motivos.

Esta comprensión, premisa necesaria para una lucha eficaz, no es fácil. Puede que, como ciertos liberales y demócratas con la llegada del fascismo, no consigamos comprender algunas pasiones y algunos aspectos de la época que se nos viene encima y hayamos de cargar kafkianamente con la culpa de esta impotencia, que puede ser también esterilidad. Cuando hace año y medio, la guerra en la ex-Yugoslavia ha comenzado a ensangrentar un mundo que no sólo me es contiguo físicamente, he tenido la sensación de que yo mismo era físicamente golpeado y lacerado por esa tragedia. Aquellas fronteras se habían convertido en heridas que laceraban mi propia existencia, mi vida, y que en cierto modo amputaban mi escritura, porque trastocaban y trastocan mi modo de ser, de sentir, de vivir el mundo y de representarlo; es algo que de algún modo pone en crisis mi escritura, porque de algún modo la amenaza en sus raíces y la exige una nueva, difícil y

durísima resistencia, una guerrilla partisana para no sucumbir interiormente a esta tragedia y a la esterilidad que comporta, a las mutilaciones que acarrea.

Es como si, para mí, la escritura tuviese que ser capaz de construir puentes sobre abismos ahora difícilmente franqueables y sobre los cuales hasta no hace mucho, discurrían o al menos parecían discurrir calles sobre las cuales podía uno encaminarse con mucho menos dificultad. Construir puentes no es por supuesto fácil y nadie puede estar seguro de conseguirlo; esta duda también implica de algún modo una duda sobre la posibilidad misma de ser y de continuar siendo un escritor.

Como escritor, hoy me siento igual que un topo que excava debajo de las fronteras cubiles subterráneos para derribarlas debajo de todas las fronteras, no sólo nacionales sino también sociales, culturales, psicológicas, lingüísticas, literarias. En este momento me interesa escribir sobre algunos lugares para resquebrajarlos, para descomponer y deshacer su aparente unidad e identidad y tengo la impresión de que esta labor de desmontaje y disolución es una forma de contar mi vida y de dibujar mi rostro.

La regresión chauvinista no es ciertamente el único peligro; la irrealidad, la corpórea y sangrienta irrealidad que nos circunda, asume varios aspectos. El nihilismo, la falta de valores que acaba con cualquier fundamento y nos sustrae por tanto de debajo de los pies el mismo suelo sobre el que apoyar y ahondar nuestras raíces, tiene mucho rostros.

La organización del mundo y de la industria cultural, la frenética movilización general que nos obliga cada vez más y cada vez más de continuo a hacer, a producir, a hablar, a estar presentes, a fichar, nos arroja en el futuro a una creciente velocidad; nos obliga a vivir continuamente para haber conseguido ya algo,

para haber hecho ya, acabado ya un libro o recibido un premio o el diagnóstico del médico. La máquina retórica del mundo nos arrebató el presente, la única vida verdadera en la que podemos realmente vivir, amar, ver, gozar, tocar, y nos obliga a vivir siempre en el futuro, en la vida que no existe. Vivimos no para vivir, sino para ya haber vivido, para ya estar muertos, como he intentado demostrar en un libro mío que ha aparecido también en castellano, "Otro mar". Escribir significa resistirse a esta carrera mortal, detenerse, demorarse, retroceder, deshacer, cumplir el trabajo nocturno de Penélope en su tela; escribir para escribir, no para haber ya escrito y publicado.

Volviendo a los regresivos furores nacionalistas, éstos, aunque resulte paradójico, acaso puedan enseñarnos algo gracias a su estupidez. Los cabezas rapadas nazis alemanes golpean a los italianos y a los españoles en Alemania, pero luego se desplazan a España para rendir homenaje a la memoria de Franco, campeón del nacionalismo español, o se van a Italia a celebrar un encuentro con los fascistas italianos. Los cabezas rapadas-nazis eslovenos, que van a la caza de los prófugos bosnios, han solicitado entrar en la internacional negra, pero los cabezas rapadas nazis alemanes les han rechazado en cuanto eslavos, o sea, en cuanto raza inferior.

Esto tal vez pudiera sugerir una pequeña terapia homeopática con respecto al racismo. No estaría mal que se ensalzase una raza elegida y superior, destinada a dominar a los demás, con tal de que a todos - absolutamente a todos - se les negara pertenecer a la misma, De este modo la humanidad entera aprendería a tomar conciencia de lo que realmente es una raza imperfecta y deteriorada, buena como mucho para ocuparse de los más humildes servicios, útiles y necesarios para todo el mundo. Esta consciencia de la miseria común podría tal vez unir un poco a los hombres, crear esa

solidaridad que se establece entre los que han sido cateados en un examen.

Tal consciencia de ser todos cateados, o al menos repetidores, podría ayudar a soportarse recíprocamente con un poco más de indulgencia y a avanzar de un modo menos pependenciero hacia la salida final de la escena por la puerta de servicio. Mientras tanto, también podría creerse en la existencia de una estirpe superior, en los dioses del Olimpo o del Valhalla, cayendo en la cuenta de lo ridículo que resulta dárselas de Heraclés sólo porque se blande una cachiporra

o hacerse pasar por Odín poniéndose en la cabeza un yelmo alado o cornudo.

Las tragedias estupidizan y la estupidez es un destino propio de determinadas épocas que no deja indemne a nadie, ni siquiera a quien intenta combatirla como puede, y tampoco deja indemne, ciertamente, a los escritores, que sólo serán capaces de hacer algo si no olvidan,

inmersos en los placenteros oasis de sus veleidades literarias, las tremendas dificultades que se ciernen sobre el futuro de todos: las dificultades de acoger a los millones de desheredados que se agolpan ante las puertas de nuestro mundo y que en los próximos años se agolparán todavía más, en un número que, incluso para la voluntad más generosa, convertirá objetivamente en ardua la tarea de hacerles un sitio. Y esta es la pesadilla que se perfila sobre nuestro inmediato futuro y que hace que a veces nos sintamos sobre el borde de un volcán a punto de entrar en ebullición, que la tierra tiemble bajo nuestros pies y que vislumbremos grietas en las paredes.

Kafka soñaba ser un indio que se abandonaba feliz a la carrera del caballo en el viento. Hoy en día, para un escritor - como para cualquiera - ser un indio significa apoyar la oreja contra el suelo e intentar descifrar, sin ilusiones fáciles y sin complacencias apocalípticas, el retumbar que se oye avvicinarsse



El hombre se ha convertido en un animal doméstico, por ese motivo se ha corrompido tanto...

George Christoph Lichtenberg



Observaciones: sobre la imagen de la vigilia

José Guillermo Angel Rendo

|| *No me refiero al rostro del enigma, al hondo pozo de la anhelada belleza donde mirar la verdad sería morir sin la gracia de la poesía”
Darío Ruiz Gómez. La muchacha de la leyenda.*

*Soy ave, ved mis alas... Soy ratón, ¡vivan las ratas...!
André Comte-Sponville. El mito de Ícaro.*

Nota previa: entiendo por leyenda aquel espacio y tiempo probables en el que suceden cosas maravillosas. Si no es así, persisto en mi error. Y por muchacha entiendo esa posibilidad donde toda vida es posible. Si esto no sucede, usted lleva una existencia triste.

Introito:

Hoy sabemos que el día y la noche no son fenómenos naturales sino metáforas que nos hacemos de la vida y de los sentimientos que en ella se crían. La noche y el día, entonces, serían mapas mentales que nos hacemos para hacernos o perdernos en esta clasificación del claro y lo oscuro. Así, hablar de luz

u oscuridad no es recitar una lección de física o de tonalidades de color sino dar testimonio de nuestra educación sentimental, la única capaz de conformar la esencia de la realidad, que es eso que está ahí y se siente. Y que necesariamente debo compartir con otro para no delirar en una sola dirección. O, como decía Unamuno al referirse a la vida campesina, para no perderse en ese mar primario donde abundan los males, los miedos y las apariciones que terminan justificando crímenes atroces. Partiendo de esta premisa, la realidad sentida y compartida, lo oscuro y lo claro se escriben (describen) sólo con poesía. No hay otra alternativa. Es que no somos en lo evidente sino en la relación de amor u odio que nos hacemos con las cosas, en la mirada que posamos sobre ellas para encontrar en su interior lo bello o lo terrible, que en términos estéticos también es una forma de belleza. Hablaría, entonces, del orden de la plástica (aquel kalé kalós de los griegos), del sentimiento que se construye con los elementos que aporta la mirada y el vagar simple del viajero, sin pretensiones ni intereses, que se abre camino con palabras y que lleva en su equipaje lo único posible para que el viaje no fracase: la vida.

La muchacha de la leyenda:

Hace unos años, leí "Tierra de paganos", el libro donde Darío Ruiz describía la decadencia estética y moral que se extendía como una maraña de nenúfares sobre un estanque de aguas podridas. Y que hoy se extiende peor y en contravía, siendo el agua podrida la que cubre lo que resta del nenúfar o de la momia que representa esto que fue la primera idea. Luego leí el relato de *Sombra de rosa y vino*, en el que la belleza asumía los espacios de lo gótico y lo horrible en un ensamble de figuras casi salidas del *Gabinete del doctor Caligari* o del *Nosferatu* de Murnau, que reptan y se enredan en la lujuria pobre de quien carece de caricias y lo único que posee es un ansia contradictoria

de entrar y salir para regresar a su letargo de ostra o, como diría Bertrand Russell, de zoomorfo unicelular, que no se sabe bien si piensa, se ensimisma o simplemente no da más que una peligrosa quietud al acecho. De esta gente vemos tanta, la más de las veces escondida dentro de un traje de marca o detrás de la sombra de alguien que miente. Y ahora acabo de releer "La muchacha de la leyenda", donde el personaje, la muchacha (la voz de Darío), vaga por lo que queda, por los restos de algo que alguna vez produjo poesía y ahora suelta los olores del abandono y el olvido, pero también los perfumes de lo nuevo. Por eso es la muchacha y es la leyenda, la dadora de vida y la que inventa en lo que hubo. Sólo de esta manera es posible mantener con vida los sentimientos que se niegan a desaparecer y sobreviven en la esperanza. O en la desesperanza que, como anota André Comte-Sponville, en ese maravilloso libro que es el "Mito de Ícaro" (Tratado de la desesperanza y la felicidad), es el único lugar sentimental donde no hay frustración porque no se espera nada y entonces, en eso que carece de toda forma posible de ilusión, se ve nacer lo nuevo, lo inesperado, esto que no da miedo ni escandaliza porque no contiene dolor sino asombro.

La muchacha de la leyenda es una memoria poética que se recrea en lo que fue, pero sin la melancolía del abandonado ni la ira del desplazado, que en realidad no marcha iracundo sino confundido y entonces inventa eso que ya no sabe qué fue ni representó. En esa memoria que contiene la poesía se recrean los espacios vividos, los sentimientos sobre lo bello, la espacialidad de los que se miraban sin asustarse y que de alguna forma se acariciaban. Y también lo presente, que Darío no evade lo que hay ahora (lo que hace presencia y está ahí como la obra de un escultor anónimo) sino que lo asume como un inventariador que anota en su libreta el mundo de las cosas inertes y el de los objetos que se nutren de electricidad o de

publicidad o que, para más horror, se alimentan de sí mismos como dicen que pasa con la nanotecnología. Por sus palabras, las de Darío, como en un vídeo clip (o como en un trailer de película que se anuncia), van apareciendo los últimos restos de la modernidad, los sueños y fracasos recientes, el caos que determina que el dinosaurio se apresta a morir mientras amamanta a sus gusanos. El ambiente de lo pagano presente se revitaliza en el viaje que hace *La muchacha de la leyenda*, que no se queja ni asume posiciones morales (es decir, no está ausente sino presente) sino que narra, utilizando las palabras más precisas, para que haya constancia de que la memoria no se remite a lo que pasó sino que es la determinante de lo que sucede, de esto que hay ahí y se puede leer en dos planos: lo bello y lo horrible que, como en Nietzsche, van paralelos y nutriéndose del uno y del otro. En esa muchacha de la leyenda, que Darío plantea sagrada porque es una visión que carece de materia y forma pero se siente como una paridora que nos incita con su baile del vientre, lo apolíneo y lo dionisiaco están presentes. Imagino a Darío, como a Jacobo Bohème, navegando en un mar de los opuestos, el que cría el conocimiento, el de la certidumbre y la incertidumbre, aquel que produce alegría y tristeza, abandono y aventura; el que recurre, cuando las preguntas carecen de respuesta, a lo sacro y ritual, esto que magia de las viejas religiones y con ella se vuelve y crea el mundo dándole un orden que sólo es factible en el arte, en esas primeras mentiras creíbles porque están construidas en la belleza, en la leyenda, en la muchacha.

Lo urbano como espacio poético:

François Villon, aquel poeta bandido que describió los horrores y bellezas de las ciudades medioevales de Francia (donde era requerido como carne de horca) y Charles Baudelaire, con su "Spleen de Paris", ese sentido del aburrimiento melancólico que nace del deseo

de suicidarse y vivir al mismo tiempo, de amar y morir, de sentir lo hermoso y lo feo como categorías estéticas de un mismo cuerpo, legitimaron lo urbano como espacio poético. Y desde entonces la ciudad se diferencia del campo en el hacer y entender poético. Las palabras y los sentidos son otros, los espacios diferentes y la presencia distinta. En la ciudad los asombros son permanentes, es como si el inventario fuera un crescendo que va delineando cada acto y cada espectador. Es una manifestación de lo que muta sin regirse a las leyes naturales, un horror, un pecado. En la ciudad de tiempos imprecisos y enfrentados, de certidumbres que sufren cambios acordes con luces artificiales y gentes aburridas, sólo es posible la muchacha de la leyenda, la que lee lo que pasó, pasa y pudo haber pasado, haciendo el inventario (o el sumario) en prosas cortas o en poemas. O en silencios. Pasa como en la novela *Sin destino* de Imre Kertész, donde la felicidad pone trampas mientras la muerte desfila marchando al son de la razón debidamente codificada y porspectada, los imperativos kantianos vueltos al revés y el vals que interpreta la orquesta de prisioneros. Allí nadie baila pero se piensa en el baile. El espacio es real, la representación una posibilidad, el tiempo un juego de días encontrados, espacios tejidos al azar e instantes que estallan cubriendo con su resplandor otros momentos. Por esto se legitima la leyenda. Y la muchacha, que es dadora de vida, lectora y testigo, espectadora e intérprete y la esencia de la poesía, igual que cuando los gatos sumerios representaban la fertilidad y la luna menguante los cuernos del toro inmenso del espacio en la noche.

El espacio urbano de Darío Ruiz, el de los barrios y cafés, el de los detectives jubilados y jubilosos al ritmo de un bolero, el de los edificios y las calles que se cruzan en desorden, el de las casas que ya no son, el las personas que fueron y el de las que son, el de los niños y las madres, se manifiesta en un mapa que se lee como

una carta de navegación. En ese espacio hay puertos de la noche y del día, donde llegan capitanes muertos y acabados de nacer, perseguidores de ballenas como Achab, desesperantes como el Holandés, desesperanzadores como Morgan. Y en medio de ellos, la muchacha de la leyenda como un silbo. O como un viento que va en contra de las brújulas. Y es que lo urbano es un mar tormentoso que asombra al gaviero y al marino que reza, que excita al grumete y apenas si hace abrir los ojos al capitán que ha vencido al Kraken por el solo hecho de que ya no cree en él.

Si lo urbano es la civilización que creamos, si en este mundo de carne y piedra (como asegura Sennet) están encerradas todas las posibilidades de crear y destruir, lo que implica la necesidad de la escritura como herramienta para leer lo creado y destruido, la muchacha de la leyenda es el ojo con que vemos. Ella va por los sitios que están y los que ya no están, tejiendo y destejiendo sin esperar a nadie, cantando los acontecimientos para que el poeta los atrape en su libreta de apuntes, allí donde lo urbano es también aquello que descreamos. Y lo que deseamos, siendo el deseo esa idea falsa donde el mundo se aparece como no es, pero que la persistencia en querer que sea lo convierte al fin en lo que el deseo pide. Claro que cuando el deseo llega cansado, la unión es triste y el arrepentimiento un dolor más.

"La muchacha de la leyenda", el texto de Darío Ruiz Gómez, es la versión poética de los cuadros de Otto Dix, de las acuarelas de esos marineros de ojos asombrados que acaban sus días en un puerto donde los milagros ya no hacen parte del botín y las mujeres, cargadas de grasa y color, en lugar de un descanso o una incitación son parte de un equipaje cada vez más derruido, con más golpes que ropa. Pero las imágenes están ahí, encerradas en las palabras de la muchacha de la leyenda, en sus apariciones y

desapariciones, en los miedos y pequeñas alegrías que ella narra, en la ciudad que tenemos y a la que sufrimos y amamos porque es la que nos tocó en vigilia para cantar, odiar y huir. O para lo contrario. Y con esas imágenes nos confrontamos en lo moral y lo inmoral, en lo apócrifo y lo permitido, en lo abierto y en lo reprimido. Como en los símbolos jungianos, siempre construyendo un sueño profundo donde la conciencia juega a hacernos pasar sustos y alegrías, ejerciendo los deseos con una intensa intimidad. Cuando uno es testigo de uno mismo todo está permitido, incluso no creer. Por esto la muchacha de la leyenda es una permisión poética. Y como toda permisión, tiene momentos de goce y espacios para las lavativas y el uso de sulfatos.

Sólo a un poeta como Darío Ruiz, que mediante una real comprensión estética (un sumergirse profundo en la condición de *homo sentimentalis*) entiende el sentido de las cosas y los acontecimientos, o lo que Wittgenstein llamaría una relación con los hechos, se le ocurre esta última versión de la ciudad, de la Medellín nombrada *La muchacha de la leyenda*. La que luego de trasegar la noche vemos ahora entrando en los espacios rosados de la aurora o de las explosiones. Y que no sólo es una testigo de lo que acontece (incluyendo en este acontecimiento las circunstancias de las que habla Ortega) sino una espectadora que asume una posición en la poesía, es decir, en la creación, que es el último espacio donde el mundo no se pierde. La estética es el orden que necesariamente conduce a la belleza. Sería el imperativo categórico necesario para que desaparezca el temor que imprime la primera visión de la cosa, en este caso la ciudad, que es bella porque está en orden como ciudad, con sus construcciones y destrucciones, con la devastación y las pequeñas cosas que persisten en ser lo que son a pesar de tanta barbarie. Y en esa belleza, que es la estética que propone el poema, la muchacha de la

leyenda emerge y entonces la ciudad no se oscurece sino que se llena de luz. Y así sea por un segundo, de nuevo es imprescindible estar vivo. Pasa igual que en la literatura de Thomas Bernhard donde, en medio de la desmesura y la destrucción, la mezquindad y la traición, hay un hecho moral y éste es tan grande que Sodoma es de nuevo perdonada.

He releído de nuevo "La muchacha de la leyenda" y he recuperado de nuevo el sentido del Paraíso, pero no del perdido (que se nutre de un recuerdo mítico y de una esperanza cada vez más difícil de lograr porque esta alimentada de rezos y no de poemas), sino de ese Paraíso que crea el poeta con palabras y que siempre es una muchacha a la que se le puede sembrar en la piel. Y que es una leyenda perenne porque la mayoría duda de que sucedan cosas así. Para tristeza de esa mayoría que sigue sorda a la voz del poeta y atenta a cuando suene el celular. Y en esa relectura también he afinado el sentido de aquello que es el infierno, que ya es tan terrible que lo han clasificado como no-lugar. Pero por ley de contarios, lo uno sin lo otro no existe. Se siente uno bien cuando recupera su ciudad. Quizás en esto pensaba Kavafis, quizás en esto pensaba Darío Ruiz.

Escrito en Medellín, una ciudad leída por la poesía.

Tomados de "La muchacha de la leyenda". Ediciones el Gajo Caído 2001

Del horizonte en llamas se levanta
Una leve pavesa de recuerdos. Historias
ni tristes ni melancólicas, erosionadas
en el recuento por mustias canciones
escuchadas una y otra vez en viejos
organillos: Nada de eso me alcanza: he
sido redimido por el halo de la
muchacha de la leyenda. La voz de la
soprano es ahora el canto del mirlo en el
follaje: El drama del
amor sólo el rodar del pedrusco
en las ondas del camino. El muchacho
de la guitarra murió y las partiduras
de su concierto desaparecieron:
Su canción sin embargo es la luz
en los raíles de los trenes es
el leve musgo que cubre las ventanas
en los herrumbrosos cobertizos de las fábricas
asesinadas

Quien conoció la selva o escuchó
en la noche la quejumbre de la tierra
y se estremeció con el silente reptar
de la anaconda. Quien sudó debajo de
los mosquiteros y se descubrió frágil y
cobarde ante lo desconocido supo
de la muchacha de la leyenda
por los altares votivos indicando
el camino: por las tarjas en las hojas
de la victoria regia. Por la música
que aún dura en los esteros.

No me refiero al rostro del enigma,
al hondo pozo de la anhelada belleza
donde mirar la verdad sería morir sin
la gracia de la poesía. Ni me
refiero a la imagen que la vigilia
ha fraguado como necesidad urgente
de la comprensión en medio de la
absoluta orfandad de los días. En la

muchacha de la leyenda sólo está el
halo de la aurora, el soberano punto
del cenit: la letra inconsútil de
la verdad del agua.

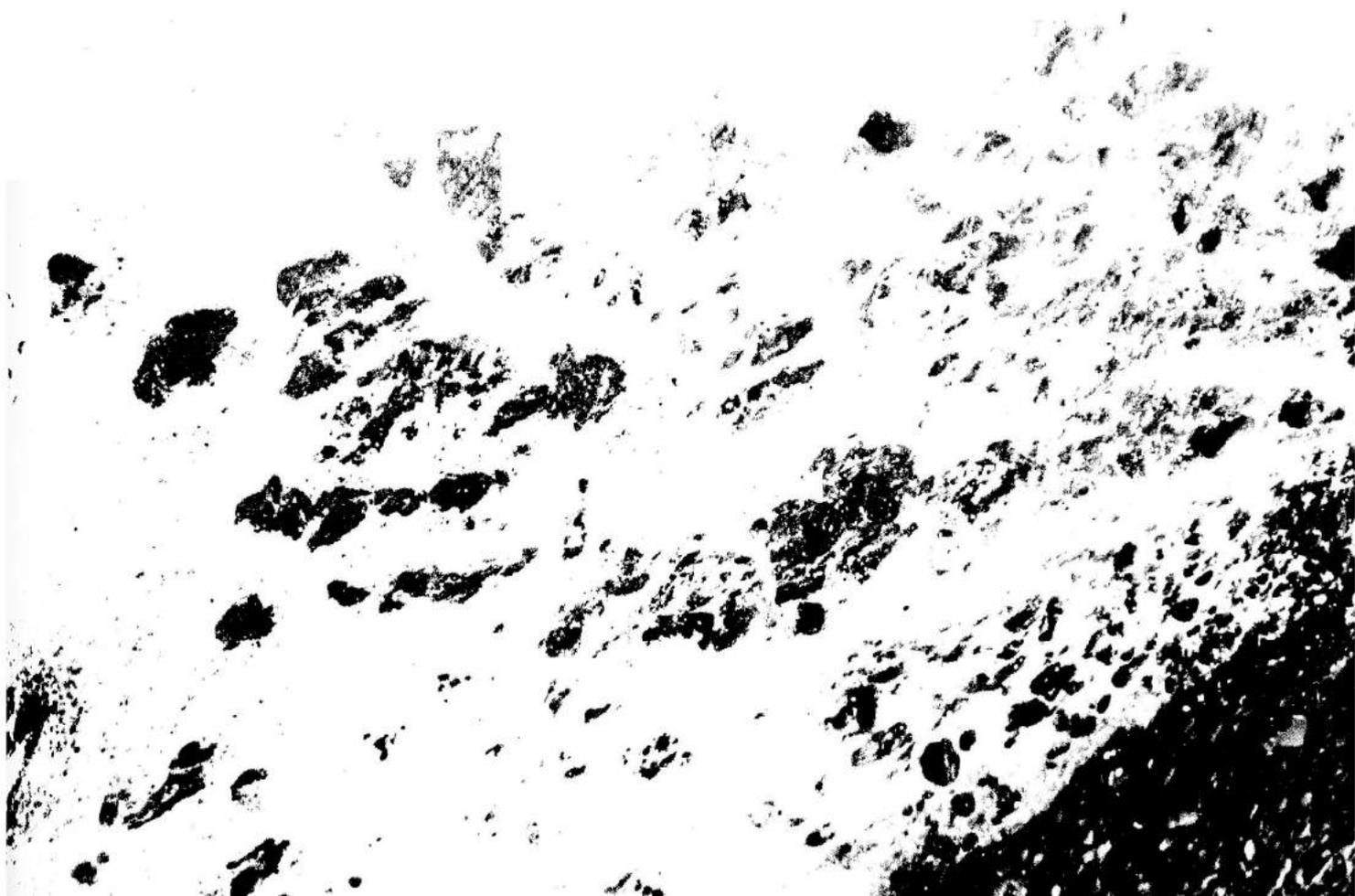
La joven que ha venido de la leyenda
dejó en la puerta su aroma de estío. Ojos
que la almendra que alimentó a María fijó
en un único e irreplicable destello. Viene a
mi como el primer mar de la vida. Y a veces
no es el atropellado ruido urbano lo que me
despierta sino la cadencia del agua en alta
mar la que llena los gastados alvéolos de mis
pulmones. También en el desasosiego de mi
edad, capricho de mi decadencia levanta el
fuego de una nueva verdad que resplandece
durante meses en le frío de mi habitación

Venir aquí, al doliente árbol que
ya no habla: Y lo que queda de su sombra
o del arpegio de su ramaje no es el
silencio. Algo maligno a punto de estallar
en le momento más inesperado: Medea
saca su rostro al alisio inclemente y
espera la ráfaga que anuncia el
crimen del hijo. No lo descubrirás
sino al final de tus ojos: cuando
la sangre empiece a abandonarte y
llegues a las raíces dolidas del árbol.
Las llamas del castigo apenas
comienzas a sentir en tu pellejo.



Es un problema saber qué es más difícil, si pensar o no pensar. El hombre piensa por instinto, y ¿quién no sabe lo difícil que es reprimir un instinto? los espíritus pequeños no se merecen, por consiguiente, el desprecio con el que los comienzan a tratar en todos los países.

George Christoph Lichtenberg



Cuento: **"El sábado descanso"**

Elkin Restrepo Gallego

Quería descansar y se acostó temprano. Era la primera vez que lo podía hacer luego de una semana de ajetreos y horarios irritantes. Aunque se durmió enseguida, sintió que en el vestíbulo de su conciencia algo rehusaba a extinguirse, impidiendo que el sueño fluyera fresco y reparador. Se volvió en la cama. Pronto descendió como un ángel sin pasado al último lugar al cual podía llegar y allí se recogió. Ese era su nido, una oquedad mayúscula donde no alcanzaba a oírse el estrepitoso afán del mundo. Durmió. Cuando esperaba que éste fuera un acontecer feliz, la idea de haber dejado algo sin resolver, lo inquietó de nuevo. ¿Qué era aquello que le estropeaba así el descanso?, pensó, como se piensa en los sueños, sin mucho orden ni posibilidad. Dormía mal, sobresaltándose a cada rato, porque éste no era un sueño agradable y pleno. Pronto supo que no iba a poder descansar y que iba a perder la noche. ¡Si al menos pudiera olvidarse de todo por un instante!

De pronto empezó a observar (era un sueño, no valía la pena) que, sobre la almohada, la cabeza y la cara perdían forma y se volvía una máscara lisa, de ídolo, que ponía en entredicho su condición humana. Como sabía que era un sueño y en él, mudar de forma era asunto casi natural, asistía a su transformación sin alarma ni espanto. Sin embargo, la singularidad del asunto lo llevó a contemplarse con atenta curiosidad: dos ranuras los ojos, una más, la boca. En el lugar de la nariz, la lámina se levantaba brevemente en forma de triángulo. El óvalo de la cara lo tenía respunteado, respunteados también los colmillos de jaguar. La máscara era de oro y refulgía.

Se dijo con ironía, que el dormir le ofrecía composiciones cuya riqueza, sin duda, le hacían más falta en su diario quehacer sin esperanza. Antes que zozobra o angustia, el suceso le producía perplejidad; hallarse de repente convertido en pieza de museo, no sólo era raro sino también sintomático del pobre estado de sus nervios. ¿Era ésta acaso la causa de su malestar?

Inquieto, trató de deshacerse de aquella imagen y recuperar de nuevo su cara. Pero la máscara no cambió. Ahora no sólo no la observaba desde afuera (como si el acontecimiento le fuera ajeno), sino que sentía que aquélla era su cara, la única que tenía, y que por más que se esforzara no iba a poder transformarla. Se sobresaltó, sin conseguir despertar. Después, cuando logró dominar su horror, quiso palparla, pasar los dedos por aquella superficie laminada que, al tiempo que remedaba una cara humana, daba a la vez forma a otra cosa.

De lo sencilla y esquemática se le antojó un boceto infantil. Tenía, sin embargo, el suficiente arte como para no olvidar (la imaginó puesta sobre la cara de un cacique muerto en alguna ceremonia ancestral) que era también un dibujo de la divinidad. De nuevo repasó la boca felina, los orificios de los ojos y la nariz, el respunteado que, ahora, definía su cara, la otra, la

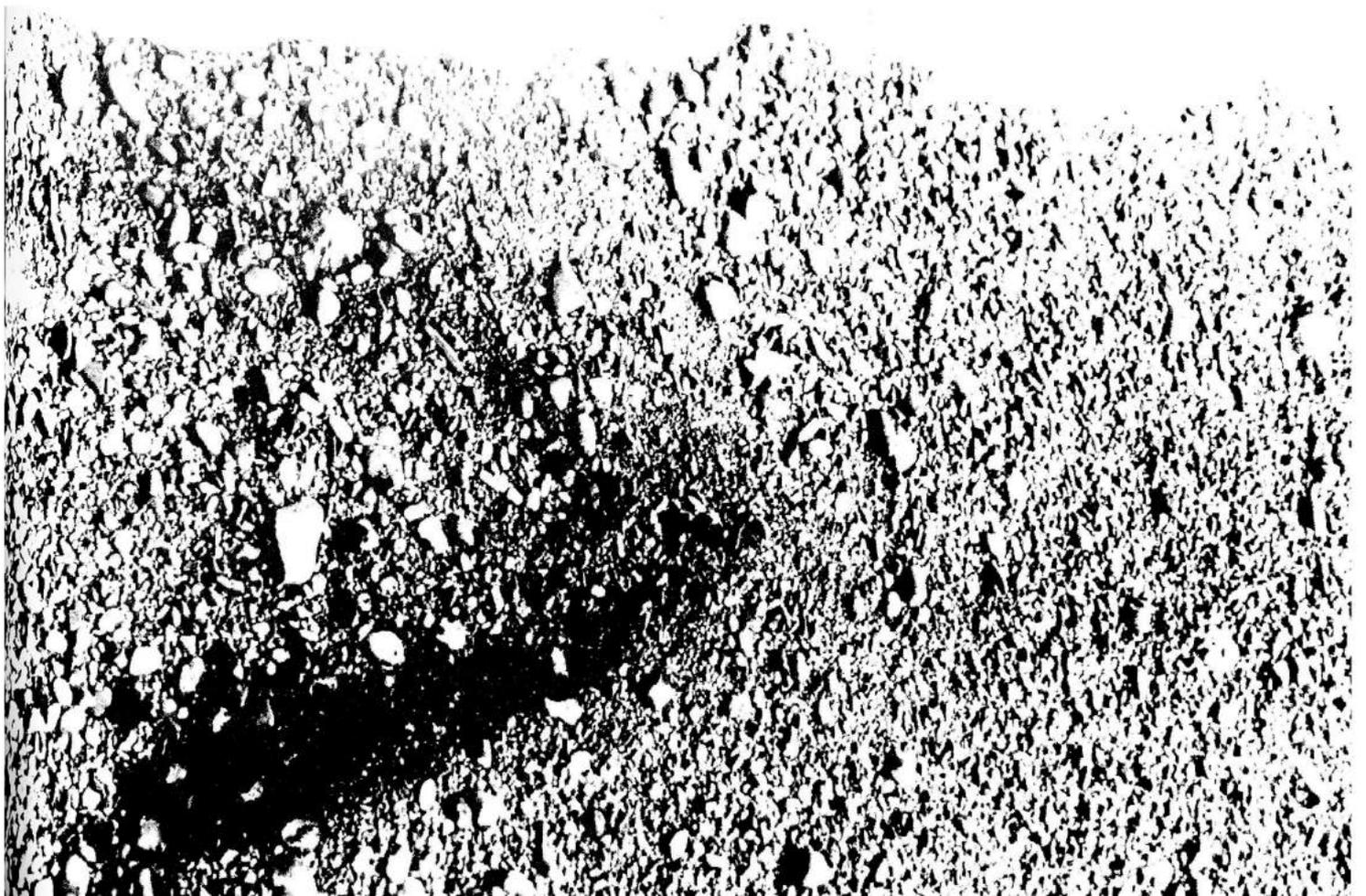
desconocida. Aterrorizado, quiso sacársela, pero le fue imposible. Tampoco pudo despertar. Anheló entonces la mañana, el nuevo día; allí al menos no sucedían cosas semejantes. Como no llegaba, terminó acatando mal que bien aquél sueño disparatado que le impedía tener un rostro como el de los demás. Después, desesperado, gimió e imploró; más tarde, imaginó que moriría y que, pasado el tiempo, sus huesos serían polvo, un cúmulo de polvo, sobre el cual, sobreviviéndolo, reluciría aquella máscara en que se había convertido.

Martes, 27 de marzo del 2001



Dios, el que da cuerda a nuestros relojes de sol.

George Christoph Lichtenberg



Una carta de Werner Jäger a E.F. J. Payne

Hallazgo de: Nicolás Naranjo Boza
Traducción: Diana C. Carrizosa M.

Con la siguiente carta, hasta hoy inédita, el filólogo clásico Werner Wilhelm Jäger, autor del libro "Paideia: los ideales de la cultura griega", se dirige al más reconocido traductor moderno de la obra de Schopenhauer a la lengua inglesa, E. F. J. Payne. Como documento, su valor consiste no sólo en revelar cierto aspecto de la vida personal de Jäger, sino en la alusión al libro sobre "la amada de Schopenhauer", que trastoca la percepción que se tiene de este filósofo como "misógino" y desconocedor absoluto del mundo femenino. Se trataba del libro "Schopenhauers Geliebte in Berlin" (La amada de Schopenhauer en Berlín), editado por Robert Gruber, obra en la cual se habla de la cantante de ópera Caroline Richter-Medon, nacida en 1802. Ella contaba con 18 años de edad al momento de iniciar su amistad con Schopenhauer en la ciudad de Berlín, residencia temporal del filósofo tras la publicación de la primera parte de "El mundo como voluntad y

representación" en 1819. El nexo se sostendría hasta la muerte del filósofo, sobre el mutuo acuerdo de una reserva absoluta. La existencia de esta "amiga" es revelada por vez primera en el testamento de Schopenhauer, quien deja a su nombre una generosa suma.

Tanto el libro de Robert Gruber como buena parte del archivo que Payne dedicara a este filósofo, hacen parte de la colección general de la biblioteca de Boston University. Además de obras del propio Schopenhauer o sobre él, se hallan volúmenes con numerosas anotaciones eruditas, escritas a lápiz por el propio Payne, o con ex libris que indican que han sido un obsequio suyo para esa biblioteca. También la carta de Jäeger, reproducida y traducida a continuación, hace parte de este archivo. Jäeger, de manera coloquial y con familiaridad, pasa de la primera persona del singular al plural e incluye en su firma a su esposa (Ruth Heinitz); así, W. u. H. Jäeger es la abreviación de "Werner y Heinitz Jäeger".

Heidelberg, den 28. 7. 1956

Liebe verehrte Familie Payne!

Kaum hatte sich die Untergrundbahn in Warren-Street-Station wieder in Bewegung gesetzt und kaum hatte ich mich von Ihnen verabschiedet, da fiel mir ein, dass ich ja den Führer von Oxford noch in meiner Tasche bei mir hatte und ihn eigentlich Jemen hatte geben wollen. So muss ich ihn denn per Post an Sie zurückschicken und darf Ihnen nochmals sehr herzlich danken für die freundliche Aufnahme, die ich auch diesmal wieder bei Ihnen in London gefunden habe. Der schöne Abend in der Royal Festival Hall und der Spaziergang am Ufer der Themsen nachher wird mir stets in Erinnerung bleiben.

Darf ich Ihnen heute auch als Zeichen meiner Dankbarkeit ein kleines Buch übersenden, das

wir schon lange für Sie hier bereit liegen haben. Es ist das Buch über Schopenhauers Geliebte, von dem Sie uns einmal schrieben, dass es noch in Ihrer Bibliothek über Schopenhauer fehlt. Es freut mich, dadurch Ihrer Schopenhauer-Bibliothek ein Stück hinzufügen zu können und damit zugleich meinen herzlichsten Dank für die so gastfreundliche Aufnahme in London zu übermitteln.

Vor 10 Tagen ist bei uns ein kleiner Sohn angekommen. Er heisst Georg-Friedrich. Meine Frau hat sich inzwischen schon sehr gut wieder erholt. Sie ist gestern aus der Klinik nach Hause gekommen. Der kleine Sohn gedeiht ebenfalls prächtig.

So ist Ihre Prophezeiung in Erfüllung gegangen, dass unser drittes Kind ein Sohn werden wird. Wir haben natürlich viel Freude an dem kleinen Kerl und warten schon gespannt auf den Zeitpunkt, wenn die beiden kleinen Mädchen von den Grosseltern aus Traunstein zurückkommen werden und ihren kleinen Bruder zum ersten Male sehen werden.

Wir hoffen sehr, dass im nächsten Jahre Sie einmal wieder der Weg hierher nach Heidelberg führt. Wir sprechen oft von Ihnen und erinnern uns noch oft an Ihren freundlichen Besuch und an das nette Zusammensein hier in Heidelberg.

Mit den besten Grüßen und allen guten Wünschen, auch von meiner Frau, verbleiben wir stets

Ihre,

W. u. H. Jäeger

Heidelberg, 28. 7. 1956

¡Querida y apreciada familia Payne!

Apenas el metro había empezado a movilizarse de nuevo en la estación de Warren Street y apenas me había despedido de ustedes, cuando caí en la cuenta de que aún tenía en mi bolsillo la guía turística de Oxford, que había querido entregar a Jemen. Así tengo que devolverles la guía por correo y puedo agradecerles nuevamente y de todo corazón por la amigable acogida que encontré también en esta ocasión donde ustedes en Londres. La bella noche en el Royal Festival Hall y el paseo después por la orilla del Támesis permanecerán siempre en mi recuerdo.

¿Me es permitido enviarles hoy, también como signo de mi gratitud, un pequeño libro que hace mucho tiempo tenemos acá preparado para ustedes? Es el libro sobre la amada de Schopenhauer, del que ustedes una vez nos escribieron que todavía hacía falta en su biblioteca sobre Schopenhauer. Me alegra poder contribuir de este modo a su biblioteca Schopenhauer y con ello transmitir a la vez mi agradecimiento de todo corazón por la acogida en Londres.

Hace 10 días nos llegó un nuevo hijito. Se llama Georg-Friedrich. Entretanto mi mujer ya se ha recuperado muy bien. Ayer regresó de la clínica a casa. El pequeño prospera igualmente de manera espléndida.

Así se cumplió la profecía de ustedes, que nuestro tercer hijo sería un varón. Naturalmente nos alegramos muchísimo con el pequeño hombrecito y esperamos con ansiedad el momento en que las dos niñas regresen de donde sus abuelos en Traunstein y vean por primera vez a su hermanito.

Tenemos grandes esperanzas en que el año entrante el camino los traiga alguna vez de

nuevo hacia acá, a Heidelberg. Con frecuencia hablamos de ustedes y recordamos aún su visita amable y la agradable reunión aquí en Heidelberg.

Saludándolos con los mejores deseos, también de mi mujer, permanecemos siempre

Suyos,

W. y H. Jäger

Datos bibliográficos:

- Jäger, Werner. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. 3 Bd. Berlin, 1959 (1. Bd. 1934, 2. Bd. 1944, 3. Bd. 1947). Traducción: *Paidea: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

- Gruber, Robert . " Schopenhauers Geliebte in Berlin". Viena, 1934.



Todo no puede ir bien en el mundo, pues aún se sigue gobernando a los hombres con engaños.

Georg Christoph Lichtenberg



Jaspers y el retorno a los orígenes de la filosofía

Carlos Alberto Ospina Herrera

Karl Jaspers (1883-1969) fue la figura central del existencialismo alemán y uno de los pioneros de ese movimiento europeo surgido en las primeras décadas del siglo XX; aunque él prefiere llamar a su propuesta *Existenzphilosophie* (Filosofía de la existencia, 1938) en lugar de existencialismo para no dar la impresión de que se trataba de postular, otra vez, un nuevo sistema teórico-filosófico como lo sugieren los mismos. Consecuente con la propuesta kierkegardiana de la necesidad de construir una filosofía de la existencia capaz de superar la filosofía especulativa, cuyos máximos exponentes eran los hegelianos, Jaspers y los primeros existencialistas advierten que así como se da una filosofía tradicional asumida como doctrina, como elaboración de conceptos o teorías, también es posible establecer una filosofía como acto humano, cual momento determinante de la existencia humana (*Existenz*). Para Jaspers filosofar, por tanto, no es una actividad teórica a la cual se entregan unos cuantos

hombres, sino una actitud ante la vida como quizás lo aprendió de Spinoza, uno de sus autores favoritos; filosofar es partir de la propia existencia para “afrentar con los ojos abiertos el propio destino” (Abbagnano) e indagar de nuevo por el origen y el destino de la existencia humana, que es el interrogante no resuelto por las ciencias y cuya presencia ineludible hace revivir la fe en que sólo la filosofía, como Existenzphilosophie, es capaz de ocuparse de las cosas últimas.

La época de la crisis

La filosofía de la existencia constituyó una gran rebelión contra la tradición moderna, lo que determinó su presencia seductora en la cultura de las primeras décadas del siglo XX, y en cierta medida, sigue siendo atractiva hoy en día a través de muchos de sus principios doctrinarios, reelaborados, quizás de manera inadvertida, en los discursos posmodernos o heterodoxos de finales del siglo XX y comienzos de este siglo XXI.

El gran movimiento existencialista surgió en un momento histórico especialmente perturbador para los ideales modernos. Durante la primera mitad del siglo XX el hombre enfrentó la pavorosa experiencia de las dos guerras mundiales, lo cual le hizo perder el optimismo desbordado que caracterizó el pensamiento y la cultura del siglo XIX. Se puso en cuestión el prometido progreso moral -no sólo material- que resultaría de un ejercicio autónomo y firme de la razón, y el hombre volvió a sentir, con toda crudeza, la sensación de inseguridad y de incertidumbre experimentada a inicios de la época moderna cuando, merced a la revolución copernicana, se dio cuenta de que la tierra no era ese hogar privilegiado, firme y seguro, disponible en medio del cosmos que él pudiese dominar a su antojo; por el contrario, la tierra resultó ser una minúscula e insignificante partícula perdida en el universo infinito. Como reemplazo de la seguridad cosmológica perdida,

el ser humano creyó hallar en el encuentro con los otros y en la relación con los demás, remedio para su soledad; pero precisamente con las guerras, con los embates coloniales, con el brutal exterminio masivo de judíos perpetrado por los nazis, la seguridad sociológica también sucumbió. Ya desde antes de la segunda guerra Freud, en *El malestar en la cultura* (1930), había mostrado cómo la convivencia con los demás era la fuente de mayor insatisfacción para el hombre y Sartre, bajo el fragor de la segunda guerra, había sentenciado que “el infierno son los otros”.

Tres siglos atrás, en los albores de la Edad Moderna, ocurrieron guerras de religión, se dio la revolución protestante y la pérdida de hegemonía política y doctrinaria de la iglesia católica; los científicos y filósofos modernos iniciaron la renovación del pensamiento con una crítica radical a los procedimientos y visión del mundo cristiano y al principio de autoridad que durante la Edad Media la Iglesia impuso en asuntos morales, científicos y filosóficos. Con el espíritu renovador también cayó la certeza de la salvación pregonada por aquella época, y entonces la filosofía la reemplazó con la certeza del yo pienso luego existo (cogito ergo sum), con la cual se inicia el papel hegemónico de la razón defendido con firmeza por la época moderna; a partir de entonces, igualmente la certeza científica se presenta como el modelo privilegiado de todo conocimiento.

El pensamiento moderno, entonces, confinó a la filosofía a servir de instrumento de la ciencia dado que esta sí se había mostrado capaz de tener éxito espectacular en el cumplimiento del proyecto de dominar las cosas y el mundo; y cuando la filosofía no medró a la sombra de la ciencia, fue porque se entregó a la pura especulación intelectual bajo la forma de cerrados sistemas teóricos, el último de los cuales fue el hegeliano. Sin embargo, Kierkegaard y Nietzsche, dos notables

influencias filosóficas para Jaspers, en el siglo XIX ofrecen un primer gran sacudimiento al ideal moderno cuando llaman la atención sobre la necesidad de volver los ojos hacia la facticidad de la existencia, en lugar, como advirtió Kierkegaard, de seguir atados a las teorías y a la especulación. Nietzsche, por su parte, reclamó la necesidad de hacernos conscientes de que el ser del hombre no queda reducido a una determinación esencial, vale decir, que la esencia del hombre no es tan clara y definida como suponían los modernos. El hombre, por el contrario, es un ser en devenir, un ser finito y temporal enraizado en la vida, y que sólo es si problematiza su existencia y la del mundo.

Nietzsche además mostró cómo la promocionada e indiscutida visión tecnocientífica del mundo anuncia que “Dios ha muerto”, y por eso ya no tiene mucho sentido hablar de un “mundo verdadero” suprasensible o del más allá; pero si tal mundo se revela ahora como una fabulación y como una ilusión, no es menos cierto que el mundo ofrecido por la configuraciones de la ciencia y de la técnica modernas también son delirios racionales suyos, de los cuales se valen para suprimir del mundo todos los eventos no controlables o manipulables. El problema no está en que sean fabulaciones, está en hacerlas pasar por hechos, por leyes naturales y por la verdad de las propias cosas, y en olvidar, u ocultar, su original procedencia del mundo sensible, como una estrategia que la vida utiliza para hacerse soportable. El hecho es que el hombre vive en medio de las cosas donde enfrenta un mundo inestable, transitorio, en perpetua variación y es así como nos lo revelan los sentidos, los únicos que no mienten; pero en un mundo así, en permanente cambio, que no ofrece seguridad de nada, es imposible vivir, por ello el hombre necesitó “inventarse” otro mundo seguro, en donde pudiese otorgarle más valor a unas cosas que a otras de acuerdo con la utilidad y el beneficio que presten a su voluntad de vivir y a sus instintos vitales.

En otros términos, el hombre estimó necesario crearse “mentiras” y falsificaciones perspectivísticas para poder vivir; el problema, como dijimos, fue haberse creído esas mentiras, fue haber olvidado que la coseidad, la sustancia, la duración, la existencia de leyes, de formas estables y de hechos verdaderos, son algunas de las tantas ficciones, falsificaciones o interpretaciones que él crea para hacer tolerable este mundo de caos, de incertidumbre y de cosas singulares; vale decir, tales argucias permiten transformar el indómito mundo sensible en un mundo habitable, sin tener que abandonarlo. Pero los filósofos cometieron el despropósito de asumir esas ficciones como el único valor de verdad y de tomar el devenir de la vida misma, de donde surgieron, como el ámbito del error y de la mentira, es decir, invirtieron las cosas, “invirtieron el mundo”, a expensas de lo cual el mundo inventado quedó como el verdadero y el mundo de las cosas reales como puro reino de la apariencia.

La desacreditación de este mundo arrastró consigo la existencia de las cosas y la del hombre en beneficio de su esencia, y esa fue la manera como se resolvió la tensión entre la noción del ser como lo permanente, lo esencial y perdurable y el existir fáctico como lo contingente, lo variable y finito. La ciencia y la filosofía se quedaron con las esencias estables, al mundo lo tomaron como un objeto dominable, sometido a leyes universales y precisas y no vieron más como el lugar que habitan mortales y dioses. Por ello uno de los rasgos más característicos de nuestra época es la desdivinización del mundo, porque “lo que hay de específico durante los últimos siglos, y de lo que nos hemos hecho conscientes después de Schiller, es que el mundo se ha despojado de lo divino. ... *Los demonios paganos han desaparecido de la naturaleza, los dioses han abandonado el mundo*” (Jaspers, 1952; p.26). Este clamor lo escuchamos desde el siglo XIX no sólo en Schiller, sino también en los poetas

Hölderlin y Jean Claude y en los pensadores Max Weber, quien (en 1916) habló del desencantamiento del mundo, y Heidegger (¿Para qué ser poeta? 1926). Muy probablemente a Jaspers se lo hubiesen recordado estos dos últimos pensadores, quienes ejercieron una profunda influencia en su obra, especialmente Max Weber.

La sensación de que los dioses abandonaron el mundo la vivieron con fuerza los pensadores y poetas de los siglos XIX y comienzos del XX cuando la casi absoluta hegemonía de la ciencia sobre la cultura, y los embates de la organización técnica de la tierra hacían pensar en que el misterio no tenía más cabida en el mundo y en que ya sólo era la expresión de una realidad “descubrible” o, al menos, “explicable” de manera racional. El misterio se convierte, entonces, en un nuevo y simple reto investigativo para la ciencia, asumiéndose ella como el único saber capaz de develar “hasta los más recónditos misterios de la naturaleza y del hombre”.

La humana condición y la filosofía

Como consecuencia del desencantamiento del mundo, el hombre se queda solo, sin nada a que atenerse, sin dioses ante quienes quejarse o reclamar por la dureza de la vida, ni un prójimo en quien confiar; y menos puede contar con la ciencia, pues ella se muestra incapaz de atender la condición humana, al no poder aplicarle los únicos procedimientos que conoce: la misma exactitud y precisión como trata a la naturaleza. Y todos los desastres se le vienen encima -las guerras, la degradación de la persona humana, la destrucción del planeta, la exacerbación del poder- como resultado de la propia incapacidad para dominar el mundo de cosas que él mismo creó, como si -dice Buber- hubiese olvidado la fórmula capaz de conjurar el hechizo que desencadenó una vez y así se encontró frente “al hecho más terrible: era como el padre de unos demonios que no

podía sujetar” (Buber, 1994; p.78) y sintió que nada podía salvar el inmenso vacío de su existencia; vacío y desesperanza jamás experimentados con tanta intensidad como ahora en la época del nihilismo.

Pocas veces como entonces, el hombre enfrentó la conciencia de estar perdido, vio como sus esfuerzos por dominar no sólo el mundo sino a sí mismo habían terminado en un total fracaso, y a la vez asistía abatido al derrumbe de la concepción del mundo que le dispensaron los medios utilizados para alcanzar la tan anhelada dominación planetaria: la filosofía conceptual y la tecnociencia, las cuales ofrecían un mundo de seguridad, de conceptos estables, de salidas seguras y planificadas, de felicidad, de solidaridad y prosperidad. Por el contrario, encontró un mundo inestable y en él también desnudó su absoluta finitud, precariedad y soledad, pues sólo él, nadie más, debía tomar alguna decisión para salir del abismo, de la Nada en que había caído. Es el momento en el cual el hombre aprehende su existencia como algo diferente a la de las cosas; él no es, sino que puede y debe ser. Mientras las cosas ya son lo que son, entes “atrapados” en una esencia fija y eterna, el hombre no es ningún ente, ni es una substancia aprehensible de modo objetivo, él es un existente que se va constituyendo a sí mismo. El ser del hombre, por tanto, no está dado de una vez, él es una tarea, es pura posibilidad de ser, la cual se despliega en la existencia. La existencia se muestra así en los permanentes esfuerzos del hombre por orientarse en el mundo y por clarificarse a sí mismo.

Todas las referidas manifestaciones de la crisis son la expresión del fracaso de esos esfuerzos, son los momentos del inevitable hundimiento en la Nada y es lo que la existencia, por sí misma, revela. Son además los límites ante los cuales se estrella el saber de la ciencia y de la filosofía científica, más allá de los cuales hay

un ámbito infranqueable para ellas, un ámbito al cual sólo se accede con otra filosofía, "una filosofía auténtica", distinta a esa filosofía académica habituada a justificarse sólo por emular los procedimientos y derroteros de la ciencia (Cfr. Jaspers, 1985; pp. 9 y ss). Es la filosofía de la existencia, surgida del ser propio del hombre, del individuo mismo y, además, ahora la única capaz de ofrecerle esperanzas de superar el mundo de absoluta indigencia y penuria en el que se encuentra; ella ha de permitirle al hombre levantarse de nuevo de la situación de fracaso que experimenta de modo permanente con sus esfuerzos por ser y que los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX mostraron con tanta contundencia.

Jaspers, entonces, pone al fracaso como otro origen de la filosofía, además del asombro y de la duda, las dos disposiciones del espíritu reconocidas ya por la tradición como fuentes del filosofar (Cfr. Jaspers, 1996; pp. 15-23). El asombro puso al hombre frente a las cosas y a sorprenderse de que ellas sean lo que son, vale decir, de su ser; por eso, según Platón y Aristóteles, la filosofía surgió cuando el hombre comenzó a admirarse de su ser. Por su parte, la duda es el otro origen del filosofar porque posibilita el examen crítico de todo conocimiento y sólo la duda radical, según Descartes, permite conquistar la certeza. La admiración y la duda nos dan el primer gran impulso para conocer, pero ellas se pierden apenas conocemos; después de asegurarnos un saber ya no queda nada del asombro original y el hombre ilustrado muestra con soberbia que ya no duda de nada, pues parece saberlo todo. También nosotros nos perdemos entre las cosas, ocupados sólo en alcanzar su dominio absoluto o en perseguir certezas; nos olvidamos de nosotros mismos, bien porque nos limitamos a estar en el mundo o bien porque vivimos satisfechos con las conquistas de la ciencia y de la técnica, a las cuales nos entregamos confiados en que ellas revelan la verdad.

Sin embargo, como el hombre concreto siempre está inmerso en alguna situación, pues su condición fundamental es-ser-en-situación, está expuesto de manera infalible a vivir situaciones extremas, situaciones límite dice Jaspers, como la inminencia de la muerte, la desconfianza que despiertan los demás y el mundo, la culpa, la desesperanza y la total incertidumbre; se da cuenta, entonces, de que ni la ciencia, ni la técnica, ni el saber racional pueden resolver nada, pues estos saberes se ocupan de "objetos", "de cosas" y no de "situaciones", menos de situaciones humanas que quien las vive no puede alterar, de las cuales no puede huir y con las cuales experimenta el fracaso total y la conciencia de estar perdido. Por tanto, son situaciones captables sólo por la existencia y no por la teoría, pues existir es experimentar las situaciones límite, que habrán de determinar el destino del hombre por la forma como las enfrente. Puede hundirse en la soledad y en la nada o encontrar en ellas nuevo impulso fundamental para filosofar, es decir, para llegar al encuentro de sí mismo, que inicia cuando se percata de los límites de su propia existencia.

En consecuencia, la filosofía no es un saber ocupado de los objetos del mundo, pues estos son propios de la ciencia; ella, más bien, es el saber que comienza en los límites hasta donde llega todo saber racional. Es el saber surgido del fracaso, de las situaciones límite y el cual nos habla del origen y del fin, de las cosas primeras y de las últimas, de la posición del hombre en el mundo*, asuntos sobre los cuales

* Aquí se evocan los grandes temas y el ambiente del tiempo axial - la época que va del 800 al 200 a.C- a donde se remonta la vida espiritual de la humanidad hasta hoy y en el que aparecieron, con sorprendente coincidencia, los más grandes pensadores, poetas y profetas de Oriente y Occidente. Es el eje de la historia universal en el que también, por primera vez, se plantearon las cuestiones radicales del hombre, cuando éste se hace consciente del ser en su totalidad, de sí mismo y de sus límites y se dieron los primeros intentos por salvar el abismo que separa el existir inauténtico del auténtico (Cfr. Jaspers, 1995. pp. 79 y ss).

las ciencias son incapaces de hablar; por esto mismo, la filosofía no puede expresarse con el mismo lenguaje de la explicación, del cálculo y de la planificación. Ella, que desde la época moderna se había degradado en ciencia y en conocimiento objetivo, vuelve a recuperar su dignidad de saber autónomo atinente al ser del hombre, no en general, sino al ser concreto de cada hombre particular. Sin embargo, cuando las ciencias se dieron cuenta y experimentaron sus límites cumplieron un papel estimulador muy importante, en este proceso gracias al cual la filosofía vuelve a recuperar su naturaleza propia; por esta razón Jaspers considera a la ciencia fundamental para la filosofía, pues por ella ésta reconoce sus temas peculiares entre los que la ciencia no es capaz de resolver con su método, su certeza, su validez para todos y con su universalidad que abraza toda manifestación captada como real y pensable. Las ciencias preparan el camino de la filosofía cuando con sus métodos (Cfr. Jaspers, 1953; pp. 39-40) tornan transparente la falsedad del saber total, es decir, cuando ellas mismas muestran la necesidad de seguirse asumiendo como saberes ocupados sólo en estudiar objetos particulares y no pretendan abarcarlo todo; vale decir, el conocimiento científico no alcanza el ser mismo ni toda la verdad, pues hay ámbitos "inexplicables" mediante el conocer de las ciencias y apenas pueden ser comprendidos.

Cuando las ciencias abandonan la pretensión de instaurarse como el único saber total y obran más bien en beneficio de aclarar cosas, de liberar al hombre del dogmatismo y de fanatismos y de crearle un espíritu crítico, se convierten en aliadas insustituibles de la filosofía en la búsqueda de una auténtica fe, la cual le permite al hombre mirar hacia un ámbito distinto al del saber. Sólo la fe deja ver algo, como la existencia, no agotable en ningún conocimiento sobre ella, sino sólo perceptible experimentándola, pues el hombre es mucho

más que cuanto sabe de sí mismo. Así las ciencias, al descubrir sus fronteras, permitieron barruntar otro ser distinto al encontrado en los hechos y en las cosas del mundo empírico, y ese ser es el de la existencia del que se habrá de ocupar la filosofía.

Si bien las doctrinas y las ciencias son instrumentos muy importantes para filosofar, ellas resultan de poco valor si persistimos en tolerar la soledad a donde nos llevó nuestra abatida existencia y a la que se han ido acostumbrando los filósofos e intelectuales de nuestra época. La filosofía auténtica requiere de la comunicación de existencia a existencia y no de intelecto a intelecto, o de espíritu a espíritu, como ocurre con el intercambio de información científica, o con la discusión de ideas y conceptos propia de los filósofos profesionales. Filosofar sólo es posible si lo asumimos como comunicación amorosa y solidaria entre los hombres, quienes libremente y sin reservas se hacen preguntas radicales y discurren sobre el devenir de la vida, sobre la fragilidad de lo humano y sobre lo infinito, impulsados todavía por la fe -sin la cual es incapaz de vivir el hombre, aún en medio del nihilismo más radical- en que toda situación, por extrema que sea, podrá ser superada; así, también, se muestra la verdad de la existencia y el hecho de que el individuo solo y aislado no es nada. Esta fe filosófica, entonces, lleva al Ser pleno del hombre por cuanto instiga a sobrepasar toda determinación o situación que restrinja su existencia concreta, por eso filosofar también se entiende como trascender.

La pregunta por el ser

Asumido ya el hombre como ser-en-situación debemos tener en cuenta que mi situación se refiere tanto a las determinaciones histórico-personales actuales, como también a la tradición, a lo que hemos sido, al pasado que

pesa en cada uno e, igualmente, al futuro, al proyecto que somos cada uno de nosotros. La situación, entonces, consiste en el despliegue del ser en los distintos momentos del tiempo y ella le da pleno sentido a las preguntas formuladas cuando se da curso al comienzo de la filosofía ¿Cómo nos encontramos en el mundo? ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? Son las preguntas por la existencia que primero inquietan al hombre, a aquél quien así pregunta; tales preguntas envuelven, a la vez, la pregunta por el Ser, la pregunta fundamental en la historia de la filosofía, por ello el principio del filosofar es tanto la existencia como la cuestión del ser. El propio Jaspers califica a esta como la Grund-Frage (la pregunta fundamental) de su filosofía, pues el Ser está en el hombre, él es el ahí del ser*.

El hombre se hunde en el carácter problemático de su existencia cuando experimenta el fracaso; cuando inevitablemente a cada momento lo persigue la sensación de soledad; cuando siente desconfianza frente al saber de la ciencia y hacia los demás; cuando lo agobia la inexorable amenaza de la naturaleza, el peso de la lucha por la vida, el cansancio y la fatiga, la ineludible llegada de la vejez y de la muerte, pero también cuando encuentra en el mundo lo digno de fe y lo merecedor de confianza: “el hogar y la patria, los padres y los antepasados, los hermanos y los amigos..”, la tradición de la lengua materna y la obra de artistas, poetas y pensadores (Cfr. Jaspers, 1996; pp. 18-19). Sin embargo, todo ello, y pese a dar valioso consuelo en algún momento de la vida, también resulta cuestionable porque sólo yo, en mi más íntima

soledad, soy quien decido sobre mi propia existencia, soy quien debo encontrarme a mí mismo y para eso debo salir de mi propia singularidad y superar todo lo sabido y creído. Así el filosofar no sólo permite el esclarecimiento de la existencia concreta, también aspira a consumir una radical superación del ser del mundo con el fin de que el hombre se libere del imperio de la necesidad, del mero vivir o de la existencia fáctica, de las ideas conocidas, de las creaciones del espíritu, y vaya hacia el reino de la posibilidad y capte lo absoluto, lo que las religiones llaman Dios y que Jaspers - apartado del irracionalismo religioso, aunque no de su sentido- identifica como la trascendencia.

Es difícil hablar de Jaspers sin mencionar siquiera un término clave en su filosofía: lo abarcador, lo comprensivo o lo envolvente (**das Umgreifende**), es el fondo que le da relieve y sentido a los objetos y a las cosas que encontramos tanto en la vida cotidiana como en la ciencia; es el horizonte de aparición de los objetos, pero él mismo no puede ser captado como objeto. Por ejemplo, la conciencia-engeneral (**Bewusstsein überhaupt**) comprende todo lo que tiene carácter de verdad universal, lo objetivo, lo necesario, lo obligatorio, las leyes naturales y morales, etc; otra instancia es la dada por mi existencia empírico vital (Dasein) con la cual me inserto en el mundo, siento y deseo; ella abarca todas las cosas cercanas y familiares, con las cuales tengo trato cotidiano, con las cuales trabajo y vivo; pero lo que soy no se agota en eso que a diario hago, pues también soy espíritu (Geist) y por él puedo

* No obstante la impresión contraria, Jaspers aquí se distancia de la propuesta de Heidegger por cuanto no busca un conocimiento objetivo o científico del hombre, o, mejor, el problema de la existencia humana es preocupación central de su filosofía, mientras que Heidegger toma la facticidad de la existencia, *la analítica del Dasein* no como el objetivo de su filosofía sino como un paso provisional hacia la comprensión del ser. Heidegger todavía se mueve en el marco teórico de la filosofía tradicional y en este sentido su ontología no representa la propuesta filosófica novedosa que Jaspers tanto buscó en sus primeros años de labor universitaria y que en 1920 creyó encontrar en Heidegger, el único profesor que por entonces le llamó la atención, en medio de la superficial erudición que mostraban las cátedras de filosofía. En realidad, por las *Notas sobre Heidegger* que dejó Jaspers (editadas sólo en 1978, después de su muerte), sabemos que la relación personal entre ambos pensadores no fue buena y que sus diferencias teóricas son marcadas, a pesar de los intentos de ambos por lograr un acercamiento.

elevarme por encima del mundo empírico, porque gracias a él puedo crear otros mundos, como el de las ideas, el del arte, las costumbres, las instituciones, etc. Las creaciones del espíritu no tienen la validez universal de la conciencia, ellas son históricas, singulares y otorgan identidad a los hombres y a los pueblos. Sin embargo cada una de estas instancias abarcales (la conciencia-en-general, mi existencia empírica y el espíritu) encuentra sus límites, nunca otorgan un pleno sentido a la existencia, incluso las creaciones del espíritu se disfrutan, permiten escapar de la dureza de la vida y le otorgan un sentido, pero cuando uno vuelve a la vida se estrella de nuevo con su oscilante aparición en situaciones seductoras o pavorosas, amenazantes o esperanzadoras, en su finitud. Todas esas experiencias finalmente también tienen su límite, las situaciones límite que dejan la sensación de haber llegado hasta los confines mismos del mundo, hasta lo inefable, porque el lenguaje se muestra inútil para expresar lo allí experimentado como si todo hubiese acabado en el más absoluto silencio y en la oscuridad racional.

Pero el hombre asume su libertad cuando decide ir más allá de los límites y saltar hacia su propia existencia, hacia el ser mismo, hacia lo trascendente. "Es el salto de lo abarcador que somos como existente, como conciencia, como espíritu, a lo abarcador que podemos ser o realmente somos como existencia. Y se da con ello, al mismo tiempo, el salto de lo abarcador que reconocemos como mundo a lo abarcador que es el ser en sí mismo" (Jaspers, 1985; p 37). Filosofar es dar este salto trascendente; es saltar del yo como cuerpo y espíritu consciente, al yo como existencia (Existenz), y del mundo a la trascendencia; es romper las cadenas que nos atan a las cosas del mundo y del espíritu como si fuesen el ser mismo y es darnos cuenta de que en realidad éste se encuentra en la trascendencia. Pero la trascendencia, el ser, según ya vimos, no se

puede tomar como objeto o como cosa, pues no la capta ni nuestro intelecto ni nuestra sensibilidad vital; ella se muestra en el lenguaje de las cosas, en un lenguaje cifrado no lógico, ni comunicable.

Como el decir de la trascendencia se muestra en tres tipos de cifras (Cfr. Dufrenne y Ricoeur, 1947; pp. 286 y ss) o tres lenguajes, sólo resulta audible por la existencia concreta de cada hombre en particular quien lo descifra:

1° Es el lenguaje primero del ser, es el manuscrito primitivo de las cosas, mediante el cual se muestra lo encubierto en ellas cuando son reducidas a objeto de conocimiento o a cosas útiles para el uso práctico; es "lo otro" de ellas no perceptible por la ciencia, ni por su trato cotidiano. En él se expresa la naturaleza dinámica e inestable de las cosas y sólo puede ser leído por quien posee la sensibilidad especial para captar el sentido que tienen las cosas para la existencia humana y el cual le ha sido otorgado a ellas como un regalo, como una gracia de su ser.

2° Después del lenguaje del ser viene el del hombre, dice Jaspers. Mientras el anterior lenguaje es el del mundo ya dado, el segundo es obra humana; es el lenguaje del mito, de la religión y del arte al cual se traduce el anterior. Es la cifra, es el lenguaje que desde las entrañas del tiempo hace presente la eternidad, pues él expresa las dimensiones colindantes con lo eterno, con lo insondable, con lo divino, con el misterio y la verdad, entendida esta como un ambiente especial en medio del cual transcurre la existencia, como si estuviésemos sustraídos de toda determinación empírica. Es todo lo que nos permite avistar el mundo de otro modo distinto al de su percepción directa, "es el ojo que le permite al pensamiento mirar la Trascendencia". El mito, dice Jaspers (1953, p.80), es una verdadera iluminación, es el lenguaje obligado de la verdad trascendente.

3° Después de leer el manuscrito primitivo y de descifrar el lenguaje de los mitos, la filosofía escribe un nuevo lenguaje: el de los grandes sistemas de pensamiento, el de las ontologías como la última cifra de la trascendencia. Con el lenguaje especulativo Jaspers recupera la tradición, pero haciendo ver que su nostalgia por la totalidad no la satisface ninguno de los sistemas filosóficos en particular, pues ninguno de ellos tiene la verdad como pretenden y lo único que les da sentido es la existencia como totalidad humana, es la existencia pensante y concreta de un hombre lo que allí palpita.

Mientras las ciencias “progresan” porque capitalizan los nuevos aportes anónimos que van surgiendo en la historia para irse imponiendo sobre el saber que pierde vigencia, los filósofos, por su parte, se “comunican” y dialogan acerca de sus sistemas teóricos que, oscilantes, se ausentan y de nuevo se presentan en diferentes momentos de la historia en los cuales vuelven a ser vigentes. La filosofía se desarrolla históricamente en sentido radical, en cuanto es la expresión especulativa de la totalidad que yo soy como existencia y la cual, a su vez, evoca la totalidad de las cifras o de los lenguajes de la trascendencia.

Pero este triple lenguaje de la Trascendencia finalmente se estrella con el fracaso, con el hundimiento de toda presencia cuando las cosas y los objetos desaparecen bajo su transformación técnica en entes disponibles y desechables; y mientras los mitos, las religiones y la creación de obras son destruidos con su racionalización y reducción a simple manifestación cultural, la filosofía se hunde en la promocionada concepción científica del mundo. Con el fracaso llega el silencio, con él desaparece lo audible de esos lenguajes y comparece la angustia al ver que nada queda; pero el silencio percibe el ser de la Existencia como indestructible y entonces le ofrece al hombre la posibilidad de liberarse de sus

determinaciones y de saltar a la trascendencia, mediante su última cifra, el fracaso, la cual también debemos descifrar en procura de transformarla en una nueva esperanza para la existencia humana.

El vaivén de la filosofía

En esta apretada síntesis del pensamiento de Jaspers, podemos apreciar cómo surgió no cual resultado de una formación erudita y especializada, que permita dar cuenta a la comunidad de los filósofos de una destreza intelectual muy apreciada por la academia; él en realidad emergió de su propia existencia, y hundió sus raíces en profundas motivaciones personales, penetrada de una gran sensibilidad por los más perturbadores acontecimientos de la época. La estrecha relación entre el pensamiento y la vida nos hace recordar a Spinoza, Kierkegaard y Nietzsche, sus pensadores predilectos, además de Max Weber a quien consideró “el Galileo de las ciencias del espíritu” y “el espíritu más grande de su época” (Jaspers, 1969, pp. 48-49)

De su padre aprendió la predilección por el saber pragmático que lo llevó a estudiar medicina y a dedicarse con preferencia a la psiquiatría y no a la filosofía. Quizás la precaria salud, debido a un problema bronquial crónico manifestado casi desde recién nacido, lo impulsó a buscar una disciplina como la filosofía, para la cual además nunca se imaginó competente, que no comprometiera demasiado su soledad, su intimidad e individualidad. Pero sin duda, y si atendemos a sus escritos autobiográficos, la filosofía ya hacía parte de lo más íntimo de su ser y eso lo descubrió cuando enfrentó por primera vez el mar; en él vio materializados los más caros conceptos de su filosofía de la existencia; en su grandeza, en su oscilante vaivén, en su inquietante rumor y en la limpieza con la que obsequia al horizonte que siempre permanece abierto y libre para el hombre, para el juego de las olas, para la luna y el sol.

El mar es la presencia gráfica de lo infinito. Infinitas las olas; todo está continuamente en movimiento sin que en ninguna parte exista solidez, totalidad, pese a dejarse sentir un orden infinito. Contemplar el mar se convirtió para mí en lo más maravilloso que existe en la naturaleza. La vivienda, la seguridad del hogar nos hacen bien y nos son del todo necesarias. Pero no pueden bastarnos. Existe ese otro, cuya presencia está personificada en el mar. El nos libera al trascender nuestra conciencia de seguridad, nos lleva allí donde cesa ciertamente toda solidez, pero sin permitir, sin embargo, que nos hundamos en un abismo sin fondo. Nos confiamos al secreto infinito, a lo inabarcable, al caos y al orden.

....En contacto con el mar uno se encuentra ya de antemano preparado para filosofar. Así me sucedió a mí, inconscientemente, desde la niñez. El mar es símbolo de libertad y de trascendencia. Es como una revelación encarnada del fundamento de las cosas. El filosofar lleva en sí la exigencia de mantenerse a flote sabiendo que en ninguna parte se halla un fundamento sólido, pero que precisamente así nos hablará el fundamento de las cosas. El mar patentiza esa experiencia. En él no hay ningún tipo de encadenamiento. Esto es lo que hace de él una realidad misteriosamente única (Ibid; pp. 21-22).

Por esto mismo consideró lo más natural que Tales hubiese proclamado el agua como el origen de todo; además lo hizo porque presentía que el hombre no podía quedar atado a ningún principio fijo, anclado eternamente en una idea o en un objeto del que no le fuera posible desprenderse para ir hacia lo más elevado, y así ocurre con un elemento volátil como el agua; presentía así mismo que tal principio debía ofrecerse como un suelo firme a la totalidad de lo existente, con su orden, pero también con su incesante movilidad, por eso, aunque volátil, la enormidad del mar no hace fácil pensar en la total desaparición del agua.

La filosofía abismal y oscilante de Jaspers muestra la manera como la existencia también se balancea entre su enraizamiento en el mundo y su desvanecimiento en lo absoluto de la trascendencia y como permanece vacilante entre "su pasión por la noche y la ley del día" (Cfr. Remolina, 1972, pp.116-117). Su pasión por la noche le hace perder la conciencia del tiempo, le incita a romper el orden, a destruirlo todo y a hundirse en el instinto, en el placer, en la desmesura y en el propio abismo de la nada; mientras que la ley del día le llama al orden lógico, a mostrar a plena luz realizaciones en el mundo, a cumplir sus promesas y obligaciones, aunque el ocaso también le llega al día cuando se sumerge en la pura mundanidad y temporalidad. El día y la noche se copertenecen, no obstante el día ser claro y la noche oscura, ir el día hacia lo seguro y la noche arriesgarlo todo, incluso la propia existencia; y cada uno a su modo se desvanece: la noche se pierde en el abismo de la oscuridad y el día fracasa en la situación límite de la culpa. Habida cuenta, entonces, de que ni el día, ni la noche permiten experimentar la Trascendencia es preciso permanecer en la frontera común a ambos y vislumbrar desde allí tanto la realización auténtica como la propia aniquilación.

REFERENCIAS

- BUBER, Martín. *¿Qué es el hombre? (Das Problem des Menschen, 1949)* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- DUFRENNE, M. et RICOEUR, P. *Karl Jaspers et la philosophie de L'Existence*. París: Éditions du Seuil, 1947.
- JASPERS, Karl. *Entre el destino y la voluntad. (Schicksal und Wille, 1967)*. Madrid: Guadarrama, 1969.

JASPERS, Karl. *La filosofía; desde el punto de vista de la existencia. (Einführung in die Philosophie, 1949)*. 13 reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

JASPERS, Karl. *Filosofía de la existencia (Existenzphilosophie, 1937)*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.

JASPERS, Karl. *Notas sobre Heidegger*. Madrid: Mondadori, 1990

JASPERS, Karl. *Origen y meta de la historia (Ursprung und Ziel der Geschichte, 1949)*. Madrid: Altaya, 1995.

JASPERS, Karl. *La razón y sus enemigos en nuestro tiempo (Vernunft und Widernunft in unserer Zeit, 1950)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1953.

JASPERS, Karl. *La situation spirituelle de notre époque. (Die geistige Situation der Zeit, 1931)*. 2ed. París: Desclée de Brouver, 1952.

REMOLINA V, Gerardo. *Karl Jaspers en el diálogo de la fe*. Madrid: Gredos, 1972.



Se habla mucho de Ilustración y se desea más luz. Dios mío, ¿de qué sirve más luz si las personas no tienen ojos o, si los tienen, los mantienen intencionalmente cerrados ?

George Christoph Lichtenberg



Poemas de Ron Riddell

Traducción: Saray Torres

Spirit Songs. Ron Riddell. Ed. Casa Nueva, Medellín, 2004. Edición bilingüe.

Ron Riddell es un poeta de Nueva Zelanda que ha trabajado varios años en Colombia, y en particular en Medellín, fomentando grupos de paz mediante la poesía y la amistad entre nuestros poetas. Este libro es el décimo cuarto que ha publicado bajo esa misma filosofía.

Spirit Songs es un libro aéreo como aleteo de mariposas, liviano como luz que se cuela entre las hojas del bosque, pero los asuntos que trata son graves y dolorosos. Habla de las amistades poéticas, de nuestros paisajes espléndidos, y del desgarramiento de las almas por causa de la guerra. Los poemas son por lo general muy breves, llenos de espiritualidad condensada, coloridos, de inspiración taoísta. En ellos palpita una vida sana y

pura, un alma limpia de egoísmos, que abraza el milagro de la existencia en todas sus formas:

*“cada flor cada hoja que cae cada rama
en la brisa en la luz desafiante*

es un momento de goce”

Y en otra parte (pero ¿no es la misma beatitud, el mismo milagro?)

“Oh, el goce indescriptible de partir el pan con los gorriones”.

Conviene leer esos poemas que nos hablan de las calles de Robledo, de los campos de Santa Elena, de Cartagena, para mirar con otros ojos lo que, de familiar que es, ya apenas nos conmueve; para redescubrir la belleza en torno de nosotros, para impulsar nuestras almas a poetizar la existencia en que estamos inmersos. O leer el hermoso homenaje a la pintura de Pedro Nel Gómez para aprender a amar a ese titán de nuestras bellas artes. Y, como miembros de la Universidad Nacional, podríamos

memorizar el homenaje de Ridell a Oscar Tamayo, ese estudiante al que una bala perdida tronchó la vida cuando era la esperanza de su humilde familia, el tesón y la generosidad espiritual, la admiración de sus compañeros, y con cuyo nombre debería bautizarse alguna de las aulas de la Facultad de Minas como testimonio de que no somos ingratos con su recuerdo.

El viernes a las cuatro una bala se perdió en Robledo.

Fue hallada por un estudiante sentado con sus libros a la sombra de un mango.

En síntesis, Spirit Songs es una obra admirable, un canto de fe en las potencias de la vida, y recomendamos su lectura cual si se tratara de una oración que conviene aprenderse de memoria, como lo exige toda poesía verdadera.

Jorge Alberto Naranjo M.

The Moment

I stop
draw breath:

a jewel drops into
the palm of my hand...

I catch it,
turn it over

I catch it
and let it go...

El momento

Me detengo
Respiro:

una joya cae
en la palma

de mi mano
la tomo,

la vuelvo a mirar
y la dejo ir...

The Sparrows

In my hand, small birds
are pecking at crumbs;

fluttering down
from the winter branches.

Their feet brush my palm;
their beaks, their wing-tips.

I look into each tiny eye;
unique, attentive, gleaming.

O the untold delight
Of breaking bread with birds.

O the blessing of their feet,
such tiny feet of God.

The moment

each blossom
in the breeze

each leaflet
in the light

each branch
breaking free

is a moment
of delight

The Tao

the open gate
the open road

in the silence
after wind and rain

the light steps in
steps on again

Gorriones

En mi mano picotean
el pan los gorriones;

aletean desde
las ramas de invierno.

El roce de sus patas
en la palma de mi mano
sus picos, sus alitas.

Miro sus ojos diminutos,
únicos, atentos, centelleantes.

Oh, el goce indescriptible
de partir el pan con los gorriones

Oh, la bendición de sus patas;
pequeños pies de Dios.

El instante

cada flor
en la brisa

cada hoja que cae
en la luz

cada rama
desafiante

es un momento
de goce

El tao

la puerta abierta
el camino abierto

en el silencio
luego del viento y la lluvia

la luz regresa
regresa de nuevo

The Streets of Robledo

The geranium waves
from the window box.

The cricket croons
in the mango tree.

The lightning bolt
sweeps the streets.

And briefly sound
the bells of Robledo.

Briefly a cool breeze
billows the sheets;

briefly the wind cries:
“Aguacate!” “Mazamorra!”

And briefly the stains
of the streets are cleansed.

Briefly the palm trees sigh.
Briefly the children cry.

After Beethoven

I walk by the river.
I walk by the sky.
I walk by the fields,
the sun within me shining.

The musician in me
strikes a chord:

I am nothing but this chord,
this sounding box; this garden
of childhood passion
this eternal beloved

these notes transcending all.

Las calles de Robledo

El geranio se agita
en la cornisa de la ventana.

El grillo canturrea
en el palo de mango.

La bombilla encandilada
recorre las calles.

Brevemente suenan
las campanas de Robledo.

Una brisa fresca
levanta las sábanas;

Brevemente el viento grita:
“¡Aguacate!” “¡Mazamorra!”

Brevemente se lavan
las manchas de las calles.

Brevemente las palmeras suspiran.
Brevemente los niños gritan.

Tras Beethoven

Camino por el río.
Camino por el cielo.
Camino por los campos,
el sol brillando en mis adentros.

El músico que hay en mí
toca las cuerdas:

No soy nada más que estas cuerdas,
esta caja de sonido, este jardín
de pasión de infancia
esta amada eterna

estas notas trascendiéndolo todo.

A Colombian Painter

for Pedro Nel Gomez

The painter's hands are still
and his paints are locked away.

Yet the inspiration of the breeze
still whispers through the trees

and from the balcony where
the canary sings; from the window

where green mangoes sway;
from the landing, where

a ripe banana waits to fall.
From the balcony you can see

the gold fish in the lily-pond,
a palm tree, tiled roofs and beyond

the barrios of miners' sons
and displaced daughters,

still panning for specks of gold.

My Poems

My poems run through my fingers;
into the air, into the wind.

Each word is like a grain of sand
which slips into the invisible.

My fingers, hands, arms also
fall from me: they dissolve

into streams of water and blood,
taken up by the rising air.

Such fantastic flight
that once I held so high ,

and guarded with my life,
now, I can no longer spare

but deliver to the crying air
where vultures keen their sight.

Un Pintor Colombiano

Para Pedro Nel Gómez

Las manos del pintor están inmóviles
y sus pinturas guardadas bajo llave.

No obstante, aun murmura entre los árboles
la inspiración de la brisa

y desde el balcón donde
el canario canta; desde la ventana

donde se balancean los verdes mangos;
desde el sitio donde el plátano

maduro espera caer.
Desde el balcón, puedes ver

los peces dorados en el estanque de lirios,
las palmeras, y más allá de los tejados,

los barrios de hijos de mineros
y las hijas desplazadas,

aún varequeando migajas de oro.

Mis poemas

Mis poemas corren por mis dedos;
hacia el aire, hacia el viento.

Cada palabra es como un grano de arena
que se escurre hacia lo invisible.

Mis dedos, manos, brazos también
se apartan de mi: se disuelven

en riachuelos de agua y sangre,
elevándose por el aire.

Semejante vuelo fantástico
que una vez tomé en lo alto

y protegí con mi vida,
ahora, no puedo ya compartir

sino recitar al aire en su lamento
donde los buitres agudizan la vista.

Elegy for Oscar Tamayo¹

On Friday, at four a bullet
was mislaid in Robledo.

It was found by student
who sat with his books
in the shade of a mango tree.

There were white clouds in the sky,
birds were singing nearby.
But when that bullet was lost,

the birds lost their song.,
the flowers lost their petals,
the trees lost their leaves,
the clouds fell from the sky
the rivers drained away
and the wind fell silent.

We kept a vigil through the night
and when a new day dawned,
the flowers bloomed once more,
the trees found their leaves,
the clouds resumed their seats,
and the river recalled its song.

And the young man who found the bullet
took it to his father's house;

to show him what was lost
and his father took him in at once;

into a room of endless light
and let him hear the endless song

of heaven and of earth
and let him know what he had found

and forgive what he had lost.

Elegía por Oscar Tamayo

El viernes a las cuatro una bala
se perdió en Robledo.

Fue hallada por un estudiante
sentado con sus libros
a la sombra de un árbol de mango.

El cielo se llenó de nubes blancas,
los pájaros cantaron cerca.
Pero cuando esa bala se perdió:

los pájaros perdieron su canto,
las flores perdieron sus pétalos,
los árboles perdieron sus hojas,
las nubes cayeron del cielo,
los ríos se secaron
y el viento quedó en silencio.

Montamos guardia en la noche
y en los albores del nuevo día,
las flores regresaron una vez más,
los árboles encontraron sus hojas,
las nubes reanudaron sus puestos,
y el río recordó su canto.

Y aquel hombre joven que encontró la bala
la llevó a casa de su padre,

Para mostrarle lo que se había perdido.
su padre lo tomó enseguida

a un cuarto de luz agonizante
y lo dejó escuchar la inacabada canción

de los cielos y de la tierra
para que supiera qué había encontrado

y perdonara lo que había perdido.

¹ Oscar Tamayo was a 20-year-old engineering student at The National University in Medellín, Colombia. He was killed on campus by a "bala perdida", a stray bullet from a mid-afternoon skirmish of neighbourhood warring factions in May, 2002. /Oscar Tamayo fue un estudiante de 20 años de ingeniería en la Universidad Nacional, Medellín, asesinado una tarde en el Campus universitario por "una bala perdida" desde un barrio en situación de guerra.

Saying Goodbye to Cartagena

for C.P. Cavafy

I was just getting to know you:
your houses, streets and cafés;
the way the sun shines,
the way the rain falls.

I walked among the homeless;
the beggars and the children.
I saw the buried library;
beneath the waves, a hidden treasure.

My shoes were wearing down,
my trousers, torn and frayed
yet I remained incognito,
happy with my shades.

I was just getting to know you,
to understand, to value you
when a sea wind sprang up
and spirited me away.

The Fields of Santa Elena for Carlos Bedoya

Voices drifted from across the way.
Figures too, loomed out of the mist.

I was walking down a broken path
to a house where the lights burned,

awaiting my return, when suddenly
in the lamplight, a wooden Christ rose up,

baskets of lilies at his feet.
His tears, his blood ran down

into the dark, scented soil where
the lilies bloom so red, so white:

as if by magic they appeared in the night
drenched in mist, drenched in light.

Adiós a Cartagena

para C.P. Cavafy

Empezaba a conocerte:
tus casas, tus calles y cafés;
el brillo del sol,
la caída de la lluvia.

Caminé entre los desamparados,
los mendigos y los niños.
Vi la biblioteca enterrada;
bajo las olas, un tesoro escondido.

Mis zapatos se desgastaban,
mis pantalones raídos y harapientos
sin embargo permanecí incógnito,
encantado en mi sombra.

Empezaba a conocerte,
a entenderte, a valorarte,
cuando un viento marino se levantó
llevándose mi espíritu.

Los campos de Santa Elena para Carlos Bedoya

Voces fluyen del camino.
Figuras también se descollan de la niebla.

Me encontraba caminando por un camino que
conducía

a una casa de luces fundidas
esperando mi regreso, cuando

en la luz de la lámpara, surgió un cristo de
madera,

canastos de lilas a sus pies
sus lágrimas, su sangre corría

hacia la oscuridad, los aromas del suelo donde
las lilas florecen tan rojas, tan blancas:

como si por magia aparecieran en la noche
inundadas en la niebla y en la luz.



Reseñas

Alberto Fuguet. **Las películas de mi vida.**
Santiago de Chile: Alfaguara, 2003
ISBN: 956-239-279-1

Uno de los géneros arquetípicos de la novela moderna es el de la llamada novela de formación (Bildungsroman), análogo en muchas maneras de la novela de aprendizaje (Erziehungsroman). Mientras la primera se interesa en el desarrollo de un protagonista desde su niñez hasta su edad adulta, la segunda se concentra en ese niño o joven adulto y su búsqueda del sentido vital y de la naturaleza del mundo. El “Wilhelm Meister” de Goethe es el estandarte de la novela de aprendizaje, fundando una venerable tradición, a la que siguieron desde el “Sartor Resartus”, de intención paródica, de Carlyle, hasta el “David Copperfield” de Dickens o “El retrato del artista adolescente” de Joyce.

En tanto dispositivo de construcción de la identidad burguesa moderna, este tipo de novelas tuvo una

enorme importancia como lugar de creación y reflexión sobre la generación de identidad individual, social y cultural. La tardía e incompleta modernidad latinoamericana hizo también sus aportes, entre los que puede nombrarse “La ciudad y los perros”, aunque al referirse al proceso de crecimiento de un artista, estaría cerca a otro subgénero, la *Kunstlerroman*. Aparte los tecnicismos literarios, la reciente novela de Alberto Fuguet, de claras referencias autobiográficas, es innegablemente cercana a los propósitos de esta forma canónica: su protagonista, Beltrán Soler, es un chico chileno que ha de formarse entre una de las oleadas migratorias de latinoamericanos a los EEUU, en California, y su regreso al Chile postgolpe, en pleno proceso de aprendizaje. Alberto Fuguet es ya un nombre familiar a los lectores de la novísima literatura latinoamericana: su debut, con el libro de cuentos “Sobredosis” (1990) y posteriormente las novelas “Mala onda”, “Tinta roja” y la antología “MacOndo” (1996), donde cometen el parricidio de su generación, al cuestionar el exotismo que el llamado “boom” prohió con respecto a la noción de América Latina, ha calado ya como propuesta literaria reconocible entre sus lectores.

“Las películas de mi vida” tiene tres ejes visibles y estructurantes: el flashback que permite al protagonista, ya adulto, tras un fallido vuelo a Tokio y una inesperada y prolongada estancia en Los Ángeles (la ciudad de su niñez), “rebobinar” sus recuerdos y repensar sus afectos y prioridades vitales; un segundo eje es el de los movimientos telúricos que, literal y metafóricamente, dan cuenta de la herencia vocacional, profesión y las convulsiones familiares. El tercer componente despliega el material más obvio de la novela: las películas que Beltrán vio y entretejió con sus circunstancias, haciéndolas parte integral de su memoria, hitos miliares de afectos, cercanías

y desencuentros. Así, esta novela de aprendizaje presenta un nuevo capítulo de la atracción que el cine ha ejercido entre los escritores latinoamericanos (piénsese en Manuel Puig, en Cortázar, en Cabrera Infante, o, localmente, en Caicedo o Chaparro...), como un factor determinante que permite el contacto entre esferas culturales distantes: los EEUU del sueño del inmigrante, difundidos y mitificados por el cine, y el país latinoamericano (cualquiera) conflictivo y al borde tanto de la esperanza como de la destrucción. Este desfase entre sueño y realidad (o entre “cine o sardina”, como en el dilema planteado por Cabrera Infante) sirve para que el protagonista, en un juego estratégico, vaya configurándose y descubriendo los “secretos” de familia, los efectos del choque cultural y el desarraigo, los amores perdidos y siempre añorados, etc. De un modo bastante juguetón, la novela no se ocupa de películas consagradas, sino de productos adocenados que van desde el catálogo más bobaliconamente optimista de Disney hasta, claro está, las películas de catástrofes tan populares en la década de 1970, las de ciencia ficción o los musicales. Así, la influencia en la “educación sentimental” y el autodescubrimiento de Beltrán no correrán por cuenta de los “grandes” directores (Fellini, Antonioni, Bergman...), sino que se fraguará, como sucede con casi todos los latinoamericanos contemporáneos, en ese molde anónimo del cine de consumo masivo, en una generación aún no tan marcada por la TV. Este embate de la llamada “industria cultural”, ingenuo si se compara con la sofisticación actual, supone no un plano ejercicio de denuncia ideológica, sino, más bien, una mucho más compleja exploración: son las circunstancias particulares las que rinden en cada caso los “efectos” y maneras de digerir esos productos aparentemente intrascendentes o sospechosamente cargados de ideología. Sin embargo, son ellos donde se

configura ese terreno común donde se encuentra la familia corriente, desplegando allí sus temores, prejuicios y adhesiones, y sirviendo como retrato ya no solo individual sino generacional, desde un ángulo que, bajo su aparente frivolidad, es tan sísmico como el Chile geográfico y político de los 70, como la profesión de su protagonista y tan catastrófico como las películas sabatinas de naufragios e incendios.

Jorge Echavarría Carvajal

Lopera Builes, José (ed.) Grandes Pensadores. Matemáticos, físicos y químicos. Medellín: Univesidad Nacional de Colombia- Facultades de Ciencias Humanas y Económicas, Ciencias y Minas, 2003. ISBN: 958-701-325-5

El libro **Grandes Pensadores: Matemáticos, físicos y químicos** reúne las memorias de los ciclos IV y VI del Seminario Grandes Pensadores que viene realizando desde 1997 la Escuela de Estudios Filosóficos y Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Dichas memorias consisten en 32 conferencias dedicadas a los más grandes matemáticos de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX y a algunos grandes físicos y químicos contemporáneos, quienes brindaron contribuciones notables en esas áreas disciplinarias, dieron pruebas fehacientes de su inmensa pasión por el conocimiento, hicieron gala de una extraordinaria amplitud de pensamiento, otorgaron lustre y honor al espíritu humano y reconocieron, en su gran mayoría, los aportes innegables de sus predecesores.

Del horizonte de las matemáticas se presentan inicialmente los creadores del lenguaje matemático que sirvió de fundamento para el surgimiento y desarrollo de la física moderna.

Así, encontramos una exposición concisa y comprensible de los trabajos más sobresalientes que realizaron Pierre de Fermat, Isaac Newton, Leonard Euler, Agustín Cauchy, Pierre Simon de Laplace, Joseph Fourier, Carl Friedrich Gauss y Evaristo Galois, sobre la geometría analítica, el álgebra, el cálculo fluxional, el análisis matemático y la teoría de probabilidades.

Aparecen, así mismo, los constructores de las geometrías no-euclidianas, quienes se atrevieron a negar públicamente el quinto postulado de la geometría de Euclides y comenzaron a probar, a partir de esa negación, la independencia del postulado de unicidad de la paralela y la legitimidad y consistencia de las nuevas geometrías que algunos matemáticos calificaron de “imaginarias”. En esas actividades de pluralización del pensamiento geométrico sobresalieron Gauss, Bolyai, Lobachevski y Riemann.

El libro exhibe igualmente los aportes de algunos de los más grandes matemáticos contemporáneos desde el pretencioso proyecto formalista de David Hilbert de comienzos del siglo XX, proyecto acendrado y matizado posteriormente por la Escuela Francesa de Nicolás Bourbaki. Entre esos aportes aparecen relevantes: El trabajo geométrico de Herman Minkowski, quien creó las condiciones teóricas necesarias para la construcción de la teoría de la relatividad, la teoría de los números de Srinivasa Ramanujan, quien vivió inmerso en dicha teoría y la elaboró hasta un nivel sorprendente en su época, los trabajos sobre educación y pedagogía matemática de George Polya, quien perfeccionó la heurística matemática de Euler, las contribuciones de Ronald Fisher y Andrei Kolmogorov, decisivas para la teoría de probabilidades y la estadística moderna, las novedosas creaciones matemáticas de Herbert Simon y Stephen Smale, con aplicaciones a la economía y a otras ciencias sociales.

Se exponen también los refinados aportes de matemáticos que tuvieron una exquisita formación lógica como Kurt Gödel, Alan Turing, Gregory Chaitin y Orman Quine, quienes a través de sus investigaciones dieron el golpe mortal al proyecto formalista, determinaron las posibilidades y las limitaciones del programa computacional y promovieron la fundamentación lógica de las matemáticas.

En los campos geométrico y topológico sobresalen las contribuciones de Roger Penrose, quien uniendo la geometría con la topología inventó los llamados Métodos Globales, de gran aplicación en la física actual. En dichos campos han sido también relevantes los trabajos de Anatoly Fomenko, creador, además, de una discutible hipótesis sobre la Nueva Cronología Global, desde la cual concluye que la cronología que nos ha orientado tradicionalmente es errónea.

Uno de los continentes más interesantes y novedosos del mundo geométrico, recientemente descubierto, es la geometría fractal de la naturaleza, obra en gran medida del matemático polaco Benoit Mandelbrot.

Del campo de la física se presentan contribuciones importantes: En primer lugar la conformación de la primera teoría estricta y moderna por Isaac Newton. En segundo lugar la formulación del determinismo universal en la obra de Pierre Simon de Laplace. En tercer lugar la aparición de la hidrodinámica y la elasticidad mediante los trabajos de Gabriel Stokes. En cuarto lugar el desarrollo de dos versiones de la física cuántica: la mecánica ondulatoria de Erwin Schrödinger y Las Integrales de Trayectoria de Richard Feynman. En quinto lugar aparecen los trabajos de una de las figuras señeras de la física actual: Murray Gell-Mann, autor de la teoría del camino de los ocho pliegues que explica estéticamente las

propiedades de simetría de las partículas elementales. Este pensador universal, creador de la cronodinámica cuántica se ha dedicado en los últimos años a la pléctica, ciencia de lo simple y lo complejo.

Del área de la química se presentan los pensamientos fundamentales de dos gigantes de la ciencia contemporánea: Linus Pauling, cuyas investigaciones sobre la naturaleza del enlace químico y su aplicación al descubrimiento de las estructuras de las sustancias complejas lo convirtieron en el Einstein de la química actual e Ilya Prigogine, uno de los científicos que ha gozado de mayor renombre internacional, no sólo por su teoría de las estructuras disipativas, sino también por su fuerte argumentación en favor de la concepción indeterminista de la investigación. Esta concepción la confrontó brillantemente con la postura determinista sostenida lúcidamente por René Thom, el matemático de las singularidades, creador de la teoría de las catástrofes.

En los dos ciclos publicados se rindió un homenaje a todos estos pensadores, en su mayoría Medallas Fields en el caso de los matemáticos y Premios Nobel en el caso de los físicos y químicos. Las contribuciones de todos estos pensadores han conformado parte esencial del patrimonio cultural de la humanidad. Los aportes de estos hombres de ciencia, así como los episodios más destacables de sus vidas, están presentados de un modo riguroso y comprensible, buscando con ello estimular la investigación en las disciplinas respectivas, promover la difusión del conocimiento científico y propiciar el crecimiento de la cultura.

José Lopera Builes

IMRE KERTÉSZ**Yo, otro -Crónica del cambio****Acantilado, Barcelona, 2002****ISBN 84-95359-90-1. 143p****«Yo no existía, yo era otro... Hoy volví a ser de pronto el que era, o el que soñaba ser.» Pessoa.**

¿Es posible, para poder vivir, olvidarse de sí mismo? No se trata de olvidar una época, ya que la pesadilla no era ella, sino ellos y nosotros mismos. ¿Es el yo inamovible o puede cambiarse?

Estas, algunas de las preguntas sobre las cuales reflexiona Kertész, a través de un viaje por ciudades europeas: Berlín, Viena, Budapest, y además Tel Aviv, Jerusalén. Entre otras muchas búsquedas del yo anterior perdido y de su fluir constante que sustenta los cambios padecidos por sus vivencias, sufrimientos y su incomodidad con el ser judío- Incomodidad que compartieron muchos de la misma etnia, cómo Mahler, Wittgenstein... Freud; un odio a sí mismos de los judíos, como una forma elevada de antisemitismo, o una desdichada relación con su identidad.

Pero también nos recuerda que ningún judío puede eludir el hecho de serlo.

Nacido en 1929 en Budapest, fue a parar a Buchenwald y Auschwitz en 1944 y, sobrevivió para recibir el premio Nobel de literatura del 2002. Entre sus obras se destacan: Sin destino, El fracaso, Diario de la galera y Un instante de silencio en el paredón.

Kertész protesta de modo muy individual contra el antisemitismo en su obra y supera pronto las dudas sobre su yo y sus transformaciones, para llegar a comprender que su ser Judío es interesante y significativo y que no puede entenderse bajo la locura antisemita.

Kertész. es criticado en Hungría, por hablar y escribir casi únicamente de Auschwitz. No

comprenden que para él, los campos de concentración marcan el final de la historia clásica de lo antisemita, cuya ideología hoy no es capaz de convencer. Esta ideología que por los miedos y claustrofobia, pare a Hitler, se basa en la paranoia de los inferiores que se auto convencen de su superioridad. Nos recuerda Kertész.

Kertész, al borde del precipicio siempre, en su larga reflexión, al borde del derrumbe propio siempre, se sigue preguntando quién es, y sigue dudando si no es otro.

Interesante texto. Verdadera crónica del cambio del yo ¿Soy Judío o húngaro? Pregunta que condujo a más de un intelectual hasta el borde del antisemitismo en toda Europa, cambiando sólo la segunda parte de la pregunta. Destruir el yo conduce a direcciones opuestas, a un lugar donde el mínimo reposo espiritual ya no es posible. Kertész, individualista genuino y sereno ha «escrito en el humo» y ha cavado con su pluma una fosa en las nubes, recordando a Paúl Celan. El horror presenciado por él, ha sido interiorizado y logró superarlo para escribir sobre la vida y crear como Celan un arte literario apartado del sentimentalismo y del miedo.

Emilio Cera Sánchez

ALAIN TOURAINE**Crítica de la Modernidad****Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1993****Isbn 84-7880-302-8 502p.**

La colección ensayo, de Temas de hoy, dirigida por Javier Sádaba, ha hecho análisis del nuevo pensamiento, desde distintos puntos de vista. Ha trabajado contenidos en política, religión cultura; aporta al ensayo como género abierto y crítico, que hace reflexionar a los lectores. El citado libro que hace parte de esta colección fue elaborado entre 1988 -92; el autor francés,

nacido en 1925, es sociólogo y doctorado en letras y ha desarrollado una sociología de la acción y del desarrollo. con abundante obra, entre otras, Sociología de la Acción, La Conciencia Obrera, El Post Socialismo....

Volviendo a la crítica de la modernidad, ella examina y analiza la modernidad, cuya presencia es central desde hace más de tres siglos en la cultura occidental, y le ha dado legitimidad a su dominación sobre el mundo entero (trabajadores, colonias, mujeres, niños) a través de la razón, la ciencia y sus aplicaciones. Se presenta como forma de rechazar lo local, la tradición, las comunidades y sí, a cambio de la religión secularizamos, estamos separando al tiempo el mundo objetivo racional, del mundo de la subjetividad.

Touraine desarrolla en su texto, una versión de modernidad cargada de tensiones de la razón y el sujeto, alejándose del modernismo y del post modernismo.

¿La previsión y el cálculo occidental lograron vencer sobre la tradición, los vínculos y las creencias?

Por supuesto que no. El mundo actual, aun con la creciente globalización se niega a someterse de modo ingenuo a las élites ilustradas, se rebela y no reconoce como modernos a los enfoques que ignoran las experiencias particulares, la diversidad.

El autor despliega en la tercera parte del texto su concepto sobre el sujeto, su nacimiento en relación con la idea de libertad, del control del individuo sobre las acciones y situaciones como un bien que concibe al individuo como actor, con voluntad y reconocimiento.

En este punto vale una precisión: Touraine no llama moderna a la sociedad que hace tabula rasa de valores, tradiciones y sistemas de espacios y objetivos del pasado, sino a la que transforma, tornándolos en modernos, sin destruirlos. No se define pues la modernidad por lo que destruye.

La definición central de libertad de la modernidad es la de la democracia, la cual ha

estado asociada con el progreso, y la igualdad, gradualmente trasladados de la sociedad al sujeto.

Las sociedades modernas industriales y post industriales comparten con el socialismo su confianza historicista en el progreso, confianza que posiblemente hoy no tenemos.

En síntesis, Touraine nos presenta la modernidad como la doble afirmación de la razón y el sujeto, separando la primera de la sociedad y al último del individuo.

Escuchar la voz del sujeto, es regresar al origen de la modernidad, que nos permita defender tanto la libertad como a los más débiles, del poder y su lógica y, de tornar todo en mercancía. Recuperar la experiencia vital es también hacerlo con el arraigo y valoración de sociedades y culturas.

Leyendo este texto, recordaba el de Anthony Giddens, consecuencias de la modernidad, citado por el autor. (Para Giddens quien discrepa de Touraine en varios puntos, la modernidad tiene tres fuentes dominantes: separación tiempo / espacio- remoción de la sociedad de sus contextos localizados, y la apropiación reflexiva del conocimiento) centrándose por lo tanto en el enfoque racional, sin el sujeto y por lo tanto es un enfoque reductivo con relación al presentado por Alain Touraine.

Importante texto para disciplinas Humanísticas, Economía Política, Arquitectura....

Emilio Cera Sánchez

Tres libros sobre Antioquia

Acaban de publicarse tres obras importantes por lo que contribuyen al conocimiento del pasado de la cultura antioqueña. La primera de ellas se intitula "El periodismo en Antioquia", y consiste en una compilación amplia y variada de trabajos periodísticos publicados desde hace dos siglos hasta la época del nadaísmo. Los artículos fueron seleccionados por el periodista Juan José Hoyos, con la ayuda investigativa de

Zahira María López; el prólogo, ágil y preciso, es del propio compilador. En total se recogen ochenta y un artículos de muy distinta orientación, con objeto y temática muy variada, y –lo que es clave- con orientaciones ideológicas múltiples, sin sesgos políticos. La edición es elegante, y a pesar de algunos errores –como atribuir a Enrique Gaviria Isaza las obras de Eladio Gónima, tan importantes para el conocimiento de nuestra vida cultural decimonónica- es de esperarse que se convierta en un punto de partida para investigaciones más exhaustivas de cuanto aquí se ha logrado publicar en las revistas y periódicos. Es notable, eso sí, la ausencia de artículos de Saturnino Restrepo, alma y nervio de la gran revista Alpha, ó de Alfonso Castro, ó, más atrás, de Agripina Montes, Juan José Molina, y más recientemente de Tomás Cadavid Restrepo, ausencias éstas que no se excusan por el mero hecho de tratarse de una selección. Tanto hicieron por la cultura nacional, tanto escribieron en la prensa antioqueña, que no deberían faltar en un libro con el título referenciado. En cualquier caso el volumen ofrece, repetimos, una muestra muy variada de nuestro periodismo y será de consulta obligada para futuros investigadores. Nuestras felicitaciones para la Biblioteca Pública Piloto, la Alcaldía y el Concejo de Medellín por este logro.

El segundo libro, "El ensayo en Antioquia, como el anterior fue patrocinado por la Biblioteca Pública Piloto, la Alcaldía de Medellín y la Secretaría de Cultura Ciudadana. La selección y el prólogo estuvieron a cargo de Jaime Jaramillo Escobar. Se trata de una obra menos lograda que la anterior. Para empezar, el título está incompleto, puesto que solamente se trata de ensayos publicados en el siglo XX, aproximadamente desde la época de fundación de El Colombiano. El prólogo consiste más bien en un apólogo de un ensayo sobre el ensayo, prepotente y confuso, publicado hace

años por el profesor Jaime Alberto Vélez. La cerrazón de criterios impera por doquier. Es hasta chistoso: afirma Jaramillo Escobar que apenas encontraríamos ciento cincuenta ensayistas "que se cuentan con los dedos de las manos", y sería fenomenal tener unas manos con ciento cincuenta dedos, pero el poeta no se da cuenta del ex-abrupto. Luego viene el manto de ignorancia que se extiende sobre toda la ensayística decimonónica antioqueña: nada de Tomás Carrasquilla, el de las *Homilias*; ni de Grillo, el de la *Granada entreabierta*; ni de Saturnino Restrepo, el de los ensayos magistrales sobre Emiro Kastos ó José Asunción Silva; ni de Alfonso Castro, el de *Lucerna de estudio*; ni de Juan José Molina el de los Ensayos de filosofía y de moral; ni de Marco Fidel Suárez, el de los Sueños de Luciano Pulgar; ni de Juan de Dios Uribe, el de Los Chancos; ni de Nito Restrepo, el de los ensayos sobre El cancionero o sobre Cervantes; ni de Emiro Kastos, el de los formidables ensayos de sociología del pueblo antioqueño recogidos en los Artículos escogidos, y paro ahí para que me quepan en los dedos de las manos. En cambio mucho ensayo regularcito apenas, ó hasta mediocre. Son falencias indudables de esta obra. En cualquier caso se recogen trabajos de cuarenta autores del siglo XX, y este acopio habrá de contribuir a un mejor conocimiento de lo que aquí se ha ensayado, y motivará sin duda otras investigaciones de mayor alcance y profundidad.

El tercer libro fue editado del propio bolsillo de la autora –Estella María Córdoba, historiadora- y se intitula Antioquia-,salto - sobresalto: "Un siglo de literatura, guerra y violencia 1839-1949". La edición es muy pulcra, con ilustraciones de Ana Livia Vélez C, con prólogo de quien este comentario escribe, al que debemos reprochar cierto juicio despectivo sobre el estudio de los Archivos Judiciales por comparación con el estudio de la Literatura de

Violencia en Antioquia. Pero como dice Uribe Ángel en alguna parte, es hasta conveniente que los prólogos sean un poquito inferiores a la obra prologada, pues así resaltan mejor los méritos de ésta. Después de ardua investigación, la autora muestra cómo cada una de nuestras guerras civiles ha tenido testimonios narrativos importantes, y se encarga de probarlo minuciosamente, no sólo con el acopio de los mismos sino con su análisis socio político y contextual. Se trata por ello de un documento de gran interés para los estudiosos de nuestra historia y de nuestras letras. Los textos que se rescatan son de inmenso valor, y en ocasiones de una belleza admirable –como *Mercedes* de

Marco A. Jaramillo, *A flor de tierra*, de Saturnino Restrepo, y otros más-; y al final se nos regala un anexo con varias de las obras comentadas, casi todas desconocidas. Lo más sorprendente es el valor actual de esa literatura, en medio de esta guerra civil que nos desangra. Se trata pues de un libro cuya lectura, recomendable para toda clase de lectores, puede ayudar a la pacificación de los espíritus. A la autora, felicitaciones, y ojalá que su propio bolsillo no se resienta con estas quijotadas.

Jorge Alberto Naranjo Mesa



De los sueños de los hombres, si ellos mismos los anotaran, se podría deducir mucho acerca de sus caracteres. Pero serían necesarios muchos sueños y no uno solo.

George Christoph Lichtenberg



Colaboradores

ARCESIO ESCOBAR

Medellín, julio 16 de 1833. Estudió humanidades en los colegios de San José (Medellín) y Espíritu Santo (Bogotá) y se dio “un baño” de jurisprudencia. A los 22 años representante al Congreso de Ibagué, convocado de urgencia por la “revolución de Melo”. Hizo parte del ejército constitucional que derrotó al dictador en diciembre de 1854. Ascendió a coronel, estuvo en la Cámara de Representantes en los años siguientes. Hizo parte de la delegación encabezada por Florentino González, que representó a Nueva Granada ante Perú y Chile con motivo de los 35 años de la batalla de Ayacucho, en 1859. Su discurso fue notable entre todos. Se quedó en Chile 2 años, pero derrocado el gobierno legítimo, que tuvo su gloria en Tulcán, volvió al país. Llegó a ser Intendente General del Ejército, hasta que la muerte de Julio Arboleda puso fin a toda resistencia. Se exilió en Quito, se dedicó a estudiar historia, idiomas, literatura, ciencias políticas y morales. Era de una

despejada inteligencia y una memoria prodigiosa. Escribió una historia de la Federación en Colombia, una evocación de Julio Arboleda, una obra sobre desgracias en la Confederación Granadina, una poesía a las Hermanas de la Caridad. En 1867, de viaje para la Exposición Internacional de París, con escala en EEUU, pescó una fiebre amarilla y su cadáver fue lanzado al mar en el trayecto de St. Thomas a New York. Poco antes había fallecido su compañero de viaje el joven Carlos Klingner.

Fue poeta muy estimado y bien reputado al decir de Gutiérrez González y Díaz Granados, sus amigos íntimos. Públicos varios opúsculos de importancia: uno en elogio de Julio Arboleda, otro titulado Antioquia; otro sobre La Confederación Granadina; El clero católico y la libertad de Nueva Granada; un Recuerdo biográfico del ilustrísimo señor doctor José Elías Puyana, obispo de Pasto; Simón Bolívar; Las poesías y la historia en la América Latina; Carta literaria a Enrique del Solar, etc.

Publicó sus poesías en periódicos de Quito, Guayaquil, Santiago, Lima, Bogotá y Medellín. En El Oasis publicó la leyenda o poema en verso Gabriela, en la Revista del Pacífico una serie de artículos sobre los partidos políticos en las Repúblicas Hispanoamericanas y sus cuadros de Costumbres Limeñas: La Tapada, Chorrillos, El Carnaval /seud. Omar). En opúsculo de don Belisario Peña (publicado en Quito) aparecen las poesías: La Fe, La Esperanza, La Caridad; A mi Patria; A Nueva Granada. En La Caridad (de don José Ortiz) insertó "la grandiosa poesía" El cadáver del salvaje.

Tomado de Joaquín Ospina, vol. I, pag 730-732. Investigación de Estanislao Gómez Barrientos.

CARLOS ALBERTO OSPINA HERRERA

Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas, de cuya revista *Discusiones Filosóficas* es el editor. Autor de *Realidad y verdad en la ciencia y en la técnica modernas* (1997), coautor de *Modernización, modernidad y posmodernidad* (1992) y de *Nietzsche* (2001). Colaborador de revistas culturales y especializadas del país.

CLAUDIO MAGRIS

Nació en Trieste (Italia) en 1939. Abandonó a los 18 años su ciudad natal para estudiar Literatura en la Universidad de Turín, especializándose en Literatura Germánica. Es catedrático de esta asignatura en la Universidad de Trieste, y ha publicado importantes estudios sobre las relaciones entre las culturas italiana y germánica y sobre la importancia del mundo cultural mitteleuropeo, es decir, sobre el predominio alemán en la cultura de la Europa central. También destaca su trabajo como traductor de Ibsen, Kleist y Schnitzler.

Ensayista y escritor polifacético, en sus páginas se entrecruzan el ensayo, la novela y el relato de viajes. Su obra es la pasión por la literatura y su extraordinaria facultad para hacer del ensayo literario una obra de arte. Entre sus obras destacan El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna (Turín, 1963), Wilhelm Heine (Trieste, 1968), Lejos de dónde: Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental (Turín, 1971), Dietro le parole (Milán, 1978), Itaca y más allá (Milán, 1982) Trieste. Un'identità di frontiera (Turín, 1982), El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna (Turín, 1984), Conjeturas sobre un sable (Pordenone, 1986), Otro mar (1991), Microcosmos (premio Strega 1998), y La exposición (2002). Con su obra Danubio (1986) consiguió el premio Internacional Antico-Fattore.

Ha recibido además el premio periodístico Juan Carlos I por su artículo El titiritero de Madrid, publicado en el Corriere della Sera, donde escribe habitualmente. Ha obtenido también la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2003) y el premio Erasmus (2001), y en este año de 2004 se le otorgó el Premio Príncipe de Asturias a las Letras.

DIANA CRISTINA CARRIZOSA MOOG (Bogotá 1970):

Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Ha sido profesora de filosofía presocrática y nietzscheana en la Universidad de Antioquia y profesora de lengua alemana en instituciones de la ciudad. Ha publicado artículos en revistas universitarias de Medellín. Es autora del libro *El pensamiento de Empédocles a partir de sus versos*, Fondo Editorial, Universidad EAFIT, Medellín, 2003. Realiza estudios de post-grado en Berlín.

ELKIN RESTREPO GALLEGO

Director de la Revista de la Universidad de Antioquia.

Su último libro de poesía : La visita que no pasó del jardín.

Ha publicado en narrativa los libros: Fábulas y el Falso Inquilino.

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG

(Ober-Ramstadt, 1742- Gotinga, 1799) Científico y escritor alemán. Profesor en la Universidad de Gotinga, dirigió misiones astronómicas en Hannover y en Osnabrück. Residió en Inglaterra (1770, 1774-1775), donde frecuentó a la familia real y los ambientes científicos. Se opuso con idéntico tesón a los espíritus religiosos y conservadores y a los jóvenes del Sturm und Drang. Su escepticismo radical y su fina ironía se manifiestan, sobre todo, en sus Aforismos, publicados de 1902 a 1908.

JOSÉ GUILLERMO ANJEL RENDO

Director Facultad de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Profesor universitario.

Columnista del periódico El Colombiano y escritor.

Ganador de la Beca Artista en Residencia que otorga el Berliner Künstlerprogramms des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) - Berlín 2005.

JOSE LOPERA BUILES

Licenciado en filosofía y letras- U.P.B.

Magíster en filosofía- U. de A.

Profesor asociado de la Escuela de estudios filosóficos y culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia- sede Medellín.

Ha estado al frente de los ciclos de extensión sobre las figuras más destacadas en las ciencias y las artes.

MARÍA CRISTINA VÉLEZ ORTIZ

Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Doctora en Filosofía del Arte en la Universidad de la Sorbona Paris I.

Tesis: De los ojos a las manos: «Tocar el espacio». Hacia una nueva definición del espacio táctil en la arquitectura moderna. (Mención: Cum laudens)

Premio Nacional de Arquitectura «Carlos Martínez Jiménez» en la Categoría Teoría, Historia y Crítica: XIX Bienal colombiana de arquitectura 2004.

MIGUEL ANGEL RUIZ GARCÍA

Licenciado en filosofía y letras- U.P.B.

Magíster en filosofía- U. de A.

Profesor asistente de la Escuela de estudios filosóficos y culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia- sede Medellín.

Este trabajo fue presentado como ponencia en el ciclo organizado por su Escuela para conmemorar el bicentenario de Kant.

ORLANDO MEJIA RIVERA

Médico y escritor caldense, con estudios de postgrado en literatura y filosofía. Autor de numerosos libros, ganador o finalista de importantes concursos literarios de cuento, poesía y de ensayo científico. Algunos de sus libros: «La generación mutante», «Poesía y conocimiento», «Ética y Sida», «Pensamientos de guerra», «Introducción crítica a la historia de la medicina», etc. Cuenta con textos traducidos al alemán, inglés e italiano

NICOLÁS NARANJO BOZA

Profesor Universidad de La Salle. Licenciado en Filosofía y Letras de la UPB con tesis sobre Efe Gómez. Realizó un Master en Estudios Hispánicos en Boston College, U.S.A. Ha publicado poemas, ensayos y traducciones en revistas y periódicos de Medellín. Profesor de Historia y de Lenguas en Suffolk University y en Boston College.

PABLO MONTOYA CAMPUZANO

Cuentista nacido en Bucaramanga en 1963. Finalista y ganador de concursos literarios nacionales. Cursó el doctorado en literatura en La Sorbona.

Obras: «Cuentos de Niquia», «La sinfónica y otros cuentos musicales», «Razzia», «La sed del ojo». Sus textos han sido traducidos a varios idiomas.

PASCAL QUIGNARD

Nació en 1948 en Verneuil-sur-Avre (Francia). Ha sido profesor de la Universidad de Vincennes y de la Escuela Práctica de Estudios Superiores en Ciencias Sociales. Junto con François Mitterrand fundó el Festival de la ópera y teatro barroco de Versalles. Perteneció al comité de lectura de la editorial Gallimard, del que fue nombrado secretario general en 1990.

Desde abril de 1994 se consagra plenamente a su trabajo de escritor. Ha publicado una veintena de «pequeños tratados» donde la ficción se mezcla con la reflexión.

Otras obras publicadas: Destacan los ocho tomos de "Pequeños tratados", "La lección de música", "El odio a la música: diez pequeños tratados o El nombre en la punta de la lengua". También ha escrito numerosas novelas, entre las que sobresalen "Todas las mañanas del mundo", "El salón de Wurtemberg", "Las escaleras de Chambord y Terraza en Roma".

RON RIDDELL

Poeta contemporáneo de Nueva Zelanda. Ha visitado nuestra ciudad invitado por el Festival Internacional de Poesía. En ella, presentó su último libro, cuya versión bilingüe realizó con su esposa colombiana, e inspirado en nuestros paisajes y personas. Dirige en su país un festival de poesía.

WERNER JÄEGER

Lobberich, 1881- Boston, 1961.

Filósofo alemán, dedicado a la cultura y pensamiento griegos, especialmente a Aristóteles y a los presocráticos. Autor del monumental "Paideia" (1933 y 1945), "Aristóteles" (1923), " Cristianismo antiguo y paideia griega" (1961).



23.05.2004

Recomendaciones a los autores

1. El trabajo debe ser inédito y cuando se trate de una traducción o de material protegido por propiedad intelectual, deberá contar con las debidas autorizaciones.
2. La extensión máxima de cada artículo debe ser 25 páginas a doble espacio y tamaño carta.
3. El autor debe elaborar sus trabajos en Word y remitirlo en disquete anexando dos impresiones o enviarlos al E- mail: dcultura@perseus.unalmed.edu.co
4. Se aceptarán artículos en idiomas diferentes al español, pero la versión definitiva saldrá en este idioma mediante traducción autorizada por los autores.
5. Debe incluir una página con el título completo del artículo, hoja de vida del autor y su dirección, teléfono, fax y E- mail.
6. Si el texto incluye fotografías, se recomienda su presentación en papel mate, con buen contraste, en disquete (en el tamaño en que aparecerá la imagen y su formato debe ser JPEG, TIFF o PSD y a una resolución de 266 pixels o superior) o en Zip de 100 o 250 megas.
7. La Revista no devuelve los materiales sometidos a su consideración y se reserva el derecho de publicarlos.
8. Los artículos se deben enviar a la siguiente dirección: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Oficina de Divulgación Cultural, carrera 64 con calle 65. A.A. 568. o al E – mail: dcultura@perseus.unalmed.edu.co.
9. Se recomienda a los autores remitir sus artículos con calidad ortográfica y sintáctica adecuadas.

QUEJAS, RECLAMOS Y SUGERENCIAS
Línea Gratuita 2300560
e-mail: quejas@perseus.unalmed.edu.co
Secretaría de Sede

**Correos
de Colombia**



ADPOSTAL

Llegamos a todo el mundo!



Llame gratis a nuestras nuevas
líneas de atención al cliente

018000-915525

018000-915503

Visite nuestra página web
www.adpostal.gov.co



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA**

SEDE MEDELLÍN

CENTRO DE PUBLICACIONES SECRETARIA DE SEDE

Carrera 59A No. 63-20 Autopista Norte
Teléfono 4309770-9772-9773
E-mail: cenpubli@perseus.unalmed.edu.co

