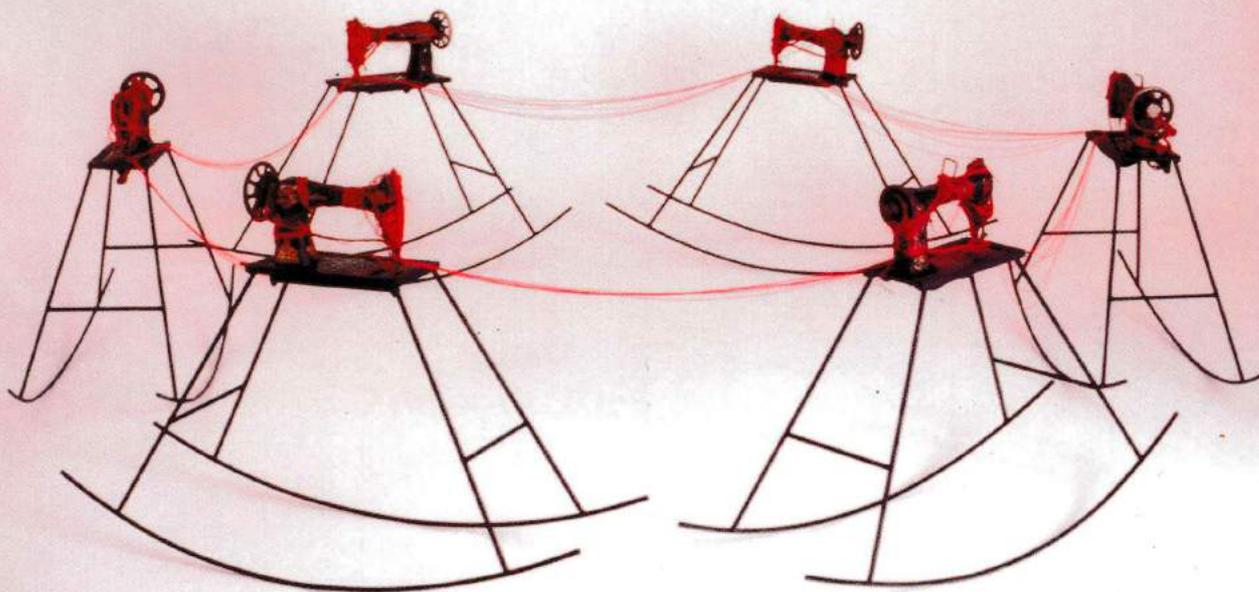


UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

51

sede medellín . revista de extensión cultural



**Universidad Nacional de Colombia
Sede de Medellín**

Rector

Vicerrector de Sede

Director Académico

Secretario de Sede

Directores

Comité de Redacción

Coordinación Editorial y Difusión

Diseño y Diagramación

**Portada,
Contraportada e Ilustraciones**

Aforismos

Viñetas

Solicitud de Canje

Dirección

Impresión

ISSN 0120-2715

Revista de Extensión Cultural No.51

Moisés Wasserman Lerner

Oscar Almario García

Beatriz Londoño Vélez

Alejandro Bustamante Fontecha

Jorge Echavarría Carvajal

José Fernando Jiménez Mejía

Darío Ruiz Gómez

Emilio Cera Sánchez

Jorge Alberto Naranjo Mesa

José Ignacio Agudelo Otálvaro

Walter Sorge Zizich

Oficina de Comunicaciones y Divulgación Cultural

Paula Andrea Ruiz Marín

Mónica Moreno Osorio

Rodrigo Lenis León

Ana Claudia Múnera

Nicolás Gómez Dávila

Viñetas, letras y bordes tipográficos (S. XVII - XIX)

Departamento de Bibliotecas. Bloque 41

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.

Centro de Publicaciones
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

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

Sartre: Entre la literatura y la filosofía

Álvaro Restrepo Betancur

7

Orientalismo y más allá

Una entrevista a Edward Said

Versión de

Mónica María del Valle Idárraga

17

Del fuego térmico a las brisas refrigerantes

Poéticas del viento en las arquitecturas tropicales

Luis Guillermo Hernández Vásquez

35

Dossier: Dos cartas de Rafael Gutiérrez Girardot

49

La casa del tiempo o fundación de la poesía

Historia de una edición

Nicanor Vélez

59

**De los cuerpos torturados
a los cuerpos virtuales**

Raúl Alberto Domínguez Rendón

71

A la memoria de Roland Barthes

Italo Calvino

81

Reseñas

85

Colaboradores

89

De nuevo en manos de nuestros lectores, pasado el listón de los cincuenta números, esta edición que emprende camino hacia el próximo mojón indicativo de una continuidad, de una tarea tozuda, de una comunidad de escritores y lectores.

Los artículos van llegando de formas imprevistas, casi tan variadas como los motivos que los llevaron a existir : los solicitados, los que dormían en un archivo, los conmemorativos, los que algún amigo nos hace llegar, los nacidos de una especie de necesidad de difusión, los que reconocen una filiación o legado, o, por el contrario, los que luchan en contra...

Del mismo modo, una vez reunidos los artículos para una revista, aparecen, casi como convocados por misteriosas afinidades, ecos que resuenan de un

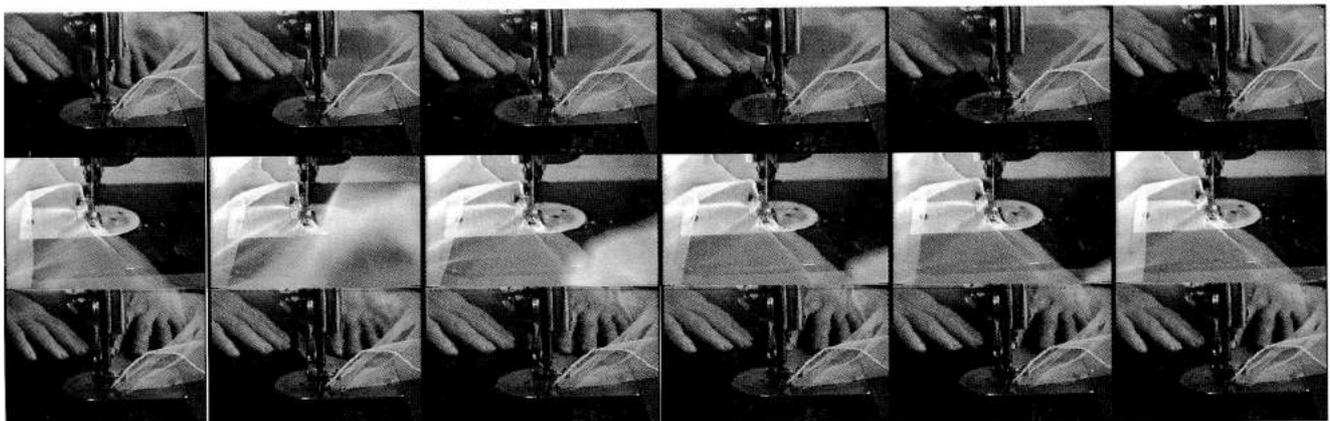
artículo a otro y que, en una lectura desprevenida, pueden pasar inadvertidos. Esta reflexión de ecos y afinidades surge de la lectura de uno de los artículos de la revista, la traducción del artículo que Italo Calvino dedicó como nota mortuoria a su amigo Roland Barthes, y tras el cual hay un doble tributo: al propio Calvino, muerto hace 20 años, y a Barthes, fallecido hace un cuarto de siglo. Pues bien, Calvino menciona su desacuerdo con quienes, al morir Barthes, se empeñan en clasificarlo ya como escritor o ya como filósofo, anotando que su amigo elude toda clasificación. Dirija su lectura, por favor, a los epígrafes con los que se inicia el artículo de Álvaro Restrepo sobre Sartre, y hallará una resonancia inesperada. Siga atento y no dude que encontrará otras.

El gesto generoso de nuestro compañero de comité, Darío Ruiz Gómez, rescató para nuestro dossier dos cartas que le dirigiera Rafael Gutiérrez Girardot, el filósofo y ensayista colombiano fallecido el 25 de mayo: otro homenaje a un magisterio lúcido y admirable. Y los escolios que rematan cada artículo son de Nicolás Gómez Dávila, otro lector-escritor que apenas redescubrimos, y a los que hacemos acompañar de viejas letras, viñetas y bordes tipográficos, replicando su pasión libresca, alimento de su vida y obra.

Otro tema contemporáneo, el del Islam y sus hoy tensas relaciones con occidente, es abordado en la entrevista al orientalista Edward Said, traducida para nuestra revista, donde aparecen conceptos bien útiles a la hora de abordar el intrincado asunto.

Nicanor Vélez, otro colombiano afincado hace años en Europa, como Gutiérrez Girardot, nos regala un lúcido trabajo sobre la edición de la obra de Octavio Paz, mientras el profesor de la facultad de arquitectura de nuestra sede, Luis Guillermo Hernández, explora poéticamente la arquitectura tropical, y el investigador y docente Raúl Domínguez, presenta la configuración contemporánea de los cuerpos, en sus extraños avatares.

Un número, pues, tejido con homenajes, ecos e incursiones en nuestro complejo mundo contemporáneo.



VESTIDO DE NOVIA: VIDEO INSTALACIÓN: 1997

Sartre: Entre la literatura y la filosofía

Álvaro Restrepo Betancur

“En Francia, nos gusta unir la filosofía y la literatura; Sartre es a la vez un filósofo y un escritor”.

Jean Hyppolite, Eco, N° 179, septiembre de 1975.

“Si la literatura no es todo, la literatura no es nada”.

Sartre. **¿Qué es la literatura?**

Hablar de Sartre es complejo y ‘problemático’. Habría que empezar por señalar de qué Sartre se trata: si el filósofo o el escritor; el ideólogo o el dramaturgo; el poeta -que canta “el envés de las cosas”, al decir de Pierre De Boisdeffre- o el crítico de arte y literatura; el hombre de acción, el político, el humanista, el esteta, el intelectual, en fin... Sartre fue todo esto, un verdadero ‘monstruo’ de la cultura, uno de los paradigmas más sobresalientes y notables del pensamiento en el siglo XX.

Sartre escritor y filósofo, es el tema de nuestro escrito. Sus reflexiones acerca de la hermandad entre literatura y filosofía y la síntesis que establece entre ambas, explican su significación e importancia en el pensamiento contemporáneo. Sartre enriquece y potencia la filosofía al “crear una imagen alternativa del carácter filosófico”. En Sartre hay un proyecto inicial y decisivo, consistente en desarrollar su trabajo intelectual y escritural en el doble sentido de lo literario y lo filosófico. Sus cuentos, novelas y obras de teatro nos entregan, en el lenguaje emotivo de la inmediatez, una atmósfera **existencial** que luego será traducida, reflexionada y dilucidada en el lenguaje nocional de la filosofía. Una lectura simultánea, entretejida, de **La náusea** y de **El ser y la nada** revela esta cuestión.

Cuando Sartre escribe **La náusea**, pretende develar, literariamente, el mundo de la contingencia. A partir de esta atmósfera grisácea, densa y opaca, en la que el hombre se halla arrojado, plantea el filósofo existencialista, en el lenguaje de la inmediatez, una serie de ideas, cuyo hilo conductor es el de la libertad, piedra angular en este pensamiento, alrededor de la que giran problemáticas fundamentales como la totalidad (el hombre en situación), la angustia, la náusea, situaciones límite como la muerte, el absurdo y otra serie de planteamientos propios de la reflexión existencial. Por ello, podemos presentar esta novela del joven Sartre como un arduo, dramático y laberíntico “diario metafísico”, emprendido por Antoine Roquentin, su protagonista.

Sartre hace la traducción filosófica de esta obra, acudiendo al lenguaje nocional (lenguaje de la mediación) en su grueso libro de filosofía: **El ser y la nada**. De ahí la importancia de su fundamentación filosófica.

La náusea es una novela que nos presenta el sentimiento y la sensación de una existencia absurda y contingente; pero esta obra no se constituye en la filosofía de la existencia, es sólo la “interpretación emocional” de ésta. Sólo con el surgimiento de **El ser y la nada**, libro posterior a **La náusea**, encontramos lo que podemos denominar como una filosofía de la existencia o de la libertad.

¿Por qué razón tiene que haber una base literaria, puramente subjetiva, como punto de partida para una meditación acerca de la existencia humana como “estar-en-el-mundo”? Esta pregunta es una pregunta problemática, como tal se mantiene dentro del camino de lo no resuelto; pero podemos afirmar lo siguiente: toda filosofía, si ha de ser una filosofía ‘dramática’, que se cuestiona el ser del hombre como ser dinámico que es, como proceso, necesita apoyarse en la captación vivencial y emotiva de ese ser-en-cuestión (en aplazamiento, diríamos parafraseando un título novelesco de Sartre). Sólo a través de esa onda vital podrá un pensamiento filosófico aproximarse al ser del hombre.

Pensamos, a partir de esta idea, que **El ser y la nada**, como filosofía que se cuestiona el ser del hombre, no hubiese logrado las dimensiones existenciales que tiene sin ese previo camino estético, subjetivo y emocional, recorrido por Sartre-Roquentin en **La náusea**. Una fundamentación filosófica de esta obra obedece a tal consideración: una relación íntima entre la visión subjetiva de lo literario y la visión filosófica en torno a una problemática como la existencia. ¿No fue esto lo que hizo otro francés notable, Albert Camus? **El mito de Sísifo** (como lo expresó Sartre, con su lucidez característica, en una de las **Situaciones**) es la traducción nocional de lo que se expresa, en el lenguaje de la inmediatez, en esa otra novela maestra del siglo XX: **El extranjero**.

Ahora bien, para dilucidar esta estrecha relación entre el lenguaje de la literatura y el lenguaje de la filosofía, es necesario plantear esta cuestión: ¿qué han de ser las palabras si éstas no penetran, de manera aprehensiva, la existencia total? En su ensayo autobiográfico **Las palabras**, Sartre deja al descubierto una respuesta a este interrogante. La etapa infantil -infancia verbal- era la creencia de que el lenguaje constituía el Ser, de que las cosas se enredaban en las palabras. Terrorista, el pequeño comediante Jean-Paul aprehendía el Ser en el lenguaje. Más tarde, Sartre descubre que no hay una racionalidad de la escritura. Las palabras no son las cosas, como creía el niño-escritor Jean-Paul. El lenguaje no nos entrega las cosas sino sus signos. El lenguaje no nos presenta sino el sentido del mundo. Henos aquí, pues, ante el problema de la significación.

Significación y develación del mundo, la obra literaria posee un sentido. Esta “hermenéutica del sentido” es lo que establece un punto de conexión entre la literatura y la filosofía. Para Sartre, si el mundo existe es, ante todo, para ser expresado. Literatura y filosofía se unen en este conato de significación de la existencia. Sin embargo, como ya quedó señalado, hay una diferencia de conciencia entre el discurso literario y el discurso filosófico. Para Sartre, la significación de la prosa literaria se mueve en el plano de la inmediatez. La filosofía, pura mediación del Ser en el lenguaje nocional, es la “toma de conciencia” del sentido del mundo total que se halla condensado, no consciente de sí, en la prosa literaria: “En efecto, la prosa escrita, literaria, me parece **la totalidad** todavía inmediata, todavía no consciente de sí, y la filosofía debería ser suscitada por la voluntad de toma de conciencia de eso, no teniendo sino nociones a su disposición. Su finalidad es pues forjar nociones que se recargan profundamente, progresivamente, hasta lo que

llegamos a tomar como un modelo de lo que se da directamente en la prosa” (Sartre: 1973: 50-51).

Llevada a buscar el sentido en la reflexión, la filosofía “viene después”. Esta problemática sartriana del sentido está íntimamente conectada con una fundamentación ontológica del lenguaje. Las afirmaciones hechas por Sartre a este respecto dejan ver cómo su concepción del lenguaje se funda en una ontología, en la relación del hombre con el Ser.

En la prosa encontramos una oscilación entre el significado (el ser) y el significante (el hombre). El lenguaje es ese elemento de trascendencia que le permite al hombre acercarse reflexivamente a lo trascendente. Sacado fuera de sí en-el-lenguaje, el hombre se sitúa en-el-mundo. Este acercamiento al Ser en el lenguaje es lo que pone en obra el canal de la comunicación.

Una obra nunca es gratuita, tiene su sentido, comunica algo. De ahí su carácter de ‘compromiso’, término tan caro a la concepción sartriana de la literatura, y que si se reduce o simplifica a lo político sólo genera malentendidos. En efecto: una capa de finalidad baña las palabras, pues éstas son esencialmente signos, signos que significan el mundo para los demás. Escribir es integrar el mundo en lo humano. La humanidad que es el mundo queda humanizada en la utilización que hace el hombre del lenguaje.

El lenguaje es, en definitiva, un acercamiento mantenido en la distancia al mundo (puesto que las palabras no son las cosas, meros signos, son incapaces de aprehender el Ser).

Es lo que Sartre denominaría una “antropología existencial”. Y es lo que vemos tanto en su literatura como en su filosofía, hermanas hasta

tal punto que la filosofía sartriana está impregnada de un secreto lenguaje literario. “En la medida en que precisamente hay siempre en la filosofía una prosa literaria escondida, una ambigüedad de términos, entonces el concepto es interesante porque conserva un espesor que le permite, a través de esas ambigüedades, ajustar más esa frase a la prosa literaria que contiene ya (condensado, no consciente de sí) el sentido que la filosofía tendrá que dar” (Sartre: 1973: 53).

Esta impregnación literaria de la filosofía es lo que permite -nos atreveríamos a decir- ver en **El ser y la nada** no sólo un “ensayo de ontología fenomenológica” sino también la novela de la conciencia vacía: de esta manera, filosofía y literatura, en tanto lenguaje, expresan (la una consciente de sí, la otra no consciente de sí) la totalidad. ¿Qué totalidad? El hombre-en-el-mundo, la libertad (proyecto, porvenir) en situación.

Una obra, sea literaria o filosófica, que no exprese **el todo** es una obra inauténtica. De ahí la expresión de Sartre: “Si la literatura no es todo, la literatura no es nada”. Justo: el asunto de la literatura y la filosofía es el hombre (totalidad, proyecto en-el-mundo).

El lenguaje, instrumento “práctico-inerte” como lo denomina Sartre, permitiendo la relación del hombre con el mundo, es lo que a su vez posibilita este desentrañamiento de **la totalidad**. Es que, arrojados en el lenguaje, tenemos las palabras como utensilios que nos permiten acercarnos, luminosamente, a la totalidad de nuestra situación. Es lo que afirma el propio Sartre: “El que habla está situado en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas

tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo” (Sartre: 1976: 50).

Esta idea que hemos venido desarrollando -el lenguaje como significación del mundo, nunca como su aprehensión-, explica la lúcida crítica sartriana de la expresión poética. En un aparte de **La náusea** leemos: “Bueno, hace un rato estaba yo en el jardín público, la raíz del castaño se hundía en el a tierra exactamente debajo de mi banco. Yo ya no recordaba que era una raíz. Las palabras se habían desvanecido, y con ellas la significación de las cosas, sus modos de empleo, las débiles marcas que los hombres han trazado en su superficie. Estaba sentado, un poco encorvado, baja la cabeza, solo frente a aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta y que me daba miedo. Y entonces tuve esa iluminación” (Sartre: 1977: 144).

A distancia del mundo, Sartre-Roquentin no lo puede aprehender y las palabras, impotentes ante esa experiencia náusica y abrumadora, no pasan de ser meros signos. El lenguaje surge, entonces, de un vacío y se constituye en un ‘vano’ esfuerzo por alcanzar la totalidad del Ser. A este respecto es significativo y esclarecedor el comentario de Octavio Paz: “El desdén por la palabra delata que Sartre tiene nostalgia no de la plenitud humana sino del ser pleno: los dioses no hablan porque son realidades autosuficientes” (Paz, Octavio: 1971: 268-269).

El silencio de la naturaleza, como acontece en el famoso episodio náusico de la raíz del castaño, termina por imponerse sobre las palabras. El Ser aparece así, en la escritura, como lo esencial.

El Sartre-Roquentin de **La náusea** vuelve a encontrarse, aunque no del todo, en el Sartre de **¿Qué es la literatura?** También aquí

hallamos ese sentimiento de “nostalgia del ser pleno”. Escribir es una forma de ser-en-el-mundo. Arrancado de sí en las palabras, el escritor trasciende, sacrificándose, hacia el mundo. A través del lenguaje, el escritor va desde la impresencia de sí a la presencia en el mundo. El escritor, dice Sartre, está presente. La literatura es, ante todo, una “remisión concreta” al mundo. El lenguaje pertenece, pues, a la condición humana, es un elemento de acción y como tal se funda en el vacío y en la imperfección.

Todo lo contrario sucede en la poesía. Hay una perfección del lenguaje poético. Las palabras poéticas son las cosas. Tomando las palabras por las cosas, el poeta no se remite a un mundo real sino a un mundo imaginario (el arte de hacer poesía es el arte de crear cosas). Si el escritor habla, dialoga con el universo, y hablando está presente, el poeta calla y callando está ausente. “Fuera del lenguaje”, el poeta mora en el silencio y la impresencia. Si el escritor no logra poseer en las palabras la abrumadora densidad y opacidad del mundo, el poeta, todo lo contrario, posee un mundo, sólo que de orden imaginario. Sartre pone un ejemplo: el poeta que dice “caballo de mantequilla”, crea un objeto, eso pertenece al orden de lo imaginario; pero allí no hay una significación, eso no pertenece realmente al orden de “la condición humana”, que es donde se sitúa el escritor.

No hay, entonces, una funcionalidad significativa de la poesía. Sartre considera, por otra parte, que lo poético tiene su fuente secreta en la prosa. La poesía es el silencio de la prosa, aquel espacio en el que la palabra es incapaz de comunicar lo dado. En este sentido, ya que estamos ilustrando estas ideas con la obra literaria de Sartre, el miedo experimentado por Roquentin ante la raíz del castaño que se desvanece desembarazándose de las palabras,

es un momento de éxtasis poético -soledad ontológica-. Lo poético es el surgimiento de un fracaso: el fracaso de la prosa por comunicar lo incomunicable. De ahí que, siempre, en la prosa, se dé un espacio poético, puesto que el lenguaje no aprehende el Ser. “El lenguaje poético surge de las ruinas de la prosa”. Hijo de una maldición, el poeta está condenado a perder: es el fruto de un fracaso, es el fruto de la incomunicación que se da en la prosa. De ahí la anotación sartriana: **en la victoria de la prosa se esconde la derrota de la poesía.** Así pues, en tanto que es portadora de un sentido, hay una supremacía de la prosa sobre la poesía.

¿Quieren decir estas afirmaciones que Sartre es un espíritu antipoético? ¿En su obra no se da el aspecto estético? En manera alguna. El mensaje en Sartre no excluye lo estético. En las obras de Sartre la razón se desliza en los laberintos de la sinrazón; aquí el alma se hace objeto. Y es esta objetivación del alma lo que despierta en el lector la conciencia de su libertad, poniéndolo en diálogo -porque eso es la lectura- con la libertad del autor. Tal es la finalidad de lo estético en la literatura sartriana: hacer nacer en el lector la autoconciencia. Tal es la “alegría estética” en la que se opera un llamado a la libertad.

Sartre no es, entonces, únicamente un filósofo y un escritor. Sartre es un poeta. El poeta de la conciencia arrojada en el mundo. Consciente de este aspecto poético de la obra literaria, Sartre señala en su presentación de **Los tiempos modernos** que una “literatura comprometida” no debe llevar al olvido de la literatura. El fin no es sólo un sentido, también está como finalidad el infundirle “una sangre nueva” a la literatura. En su bello texto, **Metamorfosis de la literatura**, Pierre De Boisdeffre descubre en Sartre un poeta, un poeta a su manera, nos dice. No es el cantor de las

rosas, acentúa De Boisdeffre. Sartre “canta el envés de las cosas”. “Su minucioso lirismo hormigueante y oscuro, conduce siempre a la manifestación del hombre arrojado en el infierno de la inmanencia” (De Boisdeffre: 1969: 109).

Tal es el poeta que surge en **La náusea**. Su lirismo señala el arrojado de la conciencia angustiada en el mundo náusico de los fenómenos. Bajo “un extraño arte poético” Sartre parece mostrar la densidad de la existencia abrumadora e informe. Una obra es tanto más bella cuanto más presentifique el ser en toda su densidad.

Con Sartre nos asalta, pues, la sensación de que el hombre está ausente del mundo. Una nostalgia de la totalidad del ser lo roe como un ácido. Tiene que haber un instrumento de acercamiento al mundo. Ese instrumento es el lenguaje. Acaballado en las palabras, el hombre bombardea de signos el mundo. Esta presencia humana, a través del lenguaje, en el mundo, es lo que confiere sentido a la existencia. El verbo parece liberar al hombre de su ausencia y lo pone “en el meollo del ser”.

“La literatura es una libertad”, señala Sartre. La literatura es un acto de perversión y de violencia. Esa libertad, que se constituye en su origen, es su gran tema. La libertad atraviesa de parte a parte la obra literaria de Sartre; pero se trata de una **libertad en situación**, y la obra literaria debe ser la expresión de esta **totalidad**, si quiere ser una literatura auténtica. ¿Qué es entonces la literatura? Sartre responde: “Es la obra de una libertad total que se dirige a libertades plenas y manifiesta así a su modo, como libre producto de una actividad creadora, la totalidad de la condición humana” (Sartre: 1976: 239).

Así las cosas, la literatura aparece en Sartre, como una empresa de dos libertades lanzadas

a la totalidad del ser, y esta significación de la totalidad del ser alcanza “realidad objetiva” en el lector, quien se convierte en coautor de la obra. El mundo total aparece así, en el llamamiento de la obra, como una tarea en la espera del lector.

Escribir es entonces, y en tanto libre significación del mundo, actuar. Sartre lo dice claro cuando expresa: “Hablar es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma, ha perdido su inocencia”. “La palabra es acción”. Contemporánea de la acción, la escritura persigue una finalidad: cambiar el mundo. Espejo crítico del mundo, la literatura es ya incitación al cambio de la situación develada por ella. Esta actitud crítica y de compromiso es, incluso, más decisiva, fuerte y radical en el segundo Sartre que en el primer Sartre; nos referimos al Sartre de **La crítica de la razón dialéctica** y **Los caminos de la libertad**, donde hay un mayor compromiso con la historia y lo social o colectivo.

Perverso por excelencia, el escritor es un impugnador de la inocencia del mundo. Por ello se dice que “la prosa es ante todo una actitud del espíritu”. Es el producto de una conciencia inquieta, atormentada. Como tal, no es sólo un momento de negación de la situación develada, sino que es también una incitación a la construcción. Por ello, Sartre ve al interior de la literatura lo que él llama las dos caras de la libertad: la negación y la construcción. Si niego, por las palabras, una situación dada es para incitar a la creación de una nueva situación. De ahí que en la inmediatez de la prosa literaria se oculta una mediatez. Si la literatura es libre develación inmediata de lo dado, es para negar esto inmediato en la mediación. Escribir es así, en su justo sentido, un acto de trascendencia.

Esta literatura así concebida, muestra al hombre como una libertad que se elige en situación. He ahí el mundo relativo de la novela, pues es

un mundo de la acción, pues es un mundo de la libertad, y la libertad es irreductible. “La teoría de la relatividad -dice Sartre- se aplica integralmente al universo novelesco [...] en una verdadera novela no hay más lugar que en el mundo de Einstein para un observador privilegiado” (Sartre: 1978: 43).

Lo absoluto no tiene aquí carta de ciudadanía. Basta mirar la técnica novelística de Sartre, tras de la cual hallamos una metafísica de la libertad, para ver este mundo dramático y relativo de la literatura, mundo en el cual la única realidad es el hombre arrojado en la inmanencia, en una existencia abrumadora.

De eso se trata, de mostrar al hombre como “ser-en-el-mundo”, eligiéndose a cada instante, creándose, inventando su destino. Es que lo espiritual está disuelto en lo temporal, dice Sartre acerca de una literatura de situación. Y si esto es así encontramos que el hombre novelesco es libre, que lo esencial de la novela son los actos, actos inclasificables, irreductibles, innombrables, pues son el producto de una conciencia en marcha, son actos imprevisibles.

Tal es la metafísica de Sartre, una metafísica del porvenir, una metafísica de la conciencia vacía arrojada en el mundo. Esto le permite a Sartre ver en la conciencia aquel ser que se temporaliza. La conciencia hace tiempo a través de su movimiento -hacia el ser-. La conciencia está vacía, en ella sólo hay porvenir. “La conciencia no puede ‘estar en el tiempo’, sino con la condición de que se haga tiempo mediante el movimiento mismo que la hace conciencia; es necesario como dice Heidegger, que se ‘temporalice’. Ya no se permite, por lo tanto, detener al hombre en cada presente y definirlo como ‘la suma de lo que tiene’; la naturaleza de la conciencia implica, al contrario, que se lance delante de sí misma en el futuro; no se puede comprender lo que es sino por lo que será; se determina en su ser actual por

sus propias posibilidades: es lo que Heidegger llama ‘la fuerza silenciosa de lo posible’” (Sartre: 1978: 58).

He ahí, pues, la novela de situación. Novela de **la totalidad** que representa al hombre como “ser-en-el-mundo”. Sartre le da también el nombre de novela metafísica; y nos aclara el término: “La metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad” (Sartre: 1976: 199). El hombre surge, así, como el tema de la literatura. El hombre que es en sí mismo libertad.

La libertad -fin en sí misma- es, en efecto, dentro de la literatura y de la filosofía sartriana, el tema fundamental. La libertad se constituye en el gran pensamiento de Sartre. Sartre es el escritor y el filósofo de la libertad. Como tal es el escritor y el filósofo de la totalidad. Esa totalidad a buscar es el proyecto -de Ser- que se manifiesta en cada una de las conductas particulares del hombre. Situado en-el-mundo, el hombre se elige a partir de su situación, y cada conducta es reveladora de su elección fundamental. Como tal, el hombre es acción pura, libertad absoluta. Es esta acción humana lo que une, en Sartre, la literatura y la filosofía. El “hombre en acto” es el gran problema. Ello es lo que hace de la novela una novela filosófica y de la filosofía una “filosofía dramática” o novelesca. “Hoy pienso que la filosofía es dramática. Ya no se trata de contemplar la inmovilidad de las sustancias que son lo que son, ni de encontrar las reglas de una sucesión de fenómenos. Se trata del hombre que es simultáneamente un agente y un actor que produce su drama y actúa en él, viviendo de las contradicciones de su situación, hasta el estallido de su persona, o hasta la solución de sus conflictos” (Sartre: 1973: 11).

Podemos señalar, entonces, que la obra literaria nos entrega el sentimiento de la totalidad, mientras que la obra filosófica constituye su noción. Es lo que sucede con **La náusea** y con **El ser y la nada**, respectivamente. En efecto, es en **El ser y la nada** que tomamos conciencia del sentido de esta totalidad: “La conciencia es un abstracto, ya que oculta en sí misma un origen ontológico hacia el en-sí, y, recíprocamente, el fenómeno es un abstracto también, ya que debe ‘aparecer’ ante la conciencia. Lo concreto no puede ser sino la totalidad sintética de que tanto la conciencia como el fenómeno constituyen sólo momentos. Lo concreto es el hombre en el mundo, con esa unión específica del hombre con el mundo, que Heidegger, por ejemplo, llama ‘ser-en-el-mundo’” (Sartre: 1976: 41-42).

Desde la doble perspectiva de lo literario y de lo filosófico, el pensamiento de Sartre surge como algo vasto, complejo y problemático. Es aquí donde radica su enorme riqueza: en el hecho de expresar, a cabalidad y hasta las últimas consecuencias, la problemática del pensamiento. Su obra está hecha de paradojas y contradicciones, pero vista en su totalidad, estamos ante una escritura coherente y tremendamente lúcida, además de ser consecuente con la concepción de la realidad humana como una realidad enteramente libre, condenada a elegirse y a realizarse en el azar de su situación y de sus circunstancias, confiriéndole un sentido a su existencia personal y concreta. No podemos dejar de citar aquí, en este contexto, a Bernard Henri Lévy, quien en su monumental y polémico libro titulado **El siglo de Sartre**, elogia el espíritu de contradicción en este escritor y pensador francés. Ciertamente, en una abierta defensa de Sartre, a este respecto, nos dice que piensa contra sí mismo, incluso en las páginas de un mismo libro.

Esto ha de ser así, en alguien que se sabe libre, en alguien que se sabe fatalmente

llamado a hacerse, elegirse y construirse permanentemente, en alguien que es consciente de que su ser está en aplazamiento y que no está definido como la piedra, que no está cristalizado como los minerales. “Teoría del ‘pensador por explosiones’”. La frase se aplica a Descartes, pero también podría valer para Sartre. Podría aplicársela así mismo y aplicarla a la dura tarea que siempre se impuso: pensar contra sí mismo, contradecirse, si era menester, de un libro a otro, o de una página a otra del mismo libro. Un pensamiento que avanza por espíritu de contradicción, paradojas, contrasentidos, a veces sinsentidos, más contradicciones y contratiempos, por eso Sartre, el Sartre obsesionado con el hueso, la piedra de sus ideas convertidas en tópicos, nunca dejó de elogiar el ‘pensamiento a la contra’, y en especial contra sí mismo”. (Lévy: 2001: 259). Reiterémoslo, ¡hasta en esto es consecuente Sartre con su idea de libertad!

La importancia del pensamiento filosófico de Sartre reside, entonces, en su cuestionamiento de la existencia humana. Podemos afirmar, partiendo de sus pensamientos en torno a la libertad, que la existencia humana es problemática. El ser del hombre es un ser irreductible. Cuando Sartre concibe al hombre como totalidad, como libertad situada en el mundo, como libre proyecto de ser, le da un sentido dinámico a esa existencia.

Hablar del hombre, de su ser, de su existencia, no es ya hablar de un ente estático, al cual podríamos atrapar en un concepto y encasillar en una forma determinada. Todo lo contrario: en Sartre el ser del hombre aparece como un ser fluido y multiforme.

Como totalidad, el hombre que nos presenta Sartre se halla siempre en el punto de partida. Esa conciencia atormentada es conciencia de... excepto de su propia meta. La meta del hombre está alejada. La meta del hombre aparece como algo tal vez inalcanzable y el hombre se resuelve

como una paradoja: es y no es. El hombre que nos presenta Sartre “es siendo”.

Tal es, pues, el gran valor que encontramos al interior de la filosofía sartriana: esa mirada del hombre como totalidad, como arrojado indeterminado en el porvenir. Esta mirada sartriana del hombre lo presenta como un ser irreductible; pero ha de entenderse que no empleamos aquí la expresión “hombre” en un sentido genérico. Hablamos en el sentido de cada existencia concreta, que es siempre inconclusa. Concluamos: el valor, la significación y la relevancia de la filosofía dramática de Sartre consiste en presentar al hombre como un ser en **situación**; pero libre e irreductible, eligiéndose, haciéndose a sí mismo. Así lo expresa, en el lenguaje de la inmediatez, su obra literaria; así lo reflexiona y lo piensa, en el lenguaje de la mediación, su enorme y vasta obra filosófica.

BIBLIOGRAFÍA

SARTRE, Jean – Paul, **El escritor y su lenguaje**, Buenos Aires, Losada, 1973, Traducción de Eduardo Gudiño Kieffer.

_____, **¿Qué es la literatura?**, Buenos Aires, Losada, ed. 6^a, 1976, Traducción de Aurora Bernárdez.

_____, **La náusea**, Buenos Aires, Losada, ed. 16^a, 1977, Traducción de Aurora Bernárdez.

_____, **El hombre y las cosas**, Buenos Aires, Losada, ed. 3^a, 1978, Traducción de Luis Echavarrí.

_____, **El ser y la nada**, Buenos Aires, Losada, ed. 4^a, 1976, Traducción de Juan Valmar.

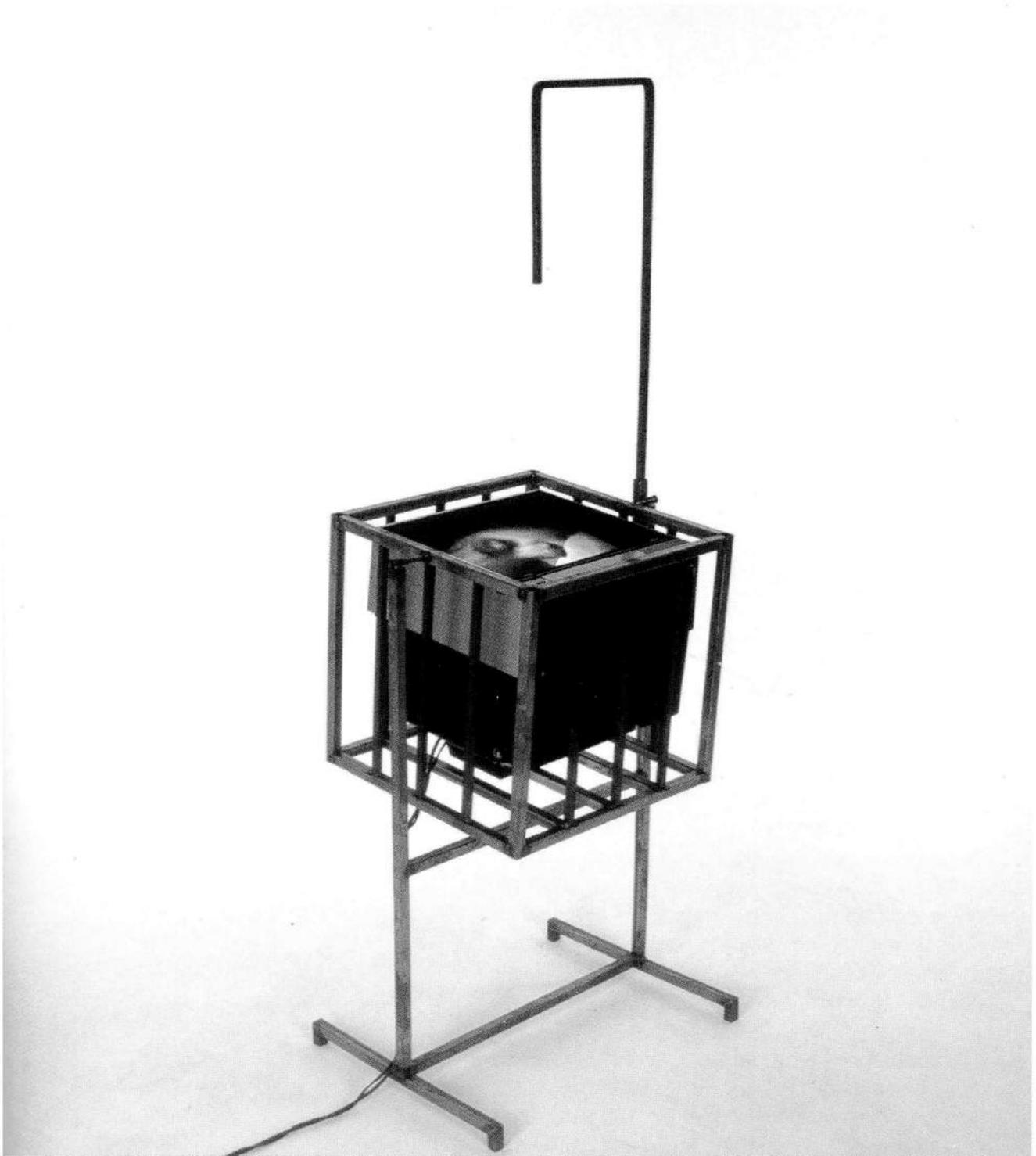
PAZ, Octavio. **Los signos en rotación y otros ensayos**, Madrid, Alianza, 1971.

DE BOISDEFRE, Pierre. **Metamorfosis de la literatura**, Madrid, Guadarrama, T. 3, 1969, Traducción de Luis Núñez y Luis Alberto Martín Baro.



Desconfío de toda idea que no parezca obsoleta o grotesca a mis contemporáneos.

*“Ecolios a un Texto Implícito”
de Nicolás Gómez Dávila*



MMM...MMM...: VIDEO ESCULTURA: 1993

Orientalismo y más allá*

Una entrevista a Edward Said

Versión de Mónica María del Valle Idárraga

Tal vez podríamos empezar por su experiencia política e intelectual a fines de los 50 y los 60. ¿Políticamente, dónde se alineaba en relación con los derechos civiles y los movimientos estudiantiles en Estados Unidos en esa época en que usted era nuevo entre el profesorado de Columbia University? De ese período de su vida, ¿qué influyó en términos de formación para su trabajo ulterior?

Bueno, en los cincuenta yo era estudiante y para 1957 había terminado mi educación universitaria. Entonces regresé al Medio Oriente por un año, y estuve dedicado principalmente a tocar piano. En el 58 volví a Harvard, y me sumergí de lleno en los estudios de posgrado. Había un miembro de mi familia, en particular, a quien vi en el Cairo en esos

* Entrevista con Anne Beeper y Peter Osborne, *Radical Philosophy*, Londres, 1993. Publicada en *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said*. Edited and with an introduction by Gauri Viswanathan. Vintage Books, New York, 2001. p. 208-232

años, que como palestino era muy activo en la política árabe. Era el período del nasserismo. Este familiar estaba allí porque Nasser había estado llevando a Egipto a muchos hombres como este, revolucionarios del mundo árabe. Se llamaba Kamal Nasir, y aunque en esa época era miembro formal del partido Baath, era a la vez partidario de Nasser. Más tarde, a finales de los sesenta, fue vocero del movimiento palestino en Ammán. Después se fue a vivir a Beirut, tras el Septiembre Negro, y en abril de 1973 fue uno de los líderes asesinados por los israelíes. De hecho, yo lo había visto esa misma noche. Eso era lo que estaba aconteciendo. Pero a grandes rasgos, yo no le prestaba atención, en el sentido de que estaba concentrado en mis estudios. Me doctoré en 1963 y me mudé a Nueva York, donde conseguí un trabajo en el Departamento de Inglés de Columbia University. De modo que estaba bastante concentrado en eso y en escribir mi primer libro, sobre Conrad.

Poco después de la aparición del movimiento por los derechos civiles a mediados de los sesenta —y en especial en el 66 y el 67—, me desilusioné con Martin Luther King, que resultó ser un sionista a ultranza, que siempre apoyaba ardorosamente a Israel, especialmente durante el 67, después de la guerra. A principios de 1968 tuvieron lugar las protestas universitarias en Columbia, la revolución de Columbia, ¡pero ese año yo estaba por fuera de la academia! : Fue la revolución que me perdí.

Cuando volví a Columbia a finales del 68, me involucré a fondo en las actividades universitarias contra la guerra de Vietnam. Muchos de los estudiantes que habían participado en esa revolución fueron estudiantes míos. Pero para la misma época surgía el movimiento palestino, y por primera vez en mi vida me decidí a participar en la política palestina, tal como habían hecho algunos de mis familiares y compañeros. Alguien que había

estudiado conmigo en Harvard, por ejemplo, renunció a su puesto en la Universidad de Washington por irse para Ammán como militar de tiempo completo. Fue asesinado en 1976, durante la Guerra de Líbano, en circunstancias más bien oscuras. Era una figura muy importante del movimiento, y todavía hay incógnitas en torno al asesino y sus motivos. Fue él quien me presentó a Jean Genet, en Beirut, en 1972. Era el guía de Genet. Aparece bajo el nombre de Abu Omar en *Un cautivo enamorado*, la obra póstuma de Genet.

Lo cierto es que fui a Ammán en 1969 y me uní al movimiento, no para trabajar desde allí mismo, sino como expatriado. Empecé a escribir sobre política por primera vez en mi vida, comencé a publicar en Estados Unidos, y a salir en radio y televisión. Todo esto ocurrió en las postrimerías de la guerra del 67, que fue el gran evento de mi vida política. Estuve en Ammán durante el verano de 1970 justo hasta que se desató el combate. Tenía que volver a enseñar a la universidad. Estuve allí para la reunión del Consejo Nacional —todavía no era miembro; comencé a serlo en 1977—. En Ammán, en 1970, vi a Arafat por primera vez. Tras el Septiembre Negro, el movimiento se empezó a desplazar hacia Beirut. Mi madre vivía allí, así que yo iba con mucha frecuencia. Ese año me casé con una libanesa, y durante los doce años que siguieron, de 1970 a 1982, tomé parte activa en la política palestina en Beirut, como expatriado. Siempre intenté mantenerme alejado de la pugna entre partidos porque no me interesaba. Durante un tiempo la gente pensó que yo simpatizaba con el Frente Democrático, como de hecho fue durante los primeros años. Pero nunca fui miembro, y nunca intervine en las disputas entre ellos. Arafat me usó, en cierto modo, porque yo estaba en Estados Unidos. Vinieron a la ONU en 1974, y yo colaboré traduciendo el discurso al inglés.

Claro está que, más tarde, durante el mandato de Carter, fui de utilidad para el

movimiento porque algunos de mis compañeros, gente con la que había estudiado, eran para entonces miembros de la administración. Es preciso recordar que me eduqué como figura de la élite en Estados Unidos. Estudié en colegio privado, en Princeton, en Harvard. Eran cosas sobre las que me podía apoyar, aunque a menudo algunos palestinos las malinterpretaban, y pensaban que yo “representaba” a Estados Unidos. Cuando salió mi libro **“La cuestión palestina”**, por ejemplo, el semanario del Frente Popular lanzó un gran ataque contra mí porque, a su decir, yo representaba todo lo burgués. Pero como iba diciendo, me sumergí de lleno simultáneamente en la política y en mi trabajo académico. Las dos tendencias confluyeron, en cierto sentido, a mediados de los 70, cuando escribí **“Orientalismo”**. El libro compaginaba las dos cosas que más me interesaban: la literatura y la cultura, por un lado, y por otro, los análisis y estudios sobre el poder. Esta fusión se mantuvo más o menos constante hasta el otoño de 1991, cuando renuncié al Consejo Nacional.

*¿Por qué no nos habla de la naturaleza de esa suma de intereses en **Orientalismo**? A menudo, **Orientalismo** se lee como una especie de contra-historia de la tradición literaria europea, un exorcismo del fantasma político del humanismo literario tardío. Por otra parte, esa crítica política enfatiza y ratifica la calidad literaria de los textos que allí se analizan. Esto ha hecho que algunos detecten en **Orientalismo** una ambivalencia hacia el humanismo literario. No en vano, puesto que esa es una tradición que no sólo reafirma los valores literarios, sino que incluso ha llegado a asociarlos con valores humanos. ¿Existe en **Orientalismo** esa ambivalencia hacia el humanismo literario?*

Sí. Los héroes del libro, para hablar en esos términos (no se me ocurre ninguna heroína, en particular), los héroes, digo, son básicamente los novelistas. Gente como

Flaubert y Nerval, por ejemplo, gente entre la cual había también poetas. Sin embargo, hay una ambivalencia. Tal como dijo Orwell a propósito de Salvador Dalí: es posible ser una persona repugnante, y un gran dibujante, tal como lo era Dalí. Así que se puede ser imperialista y orientalista, y a la vez ser un gran escritor. Eso es precisamente lo que me interesa: la coexistencia de esas dos cosas. ¿Qué hace uno ante eso? Mi propia profesión ha sido bastante consistente. Tradicionalmente, se las ha separado del todo. A mí, en cambio, más y más se me percibe como alguien empeñado en hablar estruendosamente de las dos como unidad.

La tendencia imperante es más bien obviar lo político en nombre del lado humano, ¿no? No exactamente una separación, sino una anulación.

Sí, pero es una *forma* de separar, en tanto uno deja de hablar de esto, porque eso es muchísimo más importante. Incluso Raymond Williams, por ejemplo —a quien quiero y admiro— tiene este extenso capítulo sobre Carlyle en **“Cultura y sociedad”**. ¿Cómo puede uno leer a Carlyle como lo hizo Raymond Williams? No importa que fueran los 50 u otro año cualquiera. Carlyle escribió **Ocasional Discourse on the Nigger Question** hacia 1840, y es un texto de un racismo horroroso e impresionante. Si uno rastrea su obra se da cuenta de que eso es omnipresente. Y lo mismo pasa con Ruskin, quien, aunque influyó hondamente en gente como Gandhi y Tolstoy, era un imperialista convencido. No tenía la menor duda de que la misión de Inglaterra era colonizar al mundo. ¡Y de hecho lo dijo en público! De modo que no es asunto de desenterrarlo. Salta a la vista. Basta con leerlo. Así que usted tiene razón. Lo que siempre ha estado en juego ha sido la anulación de un discurso por otro. Y lo que me interesa no es únicamente ver la forma en que coexisten, sino la manera en que uno puede leer las obras

teniendo en mente estas preguntas y, mediante un proceso que denomino lectura contrapuntística, transformar las obras en las condiciones que permitan una crítica descolonizadora.

Eso es lo que intento hacer más explícitamente en mi nuevo libro, "**Cultura e imperialismo**". Por ejemplo, se hace posible leer **Mansfield Park** desde el punto de vista de la plantación de los Bertrams en Antigua, en lugar de leerla exclusivamente desde la óptica de Mansfield Park. Y al hacer esa lectura podemos ver los orígenes no sólo de la rebelión de los esclavos en Santo Domingo, sino de toda la tradición escrituraria caribeña que se desprende de ahí: la obra de C. L. R. James, la de George Lamming, la de Eric Williams. En ese punto, en mi opinión, **Mansfield Park** como novela cobra aún más interés, se vuelve aún más notable, porque contiene en sí misma la posibilidad de reacomodarla a otra cosa, a otro tipo de lectura, a un interés diferente. Se vuelve parte de otra trayectoria, que ya no es la de la novela inglesa. Deviene parte de la experiencia caribeña.

Sin embargo, Mansfield Park sigue siendo una novela de lectura imprescindible. En otras palabras, usted se apega a las obras canónicas.

Claro, desde luego que sí, porque normalmente soy muy conservador en lo cultural. Hay libros buenos, y hay libros menos buenos.

Pero eso tiene varias explicaciones. Usando una estrategia puramente defensiva, se podría decir que en esos libros las experiencias históricas se han sedimentado de una manera más significativa, que esos libros constituyen el canon en esta cultura, y por ende es el lugar por donde vamos a empezar a descifrarla. Pero ¿quiere añadir algo un poco más sólido que el mero hecho de que sirvan de punto estratégico de partida?

Sí. **Mansfield Park**, que no es mi novela favorita entre las de Austen, es una obra notable

por derecho propio. Es ahí, en los argumentos sobre la calidad, donde se pone el mayor peso.

El hecho de que Austen estuviera profundamente inmersa en su propia sociedad, o en un sector de la misma, le permitió ver —gracias a esa misma visión restringida— la necesidad de que hubiera un imperio. En mi opinión, sin comprometerse. Y eso es constante, pese a que Jane Austen haya sido reclamada por las feministas. El feminismo de Fanny Price en **Mansfield Park** es totalmente indiferente a la esclavitud y los ingenios. Yo creo que es importante señalar eso.

¿Pero la calidad del libro está intrínsecamente ligada a que ofrezca la posibilidad de una lectura contrapuntística?

Yo pienso que sí, pero obviamente probarlo exigiría mucho más que una simple afirmación, y aquí no hay tiempo. Pero tome este otro ejemplo. **El corazón de las tinieblas**, independientemente de lo que uno piense del libro en términos políticos, es la novela sobre África. Muchos novelistas africanos, incluido Chinua Achebe que la atacó, sintieron la necesidad de refutarla. No porque fuera un texto racista, sino porque es la más formidable obra imaginativa escrita por un europeo sobre África. Esa es su característica, y estratégicamente es central debido a ella. Y lo mismo es válido para **La tempestad**. Lo que habría que agregar en este punto es la palabra "placer." El asunto no es sólo de estrategia o de calidad: una obra debe ser capaz de producir placer estético, quizá por algunas de esas razones, pero también porque es un libro rico de leer. Yo no denigro ni desprecio ni minimizo en absoluto el papel del disfrute de la obra. Uno de los argumentos que elaboro en mi nuevo libro a propósito de obras como **Kim** —sobre por qué son importantes a fines del siglo XIX— es que el personaje de Kim es un instrumento mediante el cual Kipling puede disfrutar su estadía en la India. Sin embargo, no se puede dejar de lado el trasfondo imperialista: que él esté allí al servicio del imperio británico. Al final, Kipling termina siendo

un leal servidor en el gran juego. Pero hasta ese momento, me parece que el principal propósito de **Kim** es el recreo de Kipling, cierto tipo de placer imperialista.

El placer imperialista es poder atravesar fronteras. ¿Ese no es un placer con hondas connotaciones políticas?

Es cierto, pero otras personas también pueden cruzar las fronteras. Se asombraría si supiera cuántas. Lo interesante es que Kipling disfrute los placeres del imperio de tal modo que no vea lo que está ocurriendo en ese preciso momento; es decir: la aparición de un movimiento nacional indio. No ve ese otro factor, ese otro elemento, que se va formando, va surgiendo, y finalmente vence al imperio.

Se podría decir que las sutilezas están justamente donde el texto no es ciego al surgimiento del movimiento nacional.

Hay dos partes en la novela donde Kipling habla de cambios en la India, porque la mayoría del tiempo la representa como una India estática. Uno de esos pasajes es el del Gran Motín, con el soldado viejo. Y lo representa como una locura temporal que les dio a los hindúes. De manera que sí lo vio, lo transformó en algo distinto, y siguió adelante. Lo vio, pero no lo registró, tal como era. La segunda parte viene después, cuando una de las mujeres, la viuda de Shamlegh, dice que no quieren a estos nuevos ingleses que están llegando (es una alusión a los trabajadores jóvenes educados y coloniales, como el Ronnie Heaslop de Forster, escrito veinticinco años después). Que prefieren el tipo antiguo. Hay esta sensación de que, según Kipling, los hindúes prefieren a los orientalistas tradicionales, como el coronel Creighton. Así que él registra un sentido de lo que los hindúes tal vez quieran, pero no se detiene en él, sino que lo transforma en algo más, y sigue adelante. No creo que haya otras sutilezas ahí, de ese tipo, que se refieran explícitamente a la situación política.

Parece que es el ejemplo opuesto a Mansfield Park. Allí, decía usted, hay un lugar

del texto desde donde uno puede releer la obra, pero en el caso de Kipling, ese otro lugar no existe.

No, hay otro lugar. Hay un movimiento nacional. Por ejemplo (y ese es un detalle importante) a este viejo soldado que estaba en el ejército británico, y a quien Kim y el Lama del Tíbet visitan, Kipling lo describe como alguien admirado en el pueblo. Ahora bien, según mi modo de pensar, dada mi propia historia, alguien así, un colaboracionista, probablemente no es el objeto de *ninguna* admiración. Es más probable que sea un marginado. Y entonces uno se centra en eso.

Orientalismo se nutrió de la perspectiva foucaultiana, pero enmarcada por la teoría gramsciana de la hegemonía. ¿No hay grandes diferencias y tensiones entre estas respectivas líneas teóricas sobre el poder?

Las hay.

¿Ha seguido con esa doble perspectiva?

No. Yo no diría que abandoné a Foucault. Diría más bien que saqué de Foucault lo que se podía sacar para la época en que apareció **Vigilar y Castigar**, a mediados de los 70. Lo que descubrí respecto a Foucault, y sobre lo cual escribí un ensayo corto titulado "Foucault and the Imagination of Power," era que, pese al hecho de que él parecía un teórico del poder, obviamente, y seguí hablando de resistencia, era en realidad el *escriba* del poder. De hecho escribía sobre la victoria del poder. Hallo muy poco en su obra, especialmente después de la segunda mitad de **Vigilar y Castigar**, que ayude a resistir los tipos de presiones administrativas y disciplinarias que describió con tanta lucidez en la primera parte. Por eso perdí todo el interés por su obra. Las últimas cosas sobre el sujeto me parecen muy endeables y, a mi modo de ver, de escaso interés.

Fui uno de los primeros que enseñó Gramsci en Estados Unidos, pero hablar de Gramsci y estudiarlo en la academia plantea inconvenientes. En primer lugar, la traducción al inglés de **Los cuadernos de la cárcel** se

basó en un texto distorsionado, y transmitía una impresión muy equivocada. Además, y quizá esto es lo más importante, puesto que ahora podemos leer un muy buen texto de **Los cuadernos** —la edición crítica de Gerratana, en cuatro volúmenes, con un enorme aparato crítico— Gramsci fue un incorregible escritor de notas. Nunca escribió una pieza consistente y continua, excepto **La cuestión sureña**, que utilizo copiosamente en mi nuevo libro. Es muy difícil elaborar una postura política y filosófica sistemática a partir de la obra de Gramsci. Hay un poquito de esto y un poquito de aquello; también, muy en la tradición de Vico y Leopardi, me parece, hay una especie de pesimismo italiano cosmopolita, y además de todo eso, está su intenso compromiso con el movimiento obrero italiano. Pero aparte de eso, metodológicamente, es muy difícil “usarlo”.

El concepto de hegemonía puede ser útil.

Sí, tiene una especie de profundo atractivo, una profunda aplicabilidad, de los que aún hago uso. ¿Pero en cuanto a lo que verdaderamente significa...? Su característica más interesante es la idea de mutuo asedio. La hegemonía y lo que se necesita para montar un movimiento contra-hegemónico. Pero esto no se puede hacer teóricamente; tiene que formar parte de un movimiento político más grande, de lo que él llama un conjunto. Eso me parece de gran utilidad, pero repito que más allá de eso es muy difícil hacer uso instrumental de Gramsci.

En la cultura política de Izquierda ha habido por lo menos dos apropiaciones distintas de Gramsci. Una, basada en una lectura cultural, otra basada en lo que podríamos llamar el Gramsci de Turín, el del intelectual orgánico, las organizaciones obreras, etc. ¿Usted se basa en ambas?

Creo que así debe ser. En **La cuestión sureña**, por ejemplo, él llama la atención sobre el papel de alguien llamado Gobetti, una especie de intelectual proveniente del norte que se volvió activista en el sur. En el fondo, lo que se intenta

es superar las divisiones políticas y geográficas entre estados, entre realidades geográficas. Gramsci estaba improvisando en una situación local muy particular (la política italiana de principios de 1920), para armar un movimiento contra-hegemónico de algún tipo. Eso es lo que más me interesa de él. En mi opinión, el eje del pensamiento de Gramsci es básicamente geográfico, y eso no se ha enfatizado lo suficiente. Gramsci piensa en términos de territorios, de lugareños, cosa que me parece fundamental. La tradición materialista, la tradición materialista pesimista italiana se respira a cada renglón. Es tremendamente heterodoxo, tremendamente concreto. Siempre se hallan aplicaciones a la situación italiana. La gran mayoría de las cosas teóricas que aparecen hoy en día en los periódicos de izquierda —desde hace diez años, o tal vez más— es muy vago, muy carente de contacto con un movimiento político de trascendencia.

Esto que dice sobre Gramsci parece contrapuesto a lo que decía sobre Austen, sobre las características de la tradición literaria humanista.

¿Por qué? Gramsci era un humanista literario. Estudió filología y le interesaba con pasión la literatura italiana, entre otras. Era un lector omnívoro. Creo que es un error oponer el humanismo y la política, o el activismo, o cosas de esa línea, porque la tradición de su entrelazamiento es mucho más larga. En un vistazo al libro **La formación de la clase obrera en Inglaterra**, de E. P. Thompson, por ejemplo, uno encuentra ejemplo tras ejemplo de gente como Blake, de poetas y escritores; del uso de Shakespeare por parte de movimientos radicales. No creo que esa tradición —que proviene, si no me equivoco, de una dicotomía althusseriana falsa o artificial— exista necesariamente. Es posible pensar un humanismo literario que no sea mandarín, que no se distancie de la política o la desdeñe. De hecho, se puede ver hasta dónde está ligado a lo político. Hay toda una tradición de escritura

caribeña que, como dice C. L. R. James, nunca tuvo otro trasfondo. No estamos hablando de África, sino del Caribe, cuya población fue llevada allí. El trasfondo de eso son precisamente esas ideas humanistas —y políticas— occidentales. Por eso, lo que usted llama contraposición no me preocupa.

Foucault y Gramsci le brindaron enfoques teóricos alternativos para mirar los objetos literarios, más allá de ciertas aproximaciones metodológicas circunscritas al texto. Cada uno establece distintos tipos de conexiones teóricas entre los textos y sus contextos, las lecturas y las prácticas... Sin embargo, al rechazar la posición foucaultiana debido a esa mirada omnipresente y problemática del poder, y afirmar que a Gramsci hay que leerlo sólo tácticamente, puesto que no ofrece un marco teórico en sí, parece que quedara ante una especie de vacío metodológico. ¿Esto le preocupa, o cree que otra gente se mortifica demasiado por el marco teórico correcto?

Sí, creo que sí. La teoría se ha vuelto un sustituto. Desde mi punto de vista, la teoría como tal, los refinados recuentos interminables de tal o cual teoría, no son interesantes. (Aunque hay excepciones. Adorno, por ejemplo, siempre es interesantísimo, por una razón que ninguno de los libros sobre Adorno toca: su fundamento en la música. Eso es lo maravilloso de Adorno. No tanto lo que dice sobre la sociedad administrada o sobre la conquista de la naturaleza. Pero lo que ha ocurrido, desde que escribí **Beginnings. Intention and Method** a principios de los 70, es que la teoría se ha vuelto un tema en sí y para sí. Se ha convertido en un fin académico. Y eso me impacienta. ¿Por qué? Porque en ese proceso se ha perdido el estudio histórico de los textos, que desde mi perspectiva, es lo más interesante. Primero, porque hay muchas más oportunidades de hacer descubrimientos genuinos, y segundo, porque los asuntos políticos y culturales cobran más claridad cuando se los compara con temas actuales similares. El tema de la opresión, de

la opresión racial, el tema de la guerra, el de los derechos humanos... todos esos asuntos deberían correr paralelos al estudio de las obras literarias y otros tipos de texto, en vez de la presencia institucionalizada, interventora y masiva de la discusión teórica.

*Volviendo a **Orientalismo**, Jane Miller, en **The Seductions of Theory**, ha llamado la atención sobre su forma de usar en la discusión de Orientalismo todos esos términos con asociaciones femeninas, que son términos cruciales. El feminismo tiene una presencia muy ambigua en el libro en este sentido.*

Sí, de hecho así es. No hay duda. Lo que yo estaba haciendo en **Orientalismo**, hace treinta años, cuando lo escribí, era exponer dos cosas: el grado extraordinario en que el Oriente había sido feminizado por los escritores masculinos de Europa; y el hecho de que el movimiento de las mujeres en Occidente había ido de la mano con el movimiento imperialista. No era un obstáculo. Apenas en los últimos años —yo diría que en los últimos cuatro o cinco años— la cuestión de la raza y el género han confluído histórica y teóricamente, ya no es sólo el género. Es una discusión reciente, que para la época de **Orientalismo** yo no sentía como parte del tema que estaba tratando. Creo que Miller tiene toda la razón. ¡Lo interesante es que esas críticas que se le hacen hoy en día a **Orientalismo** no se le hicieran en su época! ¿Qué papel juega el feminismo en el Orientalismo de un área como la música o la antropología, por ejemplo? Es muy complejo, y muy inquietante, y apenas se ha traído a colación hace tres o cuatro años, en discusiones de la Asociación Antropológica Americana, entre otras. El encuentro apenas comienza.

*El discurso académico feminista directamente relacionado con **Orientalismo** ha asumido bien sea una posición cultural nacionalista, o una de derechos de la mujer. ¿Tiene algo que decir respecto a esas discusiones?*

Para mí, se han vuelto muy interesantes en el último año. Sólo respecto al Medio Oriente ha habido un florecimiento repentino de trabajos complejos e interesantes sobre el papel de la mujer en el Islamismo o en la sociedad islámica, por ejemplo. Hay un libro nuevo de Leila Ahmad, que publicó Yale hace dos o tres meses, que no ha sido reseñado ni una sola vez en Estados Unidos. Nadie quiere tocarlo porque es demasiado complejo, enfoca el tema de un modo bastante desconcertante. Ahora está saliendo una avalancha de material. En el pasado, estaban Nawal al-Saadawi y unas cuantas más. Pero muy pocas. Además, están también las antologías —**Let Women Speak, Islamic Women Speaking**— y la traducción de textos escritos por mujeres de esa parte del mundo que es la que mejor conozco: el mundo árabe y el mundo islámico. Sin embargo, lo más importante para mí no son estas cuestiones teóricas, sino el surgimiento aquí y allá de un movimiento de mujeres efectivo políticamente, y serio. Ahora, hay un movimiento y una literatura del Medio Oriente, como parte de una lucha general contra el status quo —que es atroz— en lugares como Arabia Saudita, Argelia, Túnez, Líbano, y desde mi punto de vista, especialmente en Palestina. El papel de la mujer en la *intifada* es extraordinariamente vanguardista. Así que la situación está cambiando. Hace diez años era muy distinta, y ni qué decir hace veinte. Y a mí me atrae en especial por el carácter contestatario del movimiento de las mujeres, que reclama un conjunto de derechos para las mujeres que básicamente les han sido negados por parte de autoridades que dicen basarse en argumentos de la ley islámica o del Corán...

¿Ha abordado esas discusiones en su nuevo libro?

Bueno, eso me interesaba. Pero los textos al respecto son todavía escasos. Y uno se adentra en otro problema: ¿cuál es la relación entre el movimiento de las mujeres y el

nacionalismo? En los comienzos del movimiento nacionalista, donde hubo movimientos pioneros de mujeres, en lugares como Indonesia, India, Egipto, eran básicamente movimientos nacionalistas, se pensaban como parte de la lucha general contra el hombre blanco. Yo presencié un ejemplo pasmoso de la diferencia entre esa tendencia y el movimiento actual cuando fui a Sudáfrica el año pasado. La universidad de Ciudad del Cabo me había invitado a dar una conferencia llamada Conferencia de la Libertad Académica. Dado el boicot, el CNA (Congreso Nacional Africano) me tuvo que sacar de allí, y dirigí un seminario en las instalaciones del CNA y en otros tantos lugares. En Johannesburgo, di la primera charla en un centro islámico de Linasia, que es un pueblo habitado predominantemente por asiáticos, y en su mayor parte musulmán. Hablé de Palestina, que es lo que querían oír. Luego me dijeron: “Nosotros ya lo escuchamos. Ahora le toca escucharnos a usted.” Cosa que a mí me pareció una idea fabulosa, puesto que normalmente los invitados dan su charla y se van. Así que oí a alguien hablando sobre educación, sobre cambios legales, violencia, condiciones de las prisiones, etc. Había una mujer, con un nombre que nunca olvidaré: Rohanna Adams: un nombre musulmán y un apellido cristiano. ¡Sencillamente fantástico! Ella se puso de pie. Fue la única que no pronunció el saludo musulmán, la profesión de fe de los musulmanes, que en Sudáfrica y a lo largo y ancho del mundo islámico es una expresión a veces revolucionaria, a veces reaccionaria. En el primer caso, significa: “el Islam es mi guía contra ustedes, los opresores, el apartheid,” etc.

En lugares como Arabia Saudita significa lealtad al orden social existente. En Argelia se usó contra los franceses: el Islam como una fuerza política. Ella fue la única que no lo dijo. Era su manera de no ser absorbida por la lucha contra el apartheid otra vez. Dijo: “Bueno, estamos luchando contra el apartheid, pero

todavía existe el problema de las mujeres. De ustedes, ninguno lo ha tocado.” (Acusándolos con el dedo). “Ustedes tratan de hacernos a un lado,” como incluso en sentido literal había ocurrido. Habían organizado el salón de modo que las mujeres quedaban a un lado y los hombres al otro —y hablando de apartheid. Ella insistió en que teníamos que tratar el asunto.

Ahí se ve que es un tipo de movimiento de mujeres completamente distinto cuando hay un distanciamiento del nacionalismo. Hay un descubrimiento general —y el movimiento de mujeres es uno de los lugares donde este descubrimiento ha ocurrido— de que nacionalismo se ha vuelto una frase vacía, un lugar común para *opresión* por parte de las nuevas minorías: las mujeres, los grupos étnicos y religiosos, y así sucesivamente. La gran virtud del movimiento de mujeres en el territorio ocupado de Palestina es que no sólo va contra los israelíes, sino contra la llamada opresión arábico-islámica de las mujeres. Pero eso apenas está empezando. Está cambiando.

*Nuestra última pregunta sobre **Orientalismo** tiene que ver con su relación con algunos de los trabajos a que dio lugar, eso que se agrupa bajo el término “teoría del discurso colonial.” Con frecuencia, la gente señala a **Orientalismo** como el texto fundador de un nuevo género teórico. Pero a menudo ese género se articula a su vez en términos de teoría posestructuralista, lo cual difiere de los presupuestos teóricos y la práctica de su libro por varias razones.*

Correcto.

A veces se asocia también con una tendencia política con la que, sorprendentemente, sus críticos lo han relacionado en ocasiones: “el Orientalismo inverso”, es decir, la simple inversión de la relación jerárquica entre Occidente y su Otro. Estas dos cosas tienen en común la fijación en el dualismo entre Occidente y su “Otro,” y una tendencia a homogenizar ambas categorías, con la

consecuente pérdida de especificidad histórica o geopolítica. En el primer caso, por un rechazo a ir más allá de la pura negatividad de la óptica deconstructiva; en el segundo, por el hecho de agrupar políticamente todo tipo de relaciones coloniales diferentes. ¿Qué opina de estas tendencias?

Creo que **Orientalismo** fue útil en aquellos trabajos que analizaban el componente cultural de formas de dominio como aquello que propiciaba discursos del tipo africanista, indianista, niponista; como aquello que, en sentido lato, jugaba un papel constitutivo en los discursos sobre esos lugares. Ya no era posible leer, por decir, las descripciones de los exploradores decimonónicos en África como si simplemente estuvieran viendo lo que veían. Se tenía ya la noción de una empresa conjunta cuyo propósito era el dominio de una región. *Orientalismo* impulsó estudios de ese tipo, que, a mi modo de ver, eran provechosos. Sin embargo, también dio lugar a algo malo, que yo no pretendía, y que creía haber tratado, pero obviamente no fue así: el problema de la homogenización. Por ejemplo, en el mundo árabe mucha gente me lee como un abanderado del Islam, cosa que no tiene ningún sentido. Mi intención no era defender el Islam. Yo simplemente estaba aludiendo a una forma de actividad muy específica: la representación. El problema pasa a ser (tal como algunos han sugerido): Usted no dijo qué era el Oriente. De modo que lo que busqué hacer en mi nuevo libro es lo que no hice en el otro: hablar no sólo de imperialismo, sino también de descolonización, y de los movimientos que surgieron en el Tercer Mundo, de todo tipo de oposición y resistencia.

Enfatizo lo que considero la oposición inherente a los movimientos nacionalistas: entre nacionalismo y liberación. Hay un nacionalismo que conduce a la burguesía nacional, a la seguridad nacionalista, de estado, separatista: la patología del estado en el Tercer Mundo. Pero

siempre es posible la alternativa, lo que llamo la liberación. “Para todos hay lugar en la cita con la victoria” [C. L. R. James citando a Césaire] es una de esas frases importantes para mí. Es imposible hablar por separado de los componentes de la oposición Oriental-Occidental. Hablo de lo que denomino las áreas entrecruzadas de la experiencia. El asunto es que el imperialismo no era de un solo lado, sino de los dos, y los dos siempre están interrelacionados. Es ahí donde entra el método contrapuntístico. En lugar de verlo como una melodía de fondo con un acompañamiento trivial aquí y allá, o de silencio, más bien hay que verlo como una obra polifónica. Para entenderla, es preciso tener esta noción de territorios entrecruzados, de historias interdependientes, como las llamo. Es la única forma de hablar de ellas, para poder hablar de liberación, descolonización, y de la mirada integradora, más que de la separatista. Estoy totalmente en contra del separatismo.

En cuanto al Orientalismo inverso, hay textos sobre esto por todo el mundo islámico. Es la “Occidentofobia”: atribuir todos los males del mundo a Occidente. Es un género bien conocido que me resulta, en general, terriblemente aburridor y exasperante. Y me he distanciado de esto y de lo que denomino nativismo. Déjeme darle un ejemplo perfecto. En 1962 o 63, Soyinka, un intelectual de avanzada, publica una crítica sarcástica al gran concepto nativista de “negritud”. Ataca a Senghor, arguyendo que la idea de Senghor en realidad es una forma de sucumbir a la noción de que el negro es inferior. Es la otra mitad de la oposición dialéctica. ¡Eso está muy bien! En 1991, en *Transition*, su propia revista, que ha sido reestablecida en Estados Unidos con Skip Gates, escribe un monumental ataque contra el científico y político Ali Mazrui, un musulmán de Kenia. La esencia del ataque contra Ali Mazrui reside que no es un africano puro, sino un africano islamizado y arabizado. Se ve entonces

cómo el liberacionista pro-integración africana se ha convertido, treinta años más tarde, en Nativista, ique ataca a un hombre porque no es suficientemente negro! Y es el mismo hombre que había atacado la negritud. Esos cambios de opinión son parte de la situación política.

Lo mismo funciona para el caso de Salman Rushdie. En el mundo islámico he atacado con determinación la censura del libro. Es el resultado, en primer lugar, de la ausencia de una teoría secular de trascendencia que sea capaz de movilizar a la gente, que sea inteligible para la gente que expone su vida, y en segundo lugar, es el resultado de una falta de organización. No existe una organización secular efectiva, en ninguna parte, en las áreas en que trabajo, excepto el estado. Hablo de organización política secular. Eso hace parte de la fisura que tanto deploro. Y luego tenemos esta cuestión tremenda de la autenticidad y el particularismo étnico. El problema es la política de la identidad: no lograr tomar en cuenta, y aceptar, la esencia migratoria de la experiencia; el hecho de que todo mundo es emigrante o exiliado. En Inglaterra, por ejemplo, los que han rechazado más enérgicamente los *Versos Satánicos* son los inmigrantes que quieren afirmar su autenticidad en un medio fundamentalmente hostil para con ellos. En vez de decir: “nuestra experiencia es muy similar a la de los palestinos, a la de los de bangladeses; en lugar de tomarlo como algo que sobrepasa la oposición binaria “nosotros contra ellos,” y por tanto ser capaces de acercársele en otros términos, tienen esta obsesión por el retorno al propio yo: mi salvación es la comunidad, en su forma más pura; lo cual es, a mi modo de ver, una forma de perdición. Es el fin de las mejores cosas de nuestra civilización, y es algo a lo que me opongo radicalmente. A la marginalización, la formación de ghettos, la cosificación del árabe, por medio del Orientalismo y otros procesos, no se puede responder mediante

afirmaciones simples de particularidad étnica, o mediante la glorificación de lo árabe, o el regreso al Islam y demás. La única forma de responder es comprometerse y zambullirse en el corazón del asunto, como quien dice. Esa es la única salida. No esas retiradas.

La idea de lo secular juega papeles importantes en su obra, en especial como forma de definir la práctica intelectual. ¿Cree que el término "intelectual secular" tiene suficiente fuerza crítica en la situación actual? Parece casi una categoría decimonónica, en la medida en que define el papel contestatario del intelectual meramente en términos de una división entre lo teológico y lo secular. Lo secular parece definir un espacio, un espacio intelectual que surge como oposición a los que no le permiten a uno ocuparlo, pero dentro de lo secular mismo parecerían posibles muchas oposiciones o resistencias. ¿Hay un contenido contestatario específico aquí, más allá de lo secular?

Tal como usted dice, viene de la oposición entre lo secular y lo religioso. Eso es claro. Y ese espacio es el de la historia, en tanto distinto al espacio de lo sacro o lo divino. El segundo punto lo tomo de Gramsci, quien escribió una carta, en 1921 si no me equivoco, donde dice que el gran logro de su generación, en parte bajo la égida de Croce, fue haberse comprometido con la conquista de la sociedad civil, alejándola de ideas mitológicas de un tipo u otro: él la llamaba conquista secular de la sociedad civil. Él anota también que esa conquista nunca llega a su fin. Hay que continuar reapropiándose tanto como sea posible de lo que, de otro modo, será arrebatado. Es una constante reexcavación del espacio público. Aparte de todo esto, tenemos que describir las funciones del intelectual secular. (No quiero meterme en todo la cuestión de lo general vs lo especial, que me parece un conjunto de categorías engañosas inventadas por Foucault, y que yo rechazo.)

En vez de eso, prefiero desglosar varias funciones, una de las cuales, por ejemplo, es bibliográfica y donde el papel del intelectual secular, su actitud contestataria, está en relación con la documentación y las fuentes aprobadas. El papel del intelectual secular es proporcionar alternativas: fuentes alternativas, lecturas alternativas, evidencias alternativas. Está también lo que llamo una función epistemológica: revisar, verbigracia, toda la antítesis entre "nosotros" y el mundo islámico o entre "nosotros" y Japón. ¿Qué significa "nosotros" en este contexto? ¿Qué significa Islam allí? A mi juicio, sólo los intelectuales pueden cumplir estas funciones, opositoras; es decir, en contravención de la *ideé reçue*, cualquiera que sea. Veo además una función moral, una función dramática: la realización, en lugares determinados, de un ejercicio intelectual que pueda escenificar oposiciones, presentar la voz alternativa, y así sucesivamente. Así que la categoría de intelectual secular no es, de ninguna manera, una categoría abierta, sino que, por el contrario, comprende una diversidad de cosas y actividades particulares.

¿Entonces el intelectual secular es, por esencia, crítico y polémico? La suya es una posición más sartreana...

¡Eso! Exactamente.

...pero no tan afín a Gramsci, para quien la distinción entre intelectual "tradicional" e intelectual "orgánico" es central?

No, a mí me parece que sí lo es. Parte del problema reside en que las categorías de intelectual orgánico y tradicional son en Gramsci extraordinariamente poco claras, y difíciles de aclarar. Esas categorías son, sencillamente, categorías inestables. En un momento dado tal vez se pudiera decir que Matthew Arnold era un intelectual orgánico. Cuando escribió *Cultura y anarquía* en 1869, tenía una filiación con una clase particular. Pero hacia finales del siglo, se había vuelto un intelectual tradicional. La

gente leyó su obra como una especie de apología de la cultura, sin más conexión que con la Iglesia.

Pero con Gramsci, uno tiene la sensación de que tiene en mente un público particular, de que se dirige a un público específico, un público ideal, incluso.

Sí, todo esto tiene que ver con el público. Por eso hablo de función dramática. La diferencia es que yo siento que todos tenemos distintos públicos, según los deberes, digamos. Los actos rutinarios de solidaridad, o los actos automáticos de lealtad, no me resultan interesantes ni importantes. Aunque tal vez sean necesarios algunas veces. El gran problema en las sociedades gubernamentales, en las democracias occidentales, es precisamente la pérdida del sentido crítico. El intelectual secular tiene que combatir esto, y es preciso revisar el sentido crítico para varios públicos, varias comunidades.

El asunto de los intelectuales orgánicos y sus deberes ha sido planteado con bastante agudeza por la academia estadounidense en años recientes de formas que se relacionan directamente con los temas que hemos discutido respecto a la recepción de Orientalismo, puntualmente, en debates acerca de lo políticamente correcto y del canon. Son debates sobre la exclusión, las fronteras o los límites, sobre lo que ha de incluirse o excluirse. Su posición en esos debates parece ser una posición humanista liberal de un corte bastante tradicional: la de abrir los espacios, incluir más textos, pero defendiendo el canon. Dos preguntas al respecto. La primera es que si el modo como opera culturalmente el estado es por exclusión (como usted sugiere), ¿de veras se puede esperar que el estado actual se abra a todas estas cosas? El estado puramente liberal es una ficción de la teoría política. La segunda sale de un texto que usted escribió en el Times Literary Supplement donde preguntaba: “¿Quién se beneficia de los ataques contra el canon?”

y respondía: “Ciertamente no la persona o la clase en desventaja, cuya historia, si uno se toma el trabajo de leerla, está repleta de pruebas de que la resistencia popular contra la injusticia siempre ha sacado enormes beneficios de la literatura y la cultura en general, y muy pocos de las distinciones envidiosas entre clase gobernante y culturas pasivas.” Esa es una defensa férrea de las posibilidades políticas contestatarias de los “grandes textos.” ¿Pero esas distinciones sí son siempre “envidiosas”?

Yo nunca he sentido que el canon me imponga restricciones. Nunca se me ocurrió que, enseñando o leyendo el canon, yo fuera como un sirviente en el huerto de alguna figura gubernamental poderosa que me hubiera contratado expresamente para eso. Yo lo tomo como algo que requiere cierto tipo de atención, cierto tipo de disciplina. Dado que no sentía esa restricción, todo el problema del canon “sacado a relucir por sus oponentes o por sus defensores” me resultaba bastante limitado. En segundo lugar, todo lo que dije en ese artículo, y posteriormente, no tenía que ver con el papel del canon en el estado, en el contexto del estado, sino en la universidad. Ahora bien, desde mi punto de vista, la universidad es uno de los últimos espacios casi utópicos de la sociedad moderna. Y si se convierte en un lugar donde se desplazan unas categorías para reemplazarlas por otras, si se trata de que leamos agresivamente un conjunto de obras que en el pasado estuvieron vetadas y ahora son accesibles, y de prohibir los textos que leíamos en el pasado para leer estos otros textos, yo me opongo. Esa no es la solución. En Estados Unidos, la moda podría ser reemplazar el eurocentrismo por el afrocentrismo. En el mundo islámico sería no leer los textos occidentales y, sí, las obras islámicas. No veo por qué tengo que elegir entre uno y otro. Si de eso es que se trata, yo me salgo de la cuestión. Estoy por las dos. Así como estoy en contra de William Bennett y Bernard Lewis, y de todos los

que insisten en que sólo deberíamos leer a Homero y a Sófocles, estoy en desacuerdo con los que afirman que sólo hay que leer obras escritas por gente negra o por mujeres.

La cuestión es: ¿hay categorías abiertas? Esa es en el fondo su pregunta. Y yo creo que sí las hay. Pero no existen como tales, independientemente. Son lo que uno hace. Eso es todo. No se trata de que alguien diga: “bueno, Said, usted puede hacer lo que a bien tenga.” Es no es interesante. Sí lo es lo que uno hace en la práctica individual como profesor, como escritor, como intelectual. ¿Qué decisiones toma? Ahora bien, tener una actitud reverente es una estupidez. Yo me resisto a eso. He pasado gran parte de mi tiempo tratando de poner al descubierto las limitaciones de esa actitud. Por el contrario, el punto de la educación es la actitud crítica: inculcar un sentido crítico, una especie de actitud fastidiosa, demandante, inquisidora frente a todo lo que se ponga por delante. Pero en resumidas cuentas, eso no exime, de ninguna manera, de elaborar juicios, de decidir qué es bueno y qué es mejor, qué es excelente y qué es mediocre. Las cuestiones de gusto son muy importantes. Leer una novela escrita por un gran novelista no me da el mismo placer que leer un panfleto político. Son cosas diferentes. Así que en el fondo, no es que las categorías sean abiertas. Las posibilidades de trabajo político e intelectual sí lo son, relativamente, si uno sabe cómo aprovecharlas.

*¿Podemos volver a su propia posición en tanto palestino que vive y trabaja en Estados Unidos? En una introducción a una discusión con Salman Rushdie sobre el libro suyo **After the Last Sky**, habló de los riesgos que entraña ser “forastero cultural.” ¿Es así como se ve a sí mismo? ¿Como un forastero cultural?*

Sí, así es, pero eso no implica necesariamente que me sienta alienado, si me hago entender. Uno puede ser un extraño a la cultura, un forastero, y volverse cada vez más ajeno, y cultivar su propio jardín, sentir paranoia,

y todo lo demás. Nunca me he sentido así. Me he sentido discriminado, pero nunca he sentido que estuviera en una situación desesperada, nunca sentí que no hubiera remedio para mis sentimientos de marginalidad. Nunca me faltaron oportunidades de hablar y escribir. Aunque a veces las cosas no marcharan muy bien. Hace dos años estuve bajo amenazas de muerte, había algún grupo tratando de matarme. Me tocó cambiar de estilo de vida. Y ha sido muy difícil para mí tener que estar siempre a la defensiva en situaciones públicas, en los medios de comunicación, o incluso en sociedad, en lugares como Nueva York, donde la gente me ve y dice: “Ese es un terrorista de la Organización para la Liberación de Palestina.”

¿Han empeorado las cosas después de la Guerra del Golfo?

No, siguen más o menos igual. Justo antes de la Guerra del Golfo se publicó en Commentary un ataque terrible titulado “El profesor del terror” —era todo un pasquínque pretendía demostrar que yo había tramado la muerte de niños judíos y cosas por el estilo. Era perfectamente irresponsable y la intención era hacerme dar comienzo a una serie de intercambios panfletarios que me mantendrían maniatado durante diez años, y no me dejarían hacer nada más. No contesté. Esas cosas pasan todo el tiempo. Pero uno sigue adelante, y eso es lo importante. En el mundo árabe, me siento alienado por motivos políticos. No he ido a Jordania o al Líbano en más de diez años, por razones de orden puramente político. La mayoría de esos lugares han cambiado tanto que son irreconocibles, de manera que mi propio pasado es irrecuperable, de una forma algo graciosa. No pertenezco realmente a ninguna parte, pero yo he decidido que así son las cosas. Está bien. No me preocupa mucho. No hay mucho de dónde escoger.

¿Fue ese sentido de alienación respecto al mundo árabe el que lo llevó a renunciar al Consejo Nacional?

Mi descontento con las tendencias del movimiento palestino, y en particular de la Organización por la Liberación de Palestina, a la que siempre he sido fiel en tanto autoridad política en general, empezó hace varios años. En el verano de 1991, participé activamente en la preparación de la Conferencia de Madrid. Conocía a mucha gente en Cisjordania, y en vista de que Estados Unidos se había vuelto central, se pensó que mis aportes podrían ser útiles. El énfasis del mundo árabe, y en especial del movimiento palestino, en Estados Unidos, como última superpotencia, me parecía escandaloso, una especie de galanteo suntuoso, casi desesperado, sumiso. "¡Ayúdenos, confiamos en ustedes!" ¡Cuando Estados Unidos ha sido el enemigo de nuestro pueblo! Me parecía escandaloso. Esta repentina inclinación hacia Estados Unidos, después de la Guerra del Golfo, confundió a la gente. La causa de esta repentina caída en el regazo de Estados Unidos y una aceptación de su voluntad a la par de un explícito: "Sólo Estados Unidos puede rescatarnos!" eran las estupideces cometidas por la OLP durante la Guerra del Golfo. Eso confundió muchísimo a la gente. De golpe, la gente se preguntó: "¿Por qué estamos luchando?" Lo que pasó después de lo de Madrid fue que la situación en la Franja de Gaza y en Cisjordania empeoró, y empeoraba cada vez más. Estaba descontento con el carácter cuasimafioso de la OLP, y pensé que el mandato de Arafat, a quien siempre le he sido leal es amigo mío había durado demasiado. No ha sido bueno para nosotros. Empecé mi crítica en árabe hace cosa de tres años, en 1989. No saben para dónde van. Y ese problema está demasiado enraizado.

¿Será que es inevitable?

Tal vez. Pero también es importante que los independientes, como yo, señalen abiertamente los problemas. Una última cosa que quiero señalar al respecto es que hasta cierto punto las conversaciones sobre las

negociaciones sobre la Franja de Gaza y Cisjordania no me afectaban porque no soy ni de Cisjordania ni de Gaza. Vengo de lo que solía llamarse Jerusalén Occidental. Y no se había previsto un papel para los que somos exiliados. Cuatro millones de palestinos (muchos de ellos apátridas) no tienen a dónde ir. Hay cientos de miles en el Líbano, en Siria, etcétera. Ellos no estaban incluidos en esas negociaciones. Sólo lo estaban los que viven en la Franja de Gaza o en Cisjordania. Así que ese es su problema. Bueno, pues están haciendo un buen trabajo... que lo sigan haciendo. Y la tercera razón por la cual me salí, un motivo muy importante para mí, es que desde que descubrí que tenía una enfermedad sanguínea crónica y peligrosa, decidí que iba a ir a visitar Palestina. Intenté ir una vez en 1988 y Shamir me negó la entrada porque yo era miembro del Consejo Nacional. Renunciar al Consejo me permite hacerlo, y de hecho iré pasado mañana. Por primera vez, en casi cuarenta y cinco años, voy rumbo a Palestina.

Cuando usted va al mundo árabe, ¿lo ve como una especie de regreso al hogar, o ahora Estados Unidos es su casa?

No, yo me siento en casa en ambos lugares. Pero yo soy distinto, en cierto modo. En el contexto estadounidense, hablo como estadounidense y también puedo hablar como palestino. Pero en ninguno de los dos casos siento que pertenezca, en sentido propio, o mejor, en sentido oficial, al grupo del poder central. En ambos lugares soy de la oposición. Y desde luego eso quiere decir cosas bien diferentes. Ser de la oposición en Palestina, en el contexto palestino, significa apoyar y contribuir a la formación de un consenso nacional emergente. Yo jugué un papel relativamente importante, a mi juicio, en 1988 en la reunión del Consejo Nacional en Argelia, donde ayudé a redactar el borrador de algunas de las declaraciones y participé en muchas discusiones, abogando por el reconocimiento

de los israelíes (resolución 242 de la ONU) por parte de dos estados, y demás. Yo estaba de acuerdo con eso porque me parecía lógico, porque no teníamos aliado estratégico, y porque pensaba que era lo correcto. El representante soviético no tenía absolutamente nada que decir. De hecho, era desalentador. No quería que nosotros hiciéramos lo que hicimos. Nos sugirió que “nos agacháramos”. Pero yo pensaba que era importante hacerlo. Así que hice estas cosas. Y como dije, apoyo el consenso nacional. Por otro lado, ciertamente no lo sentía como algo de lo que me podía privar. Que si sentía que algo no estaba bien, debía decirlo, y lo decía.

Por ejemplo, durante quince, dieciséis, diecisiete años, yo he sentido que la política palestina en Estados Unidos está mal organizada. Estados Unidos no es como un país árabe y ni siquiera como un país europeo. Y no se han tomado medidas para sortear esa situación. Lo que cobra importancia es cómo hacer las críticas. La forma de hacerlo se vuelve central. No daba declaraciones a gente de la prensa occidental porque en ese contexto se interpretaba como un ataque al movimiento nacional, cosa que yo no haría. Pero para la prensa árabe, en árabe, lo hacía. Pero pocas veces sin antes haber hablado con Arafat. En Estados Unidos, soy por completo de la oposición. De hecho, es cierto que para muchos comentaristas soy una especie de Don Palestina, pero nunca he aparecido en televisión, en la prensa, o en ningún tipo de de foros, sin haber estado siempre a la defensiva, o en la minoría.

Una vez estaba en uno de los programas centrales del domingo por la mañana —tal vez fuera el show de Brinkley— en uno de los momentos clave de la *intifada*. Se golpeaba y se mataba...y de hecho mostraron un video en el programa. Lo primero que me preguntaron después del video fue: “¿Cuándo es que los palestinos van a poner punto final al terrorismo?”

Pero hoy en día, cuando doy conferencias, conferencias políticas, después e incluso durante la Guerra del Golfo, rara vez me lanzan preguntas hostiles. Es algo extraordinario. La opinión pública ha cambiado muchísimo. A la posición estándar israelí oficial simplemente ya no le queda ninguna recomendación. Hemos llegado hasta el final, a reconocerlos. Hemos afirmado que queremos la convivencia, que estamos dispuestos a hablar de paz. ¿Por qué entonces continúa la ocupación? ¿Por qué siguen la opresión y la persecución sistemática contra los palestinos? Ese ha sido un cambio enorme.

¿Le parece que el cambio empezó con la Guerra del Golfo?

No. Durante la Guerra del Golfo, yo estaba muy en contra de Saddam, pero también estaba en contra de las tropas estadounidenses. Siempre he estado en contra de Saddam. La única vez que fui a Kuwait, en 1985, tuve una agria discusión semipública con una lumbrera local que andaba ensalzando la grandeza de Saddam. Era durante la guerra Irán-Iraq. Entre otras cosas, dije que Saddam era un asesino, un cerdo y un tirano fascista, y que ellos eran unos criminales y unos descerebrados.” Y su respuesta fue: “ah, pues les estamos dando billones” y era cierto, le dieron quince billones de dólares. Y les advertí que él iba a ser su fin. En semanas posteriores a la crisis del Golfo la misma lumbrera me llamó y me insultó por teléfono, porque según él le habían dicho que yo había aparecido en televisión en inglés, y no había defendido a Kuwait con suficiente vigor. “Desde luego que defiendo a Kuwait —le contesté—. Me opongo a la ocupación, me opongo a Saddam, pero no voy a acolitar que Arabia Saudita y el gobierno de ustedes —política y moralmente corrupto y en bancarrota— manden tropas y empiecen una guerra junto con los estadounidenses. Hay muchos movimientos posibles antes de eso.” Dos semanas después, escribió en árabe, en una

columna del principal periódico árabe, saudita, que se publica en Londres: “Pues yo invito a los prominentes intelectuales árabes a que se suiciden.” Y me incluyó a mí: “Said debería suicidarse porque ha traicionado a los árabes y a Kuwait.”

Durante la Guerra del Golfo, mi posición fue muy distinta a la llamada posición oficial palestina, en cuanto tal. Básicamente, me opuse a Iraq, me opuse a las depredaciones que hacía el régimen de Kuwait, me opuse a la política saudita, y me opuse a la posición estadounidense. Me opuse a la guerra. Pero me negué a caer en actitudes como la de Fred Halliday y Hans-Magnus Enzensberger que sostenían que en la guerra entre el imperialismo y el fascismo, hay que optar por el imperialismo. Yo estaba contra ambos. Creo que esa era la única posición posible, digna y seria a la vez. Y más intelectuales en Occidente pudieron haberla asumido, pero para su vergüenza no lo hicieron, en parte debido al anti-arabismo y al anti-islamismo y cosas como las que trato en **Orientalismo**. Es escandaloso. Es una gran barrera. ¿Qué se ha logrado con la guerra? Saddam sigue ahí, sigue matando a kurdos, chiítas, y a todo el mundo. Y ahora incluso puede que cuente con el apoyo de los sauditas. Al tiempo que apoyan su derrocamiento, intentan echárselo al bolsillo, que es como hacen las cosas en todo el mundo árabe.

¿Entonces usted estaba en pro de que se mantuvieran las sanciones?

Sí, que se mantuvieran las sanciones de las Naciones Unidas, pero también que se mantuvieran posiciones uniformes y consistentes, en todas partes, no sólo con relación a Palestina. ¿Y qué hay de Chipre? Hay montones de resoluciones de la ONU respecto a la invasión turca y a la repartición del país. Una de las razones por las cuales estaba muy irritado con la posición estadounidense durante el llamado proceso de paz, la fase de Madrid, era que sostenía que los

palestinos debían renunciar a su derecho de representación. Ningún movimiento de liberación en la historia ha hecho cosa semejante. Son los que hacen los nombramientos. Dicen: nosotros somos quienes escogemos a la gente; no ustedes, los enemigos. En segundo lugar, que Estados Unidos y la Unión Soviética hicieran de este su proceso de paz, a mi juicio, era el clásico error, típicamente imperial. Si uno mira la carta de invitación a la Conferencia de Madrid nota que las Naciones Unidas están explícitamente excluidas. Estados Unidos se opondrá a cualquier iniciativa de las Naciones Unidas. ¡De modo pues que de repente, Estados Unidos, que se había valido de las Naciones Unidas en la Guerra del Golfo, la excluye del proceso de paz! Todo eso había que decirlo.

En una entrevista televisiva que le hicieron a usted y a Chomsky, durante la guerra o inmediatamente después, usted habló de la persistencia de las actitudes orientalistas. En esa época, el marco de referencia parecía ser la imprecisión de las motivaciones militares y económicas de Occidente. La alusión a los discursos orientalistas parecía casi superflua en relación con ese tipo de precisión.

Tal vez soy extremadamente sensible a esas actitudes, pero me parece que una guerra como esa, pagada por los árabes en contra de otros árabes sin consideración del proceso de negociación, no hubiera sido posible sin el Orientalismo. Esa guerra no tenía como trasfondo la agresión ni nada parecido. Era una guerra por petróleo, petróleo barato: esa combinación tiene una especie particular de matiz racial. Nadie dijo —y ciertamente no lo dijeron los estadounidenses— “este es petróleo árabe para los árabes, no sólo para la familia real de Kuwait.” Estos estados —Arabia Saudita y Kuwait— son propiedad de familias. No hay estado en el mundo que se designe como Arabia Saudita —que quiere decir, la Casa de los Sauditas—, y en efecto esa familia es la dueña

del país. En mi opinión, todas esas anomalías fueron posibles y produjeron contradicciones y discursos mentirosos sobre la justicia, la agresión y demás, *porque* ellos son árabes.

Estados Unidos nunca ha apoyado los derechos humanos en el mundo árabe. Yo hice un estudio al respecto. Todas las decisiones estadounidense de importancia respecto al mundo árabe, bien sean de orden político, militar o económico, siempre han sido tomadas en contravención de los derechos humanos. Estados Unidos se ha opuesto a los derechos humanos para los palestinos, se ha opuesto a los derechos humanos en el Golfo, se ha opuesto a los derechos humanos en lugares como Egipto, y así sucesivamente. Por eso yo creo que no se puede hablar de lo que podríamos denominar actitudes culturales. Había una especie de desprecio. El otro discurso —el militar y el económico que usted mencionó— no tiene suficiente precisión sin este componente. En Estados Unidos hubo una campaña masiva en los medios de comunicación, una campaña anti-árabe y racista: la demonización de Saddam. Iraq es, en muchos niveles, el centro cultural del mundo árabe. Pero eso no se traslucía en la pantalla de televisión, donde simplemente mostraban esas bombas inteligentes cayendo sobre Bagdad. Y hasta el día de hoy, no se ha dicho ni una sola palabra, ni una, sobre la gente que murió asesinada. Esto sólo pudo llevarse a cabo porque se trataba de árabes.

¿Cree que lo que hizo el movimiento estadounidense contra la guerra fue suficiente?

¿Movimiento contra la guerra? ¡Claro que no! No me parece que hubiera sido difícil. Yo creo que había mucha ambivalencia entre la gente sobre la guerra. La posición de la Izquierda fue ambigua. No se hizo bastante con relación a la catástrofe humana que se desató en Iraq y en el Golfo en general. Es que no se sabía suficiente al respecto. Uno de los artículos centrales del **Foreign Affairs** de diciembre,

justo la época en que Estados Unidos estaba a punto de ir a la guerra, comenzaba así: “Saddam es de un país débil que no tiene ninguna conexión con las ideas, los libros o la cultura.” Esa es una descripción del país contra el que se van a lanzar a la guerra... “montacamellos” y “con toallas en la cabeza”, tanto si están contra nosotros o con nosotros. El mismo tipo de ridiculización se amontonó sobre los sauditas, y eso que ellos eran los “árabes buenos” de esta guerra. Esta guerra se vio como una guerra conveniente para Israel porque se proclamó a Iraq como el país más amenazador para Israel. De modo que en realidad la protesta fue muy poca. Llamarlo movimiento sería incorrecto. Movimiento pudo haber llegado a ser.

¿Qué habría necesitado?

Habría necesitado organización. No olvide que ese es el período posterior al colapso del socialismo, de la Izquierda. La Izquierda de Estados Unidos no es como la Izquierda europea, o la Izquierda británica.

La Izquierda británica estaba de suyo muy confundida.

Bueno, si ustedes estaban confundidos, ¿qué decir de los estadounidenses, que no tienen una Izquierda verdadera? Hay gente vagamente de izquierda, gente que es de izquierda por sentimiento y por providencia; gente como Irving Howe, por ejemplo, o como Michael Walzer, que son los grandes gurús de la Izquierda. Walzer estaba de acuerdo con la guerra. A su parecer, era una guerra justa. Los medios de comunicación estaban completamente aliados con el gobierno. Fue una de las grandes colaboraciones satánicas entre los medios y el gobierno. No se podía entrar. La radio, sin embargo, fue muy importante durante la guerra. National Public Radio y unas cuantas redes radiales nacionales más emitieron muchas cosas. Pero eso no tiene el poder de la televisión. Fue una guerra televisiva.

¿En términos de Baudrillard?

¿Qué dijo Baudrillard? Lo más probable es que no.

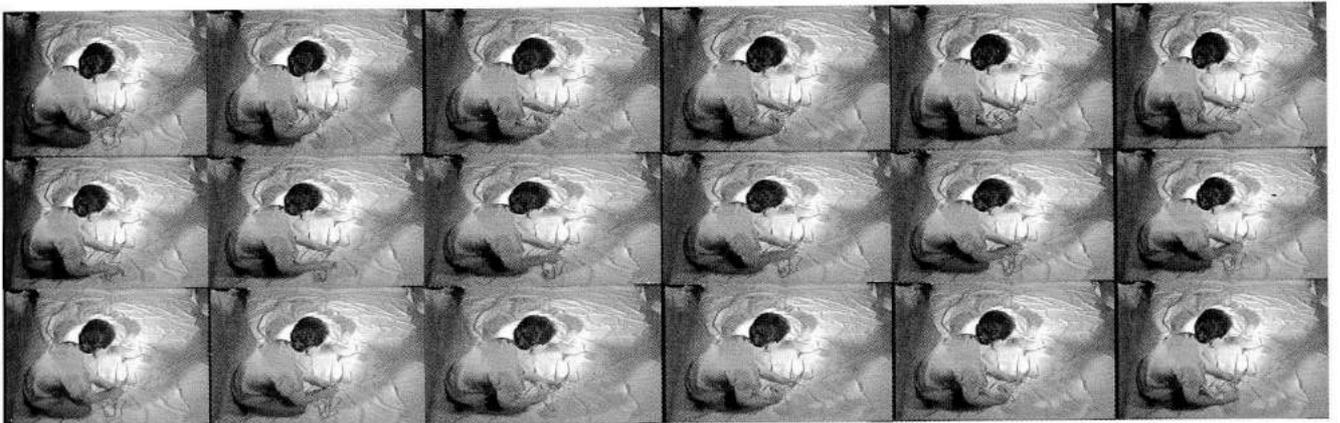
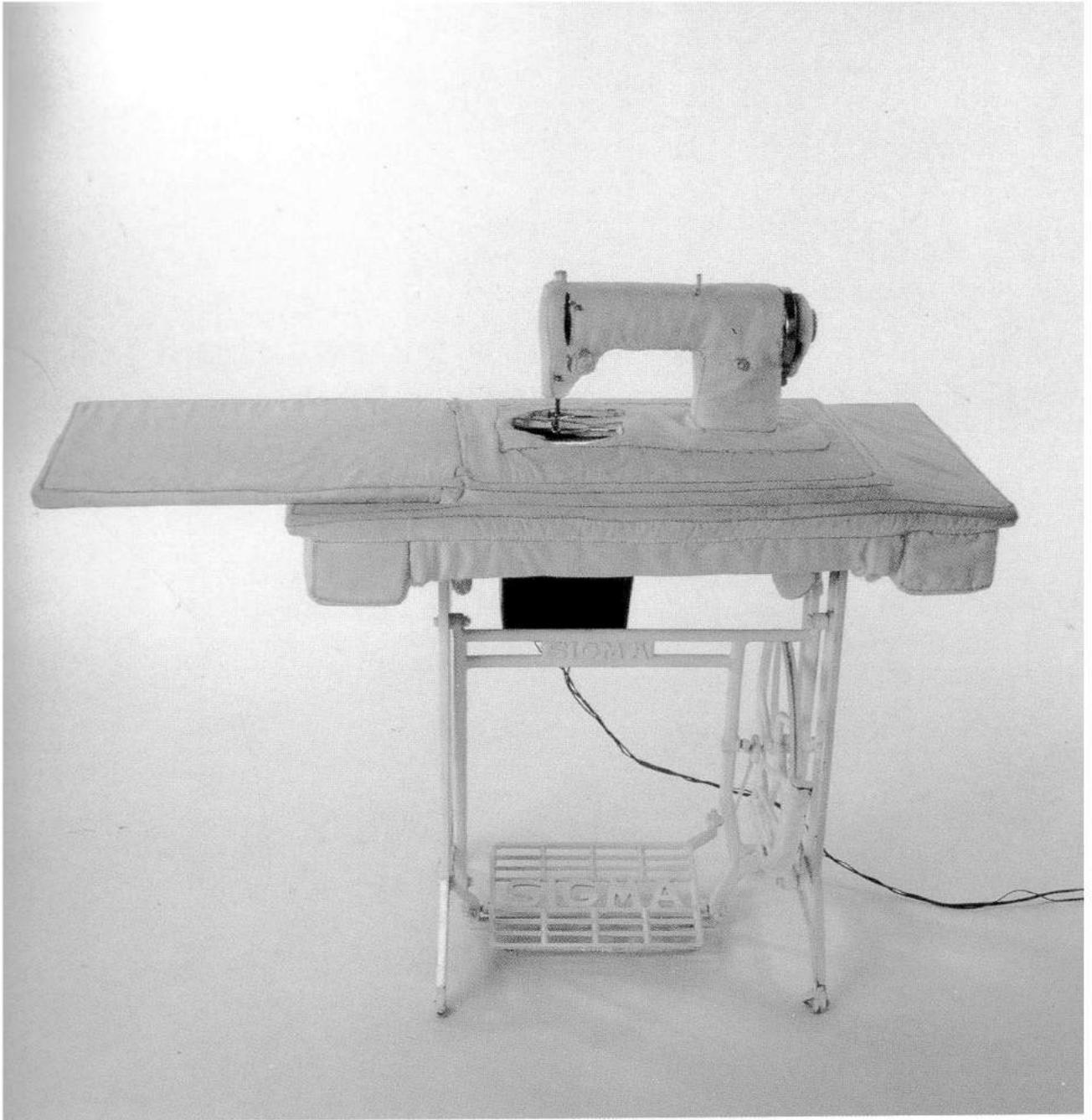
Baudrillard dijo que había sido un no-acontecimiento hiper-real.

¡Ah, el bueno de Baudrillard! Por haber dicho eso habría que mandarlo para allá, nada más con un cepillo de dientes y una lata de Evian, o de cualquiera que sea su bebida favorita.



Los medios actuales de comunicación le permiten al ciudadano moderno enterarse de todo sin entender nada.

“Escolios a un Texto Implícito” de Nicolás Gómez Dávila



MÁQUINA: VIDEO ESCULTURA: 1996

Del fuego térmico a las brisas refrigerantes Poéticas del viento en las arquitecturas tropicales¹

Luis Guillermo Hernández Vásquez²

Te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan
dulcemente,
toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.
He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.

Aurelio Arturo, en Morada al sur

*[...] esto se parece mucho a una especie de concha que yo
hubiera segregado a mi alrededor a lo largo de los años. [...] ella reproduce como un hueco la huella de todos mis movimientos, de todos mis gestos. Es el molde exacto de mi vida cotidiana.*

Michel Tournier, al hablar de su casa

¹ Este artículo recoge algunos elementos de la tesis DEL FUEGO AL VIENTO art(es) y mañas del viento en las habitaciones tropicales, realizada como requisito para optar al título de magíster en Estética, otorgado por la Facultad de ciencias humanas y económicas de la sede, trabajo que contó con la dirección del profesor Carlos Mesa González. La versión completa que amplía aspectos que aquí solo se enuncian, puede consultarse en la biblioteca central de la Universidad Nacional, Sede Medellín.

² Profesor asociado de la Facultad de arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Por qué viento en vez de fuego



1



2

La imagen mítica del fuego térmico como origen de la habitación, ha sido protagonista en los tratados de arquitectura. Por contraste en los trópicos el fuego no es calefactor.

1. El descubrimiento del fuego (Fra Giocondo).

2. Mampara con hamaca de los indígenas puríes, en el oriente de Brasil (Grabado SXIX).

Térmica es la imagen de la habitación en los lugares que domina el frío. Calor y luz son materiales preciosos en esos ámbitos. El cuerpo guarda memoria de ellos, de la sensación cálida que suscitan, de la promesa de felicidad que significan. Calorífica es la forma en que suele cristalizar allí la habitación presidida por el fuego que caldea y – en general – por las fuentes calurosas que se hacen necesarias para mantener la temperatura corporal en condiciones en las cuales el frío es adverso a una vida a la intemperie. En estos ámbitos gélidos el fuego adquiere un significado relevante, su valor simbólico como medio que procura calor y entibia el cuerpo, lo impulsa a una posición imaginaria privilegiada, al margen de su rol universal en la cocción de los alimentos y aún de su muy extendido papel energético y transformador de la materia, comunes a lo habitable en otros emplazamientos. Este origen fogoso de la habitación, en los lugares muy fríos, ha

modelado muchos elementos que impregnan la imagen de la casa del humo: compacta y centrada en torno a un hogar calefactor, un punto fijo que irradia y reúne alrededor, donde también se hace visible un habitante determinado por su concentrada estabilidad.

Del fuego térmico, asociado a la imagen de la habitación en los entornos sometidos al frío, en los lugares más nórdicos y en los más australes; al viento refrigerante asociado a la de los trópicos, en los entornos más cálidos y húmedos, es desde donde queremos discurrir. Nos apoyamos en esa impronta que nos ha tatuado y que ha ayudado a construir nuestro enfoque estético expandido, capaz de asociar lo habitable con los procesos vitales. La búsqueda de una arquitectura viva, una arquitectura que se desplace *del ojo a la piel* como la ha propuesto Luis Fernández Galiano en su libro *El fuego y la memoria*³, que nos permite proponer otro desplazamiento, del fuego al viento, para contrastar nuestra mirada

³ FERNÁNDEZ Galiano Luis. *El fuego y la memoria*. Madrid: Alianza, 1991.

atemperada en los trópicos, con aquella cultivada en las regiones septentrionales: expuestos a las atmósferas muy cálidas y húmedas no es la sensación calorífica lo que la piel recuerda y desea, no es en un interior térmico donde imaginariamente depositamos la promesa de felicidad que ensoñamos y esperamos de la habitación. Todo el impulso que construye las imágenes de la habitación placentera en estas latitudes tórridas evoca una sensación refrigerante, una rememoración dérmica del contacto con la brisa, en umbrales de sombra que se han sustraído al calor y a la luminosidad excesiva.

Esa alianza de lo habitable con lo térmico explorada por Fernández Galiano ha enfatizado, entre otros, el aspecto significativo del fuego del hogar en el origen de la habitación, su carácter simbólico de hálito que se protege y se cuida, su papel mítico en los ritos de fundación urbana y doméstica, repleto de connotaciones metafóricas de lo vivo y lo animado. La domesticación de ese elemento está sin duda en el origen de la sociedad humana y, con ella, en el origen de la actividad constructora de lo habitable. Los restos de combustión suelen, por ello, ser el indicio más seguro de habitación.

Esa dimensión universal del fuego en cuanto lumbre – vinculado siempre a los rituales gastronómicos que derivan de los hábitos nutricios - ha adquirido en los relatos míticos acerca del origen de la arquitectura un significado simbólico adicional por su indispensable papel térmico, capaz de calentar los cuerpos. Este autor nos recuerda su protagonismo en los tratados arquitectónicos, desde los diez libros de arquitectura de Marco Vitrubio Polión, hasta, por ejemplo, escritos teóricos más recientes como los de Reyner Banham. Reiteradamente se menciona en ellos el abrigo térmico que provee el fuego, como la imagen mítica del origen de la habitación. Es preciso reconocer en ella una construcción

imaginaria que adquiere sentido por la necesidad corporal de mantener a raya el frío, que acecha amenazador, afuera de la habitación.

Nuestra sugerencia es que, por contraste, en las atmósferas tropicales cálidas un habitante suele experimentar el aire, en su manifestación de brisas, como una materia asociada a su placer, a su comodidad, a una regulación térmica necesaria. Que esa disposición filética de simpatía a ese elemento en estas circunstancias, es la que lo eleva a una condición imaginaria protagónica que hace eclosión en el ordenamiento y la forma de la habitación. En cómo se poetiza una y otra vez en manifestaciones literarias, musicales, vestimentarias y artísticas en las que los poetas inspirados, en su más amplia dimensión expresiva, dan cuenta de la relación afectiva de las sociedades tropicales con esos meteoros. Si en los dominios del frío lo habitable ha cristalizado la imagen del hogar calefactor, un fuego térmico pletórico de connotaciones felices y deseables para los cuerpos ateridos, dando lugar a útiles que desde la hoguera a la chimenea figuran lo que reconocemos como promesa de felicidad en esos entornos, en los dominios de lo muy cálido en cambio, el fuego, fuente de calor que acrecienta la sensación que se quiere atenuar, suele trasladarse afuera de los ámbitos del reposo. En vez de fuego se desea el viento, las brisas refrescantes a buena sombra que incluso el abanico cómplice nos arroja a la cara, ayudado de un gesto rítmico de movimiento con la mano. La mano siempre con sus mañas, refina el arte de ayuntar el fuego de la hoguera o de hacer aire con el abanico, según la conveniencia y el placer.

Como hemos insinuado que nos interesa aquí aproximarnos a una estética de lo habitable desde un enfoque fisiológico, es decir, desde aspectos de su configuración que son legibles como exteriorización de necesidades del cuerpo habitante que se materializan en un ámbito conciso, nos cabe la sospecha acerca de la

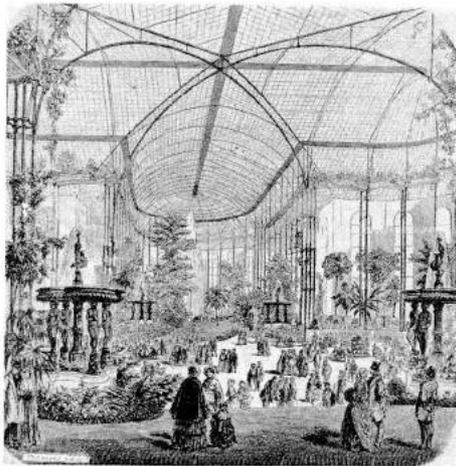
proposición de un origen equivalente de la habitación en entornos diversos que representan riesgos y afectaciones distintas para él. Si la domesticación del fuego parece ser un universal de la habitación humana, es preciso reconocer que al papel calorífico que este cumple en relación con los cuerpos no puede atribuírsele esa misma generalidad, pues esa condición térmica, necesaria en las regiones septentrionales y meridionales, pierde su sentido si la contrastamos con las necesidades que derivan de la exposición del cuerpo habitante a los ámbitos de lo muy cálido en los trópicos.

Nos acercamos en este desplazamiento a otras condiciones extremas en las cuales la comodidad y el sentido de la habitación placentera nos alejan de la imagen térmica y calorífica, y emplazan la manifestación de lo habitable en sintonía y complicidad con otros fenómenos atmosféricos. En los trópicos cálidos y húmedos, las experiencias del calor intenso que quema la piel porque el sol está mas vertical que en otras latitudes, las del sopor dérmico

que experimentamos por la humedad que carga el aire e impide la sudoración, las de una luminosidad intensa que deslumbra e incrementa la sensación calorífica y las de una lluvia pertinaz que arrecia en cualquier momento, constituyen condiciones atmosféricas que natura pro-pone y pre-pone. Son lugares habituados al calor y a la humedad, donde se desea refrescar el cuerpo y se construye la imagen de una habitación refrigerante y ventilada.

Artimañas umbraculares

El vocablo artimaña viene de arte y de maña. Arte como habilidad para ejercer un oficio y como acervo de preceptos para hacer algo. Maña se refiere a la habilidad manual, artificio o astucia y deriva de *manus*, mano. Cuando se juntan en el vocablo artimaña, definen un artificio para engañar, en el Diccionario de la Real Academia Española⁴ se encuentra su acepción de trampa para cazar animales y Corominas⁵ propone un sentido en el que más que una mera contracción de arte y maña,



3



4

Invernáculos y umbráculos son construcciones antagónicas hechas con el calor de la luz solar para abrigar en el primero y con sombras y viento para refrigerar en el segundo.

3. Invernáculo: el jardín de invierno en Paris en 1853.

4. Umbráculo: cultivo de plantas tropicales de Burle Marx en Brasil.

⁴ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa, 1992.

⁵ COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1994.

parece tratarse de una alteración del latín *ars magica* bajo el influjo del castellano *maña*; como en el francés antiguo *artimage*, 'magia', se pasó primero como 'truco de magia'. Este último significado la acerca a la de artilugio: disimulo, astucia, que también significa mecanismo, artefacto, sobre todo si es de cierta complicación, y aún en otra acepción, ardid o maña, especialmente cuando forma parte del plan para alcanzar un fin.

Para nuestro propósito interesan todos estos sentidos que hemos traído. En la habitación tropical vamos tras los vestigios de aquellos ardidos que buscan intensificar su relación con las brisas y los vientos. Los entendemos como disposición cuidadosa de los materiales que se tienen a mano para lograr ese fin. Es con la mano como adquieren forma, bien sea que la mano los construya directamente en sitio, o que sea con la mano como se va formando por otros medios la manera de modelar e instruir su construcción. Vemos en ellos mecanismos que buscan atrapar, conducir o transformar el aire que está en el ambiente. Nos gusta pensar esos mecanismos como trampas de cazador de aire, para las cuales se requiere de un conocimiento intenso y sigiloso de cómo actúa, de cómo se mueve, de cómo entra en moción, de cómo se atrae y domestica. También nos interesa la significación de estas operaciones

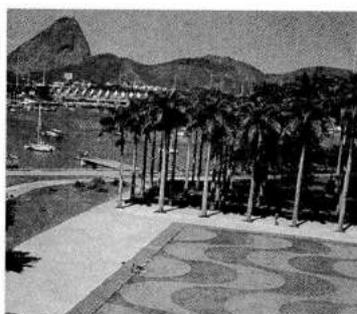
de quien da lugar a lo habitable como quien hace uso del truco habilidoso, de quien domina un arte y, en una suerte de gesto ilusionista, logra ensamblar un artefacto pleno de astucias para capturar, entre otras, esas naturalezas ventosas que tanto insistimos en que son, dosificadas con maña, una promesa de felicidad en los trópicos.

Un arte mañoso pues, el de construirse la habitación cuando se desea incorporar esos elementos naturales, hacerlos habitantes con los que se establece también una intensa relación afectiva. Aquí, entre los muchos elementos vinculados a la habitación tropical que podrían ser de nuestro interés en tanto expresan esa relación afectiva entre el habitante y su medio, vamos a encauzar la mirada hacia aquellas re-iteraciones formales donde es legible la presencia del viento. De cómo en algunos aspectos de la forma de la habitación, de su configuración que se hace visible, nos permite reconocer en lo que aparece a los ojos formas del viento: arquitecturas hechas por el viento, para que el viento las habite. Constituyen hábitos cuyo disfrute en solitario o colectivamente devienen en vínculo de inserción afectiva de sus habitantes con el lugar tropical.

1. Follaje protector: urdimbres densas que filtran luminosidad.



5



6



7

La techumbre de follajes, una porción umbría y titilante de la tierra, en donde se siente la brisa a cobijo de buena sombra.

5. Follaje a contraluz de un almendro (*Terminalia catappa*).

6. Follaje de palmeras en el jardín del museo de arte moderno de Río de Janeiro, Brasil. R. Burle Marx. 7. Follaje de palmeras del hotel El Isleño, San Andrés, isla.

En la arboleda, aquello que realmente la constituye está arriba, como lo ha señalado Canetti⁶. Es el follaje que se entrelaza y forma un techo continuo el que retiene casi toda la luz y arroja una sombra extensa y conjunta. Quien esta bajo la arboleda se siente bajo una trama densa que lo cobija. De allí que el árbol sombreante y la intersección de sus ramajes que dan lugar a un dosel conjunto sea, por su configuración umbrosa como techumbre protectora de la intensa luz solar, un primer refugio en los trópicos y también el referente de un entramado umbrátil.

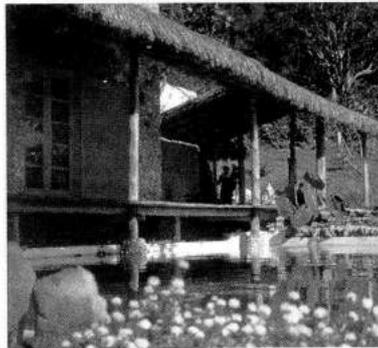
Sus ramajes pueden entreverarse como un tejido, puede preverse su disposición, alejando o separando unos de otros sus troncos para que sea más o menos densa la urdimbre sombreante que conforman. La sensación que produce una arboleda es de profundidad hacia los lados, y también hacia arriba. La sucesión estratificada de ramajes en vertical, que aparecen superpuestos a contraluz cuando se mira al cielo bajo ellos en un día soleado, constituye una red de capas distanciadas entre sí que se entreveran vibrantes y que, en su ligereza y gracilidad, se mueven bajo el efecto

del viento. Una sensación dinámica que se multiplica por el movimiento que las sombras variables producen sobre todas las superficies. Las especies arbóreas de copas amplias y estratificadas, con forma aparasolada, de follajes tupidos y traslúcidos, de hojas menudas que vibran con intensidad, suelen ser las que, dando lugar a un ámbito umbrío, hacen más visible en su movimiento las corrientes de aire y lo activan con mayor intensidad en un efecto de fuelle, de delicados movimientos de sus ramajes que se mueven en múltiples direcciones simultáneamente y perturban el aire motivando aún mas su moción: construyen umbráculos en los cuales la sensación de sombra, refrigerada por el viento, es más intensa. Lugares donde la vibración de luces y de sombras sugiere la condición dérmica de la arboleda como follaje protector de la tierra, como filtro erizado y sensible, que expresa una excitación terrena que también siente en su propia piel el habitante de los trópicos.

2. Techumbre: construcción de ámbitos umbríos abiertos al viento.



8



9



10

La techumbre que recoge y protege el interior sombreado de las aguas lluvias, se prolonga en alero hacia el exterior incrementando los bordes de la porción umbría.

8. Cubierta en concreto vaciado de la casa en Caraballeda, Venezuela de Carlos Raúl Villanueva.

9. Techo en entramado de madera y hojas de palma en casa en San Pablo, Brasil de Lina Bo Bardi.

10. Techo en entramado de madera y tejas de barro en casa en Brasil de Oscar Niemeyer.

⁶CANETTI, Elías. Masa y poder. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Una vez revestido el cuerpo, protegido del brasero solar, se da lugar a un ámbito habitable en los trópicos. Lo sombreado procura un bienestar siempre favorable a la compañía de los otros, es la primera comodidad necesaria para propiciar los hábitos individuales y los colectivos.

También de la lluvia hay que guarecerse, una lluvia pertinaz que arrecia en cualquier momento. Sol y agua son meteoros de los que hay que resguardarse, que hay que desviar, impedir que quemen el cuerpo o lo humedezcan. Es de arriba desde donde cae la lluvia, y es allí también donde rota un sol candente, que se mueve continuamente de un extremo a otro de la bóveda celeste, un sol más vertical y directo que en cualquier otro lugar de la esfera. De ambos, sol y lluvia, hay que cubrir el cuerpo. En la habitación tropical es la techumbre la que establece la primera protección.

En las imágenes del refugio tropical siempre aparece esta condición predominante de la cubierta que sombrea y que es un eficiente mecanismo conductor de las aguas hacia fuera para que no salpiquen el interior acondicionado.

La techumbre suele prolongarse ampliamente por fuera de las envolventes laterales de la habitación que propiamente definen un ámbito interior. En los más provisionales incluso, prácticamente desaparecen los cerramientos laterales, los muros. No es en ellos donde se concentra el esfuerzo de protección contra los elementos: incluso parece que pudieran dejar de existir, pero de ellos hablaremos más adelante.

3. Búsqueda de profundidad: intervalos de sombra en un entorno luminoso.

El clima de la luz y el sol es en gran parte un tema relacionado con la visibilidad. De los diferentes parámetros relacionados con el bienestar, los lumínicos se resumen muchas veces en forma errónea, en un nivel o cantidad de luz (iluminación), pero lo que el ojo humano ve no son las cantidades de luz que llegan a las superficies, sino lo que estas reflejan hacia el ojo (luminancias).

Rafael Serra, en *Arquitectura y climas*



11



12



13

Dar lugar a la buena habitación suele recordar el gesto de la mano en la frente, a modo de visera, que define a contraluz una línea de sombra para mitigar la luminosidad extrema.

11. Umbral de sombra en La Guajira, Colombia. 12. Acera cubierta en la Universidad Central de Venezuela en Caracas, de Carlos Raúl Villanueva.

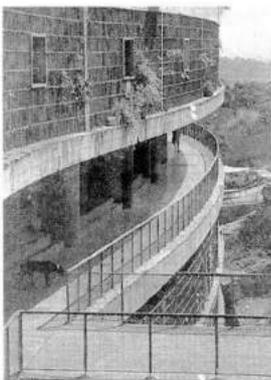
13. Embarcadero en San Pablo, Brasil de Vilanova Artigas.

El gesto de la mano sobre la frente, a modo de visera, define una franja de sombra superior contrapuesta a la luminosidad de la bóveda celeste, un parasol que permite ver con mayor nitidez lo que en la claridad extrema, aunque suene paradójico, hiere y enturbia la visión. Es un gesto corporal que aparece continuamente en los trópicos porque la luminosidad intensa del ambiente, que deslumbra los ojos y reduce su sensibilidad, requiere de ayudas que la mitiguen. A una luminosidad intensa que relumbra en todas las cosas, es preciso interponerle filtros, parteluces que la mengüen. Y parteluces son sombreros, sombrillas y otros artefactos que extienden ese gesto inicial de la mano. También cumplen el propósito de reducir este exceso incómodo de luz, los lentes oscuros que la amortiguan. Lo habitable en los trópicos suele estar emparentado con el arreglo y ordenamiento de ámbitos sombreados para filtrar esa luminancia incómoda. Deliberadamente los lugares habitables se oscurecen, se hacen profundos. Devienen lugares desde los cuales, como en el interior de la arboleda que hemos mencionado atrás, se define con nitidez un

espacio de sombra en un entorno luminoso. Desde el exterior, esta porción sombreada del interior, por el contraste, aparece oscura, umbría. Son como oquedades en dominios de la luz. Adquiere sentido una diferencia entre lo claro, luminoso y caluroso y lo oscuro, sombrío y refrescante, para los ojos y para el cuerpo. Y es en esa porción umbría donde se instala un intervalo liminar entre interior y exterior, un fragmento intermedio entre los lugares mas resguardados de lo habitable que se ocultan a la mirada de los otros y aquellos del encuentro y relación intensa con los demás.

Observatorios umbríos de lo que ocurre afuera no solo para asistir a esa escena de lo colectivo como desde un palco, sino, sobre todo, para de allí esperar también el viento, las brisas que acarician el cuerpo y hacen más placentera la sensación de estar afuera, de habituarse al exterior, de acentuar una relación emotiva con los fenómenos aéreos de la brisa y el viento que vienen siempre de allí.

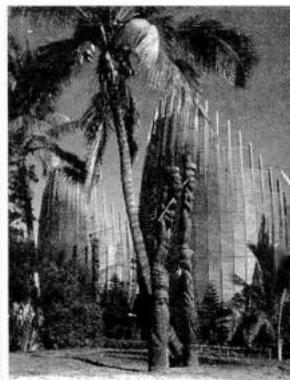
4. Lo más profundo es la piel: membranas de un ser entreabierto que succiona y expelle brisas.



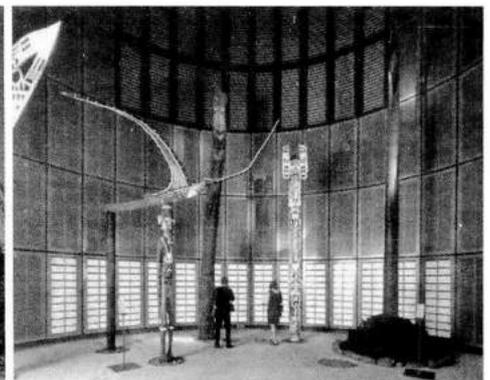
14



15



16



17

El viento suele perforar intensamente las paredes exteriores de la habitación en los trópicos. 14-15. Circulaciones públicas sombreadas en edificio residencial en Río de Janeiro, Brasil, de A. Reidy.

16-17. Módulo de exposiciones del Centro cultural canaco en Nueva Caledonia, de Renzo Piano.

Adquiere sentido asociar las envolventes de lo habitable —las que limitan los dominios de lo interior, lo íntimo, lo que se res-guarda del exterior— con una condición dérmica, de membrana que adquiere espesor y puede regular la relación del interior —que se desea fresco— con el exterior, a la vez fuente de luz calorífica de intensidad variable que hay que calibrar, y también proveedor de hálitos que es preciso atraer y capturar con la intención de ventilarla. Son, de esta manera, como un filtro a través del cual transpira la habitación. Suelen ser móviles y operables, abrirse o cerrarse para que fluyan al interior, dosificadamente, corrientes de aire y haces de luz que pueden así distribuirse de forma controlada.

Su aspecto visible como sucesión de superficies laminares perforadas provoca a menudo una sensación de profundidad que la emparenta, como figura, con la sucesión de capas o estratos de follaje en la arboleda, en este caso en horizontal.

Construyen también estos estratos - por el contraste entre lo claro que se ilumina y lo que

permanece en sombra, que se multiplica de manera profusa por la dimensión breve de la oquedad que se repite secuencialmente en la superficie - juegos de luces y de sombras que son la manifestación visible del ahuecamiento que ha provocado en ellas el viento habitante que se desea y se espera, para el cual se han preparado esos poros o compuertas que lo absorben y arrojan al interior.

Incluso puede esperarse de esa sucesión artimañosa de revestimientos para filtrar controladamente las brisas una fuente de satisfacción acústica, como aparece en los módulos habitables adosados del *Centro Cultural Canaco*, en Nueva Caledonia, obra del arquitecto Renzo Piano, de los cuales ha dicho Richard Ingersoll que proporcionan “ [...] a quien aguce el oído un delicado sonido sibilante producido por la brisa tropical.”⁷

5. Aire envolvente: domesticación y dilatación de los límites.



18



19



20

La habitación se extiende y doméstica los ámbitos exteriores. Se disfruta así del exterior abierto a las brisas y sombreado por la vegetación que se cultiva.

18. Patio de casa colonial en Caracas, Venezuela. 19. Vista interior desde la pérgola de la casa en Caraballeda, Venezuela, de Carlos Raúl Villanueva.

20. Patio interior de casa en Cali, Colombia, de Benjamín Barney.

⁷ INGERSOLL, Richard. La oreja alada. En: Revista Arquitectura Viva 1998; 59: 69-73.

La habitación tropical suele encaminarse a una domesticación del aire en todos sus límites, en tanto este aire es susceptible de vincularse a lo habitable como fuente de comodidad refrescante. Ese aire envolvente suele llenarse de atributos para buscar su efecto refrigerante que, como hemos sugerido, aparece como acción conjunta de la interposición de elementos intercesores con la intensa luz para producir intervalos de sombra en un entorno luminoso, siempre buscando de paso en esas acciones sobreantes disposiciones para recoger y conducir las corrientes de aire al interior.

El efecto de la domesticación de los límites suele ser la ampliación liminar de la relación entre el interior y el exterior, entre lo de adentro y lo de afuera. En tanto porción susceptible de sombrear, reduciendo la calurosa y destellante luminosidad, ese aire que bordea deviene ensanchamiento de lo habitable hacia fuera, desplegando a su alrededor patios, ámbitos exteriores y umbrales de todo tipo: umbrales de la habitación para relacionarse con los otros y umbrales también para relacionarse con los

elementos naturales: para activar un aire fresco que, domesticado con intercesores dispuestos mañosamente con artes de habitante atento y sigiloso, hacen más grato habitar la tierra tropical y le confieren una posición imaginaria privilegiada para sus habitantes en esas latitudes. Los jardines, bien se incorporen al interior en patios o en periferia, replican en la habitación las filigranas de claros y de oscuros que se intensifican con la luz tórida y que hemos observado en los follajes de la arboleda.

6. Tragavientos: Artilugios que capturan y ponen el aire en moción.

Pura experiencia sensorial técnicamente inducida puede ser una forma de expresar con palabras de Alejandro de la Sota⁸ la operación que suele realizarse en la construcción de la buena habitación tropical. Está hecha de aire que se activa, que se pone en moción y se hace visible y audible de múltiples maneras. Un aire que se transforma con las artimañas de su construcción, artes ordenados con maña para disponer los elementos constructivos que



21



22



23

La luz se mañiza y el viento se convoca, se abren orificios y poros para que entre raudo y acompañe al habitante.

21. Casa Shodan en Amhebadad, India, de Le Corbusier

22. Terraza en sombra de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Sao Paulo, Brasil, de V. Artigas.

23. Plaza de mercado en Girardot, Colombia, de Leopoldo Rother.

⁸ Citado por Iñaki Abalos en el libro *La buena vida*. Madrid: Gustavo Gili, 2000.

posibilitan una vida que se entreteje en ellos. Aprendidas desde siempre y concretadas en innumerables memorias que expresan la disposición de lo habitable como cristalización de un fluido vital afecto a la sensación gratificante de las brisas y al placer de las sombras y los contraluces. La luz se matiza, partida con parteluces o quebrada con quiebrasoles, con artilugios que la domestican y la convocan como habitante esperada y deseada solo si se filtra y se disuelve en un solo efecto refrescante con los soplos de aire que se absorben y aspiran del exterior.

Corominas⁹ ha escrito que los sentidos primitivos como respiradero y como orificio de la nariz explican que ‘ventana’ se derive de viento y, para nuestro propósito, hace relevar esa imagen olfativa y de hálito que respiramos a través de la habitación en los trópicos. También nos permite proponer que en la habitación tropical, que como hemos dicho establece un límite expandido de separación entre interior y exterior, lo que hemos denominado membranas, el equivalente de muros o paredes, adquiera a menudo una

conformación agujereada, de oquedad intensamente repetida, como si su carácter fuera nasal: de un ser entreabierto que chupa, traga y expele —respirando— las brisas esperadas. Con frecuencia la habitación tropical puede asimilarse a una ventana continua y su ímpetu aspirador se resuelve incluso en mecanismos que aprovechan los efectos dinámicos del aire que, por su temperatura, cambia de peso y posición permaneciendo bajo cuando está frío y que se eleva cuando se calienta. La utilización astuta de este comportamiento del aire a menudo deriva en mecanismos que podríamos denominar tragavientos, cuya meta es promover un flujo del aire en el interior de la habitación que resulta inducido por diferencias de presión o de temperatura: si tragaluz es un artilugio sofisticado para incorporar la preciada y escasa luz en las habitaciones septentrionales, en los trópicos se sofistican estos otros artificios del aire.

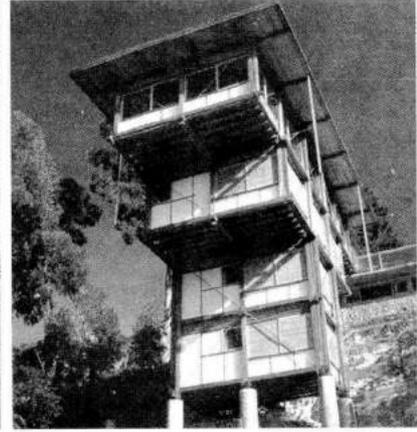
7. La habitación aérea: la sensación de exposición plena al aire libre.



24



25



26

La sensación de vuelo en la habitación tropical es una intensificación de su disposición aérea, gozosa, al aire libre para disfrute de todos los sentidos.

24. Casa elevada del clan Sayak, en Irian Jaya, Nueva Guinea. 25. Casa en Islas del Rosario, Colombia, de Simón Vélez. 26. Casa en Sao Paulo, Brasil, de Marcos Acayaba.

⁹ Op. Cit.

Acomodada mi mano en la barandilla —apenas una línea horizontal sostenida por paralelos esbeltísimos que la proyectan hacia delante—, disfruto de la sensación de tener la frente expuesta a un viento que rodea todo mi cuerpo. El movimiento del bote intensifica esta exposición al aire. La sensación de vuelo ocurre porque entre la superficie inmensa del mar y el piso donde estoy solo hay una línea que dibuja el vértice de la proa y que, sumada a la prolongación del pasamanos hacia delante, delata su condición penetrante, aguda, hecha como para abrirse paso en el aire. La sensación es la de estar deslizándome en una plataforma aérea, elevada de la superficie del mar cuyo contacto no veo en ningún momento. Solo me percato de viajar en contacto con el mar porque escucho que abajo él se abre hendido y su fricción se siente en el casco. Esta sensación de vuelo, de exposición plena al aire libre que podemos adivinar también en la cubierta de un trasatlántico, es una sensación que a menudo aparece en la habitación tropical cuando busca, como en el navío, proyectar hacia el afuera suelos elevados, proponer en ellos ámbitos exteriores que en su exposición plena a recibir el aire, nos evocan también la condición aérea de vuelo. La *casa en Islas del Rosario* de Simón Vélez nos parece que en cualquier momento podría alzar el vuelo que, paradójicamente, impiden los vientos —unos cables de acero— que desde sus cuatro vértices la agarran y la amarran a tierra firme. En esa casa siempre ha de estar uno como en un navío con el mar abajo y el aire siempre bienvenido filtrado a través de sus pieles porosas. En sus terrazas proyectadas hacia fuera, una sensación abismal ha de estar acompañada de la sensación de fresca que trae el viento y que nos sugiere la ondulación y el sonido del mar.

Epílogo

Esta escritura ha nacido de las experiencias del sopor sofocante y del placer de la fresca.

Del calor y del sudor que humedecen toda la ropa, de la sed continua y la secreta cavilación para programar con economía todo esfuerzo, de una constatación, a través del cuerpo, de la dureza de los climas cálidos y húmedos en los trópicos: de cuan importante resulta en ellos, dosificar con cuidado los ímpetus de actividad a que estamos acostumbrados. Tendido en pisos de baldosas frías he esperado que mengüe el resistero de la tarde y también he celebrado la penumbra. Diría, en fin, que estas grafías son fruto del placer gozoso de habitar a buena sombra, ligero de ropas, sintiendo en la piel la brisa, escuchando la música de follajes, viéndolos titilar mecidos por los vientos.

Como sujeto estético he sido habitante sensible de esas latitudes, he encontrado siempre en esos lugares indicios de hábitos pergeñados sigilosamente para suscitar la brisa en umbrales sombreados. Umbráculos donde adquiere sentido —en su significado quizá más antropológico de ser promesa de felicidad— la habitación en los trópicos. En tanto habitante constructor —que he sido— de habitaciones en los trópicos, he valorado esas configuraciones hechas de sombra y de viento. He reconocido en ellas mi cuerpo, he sentido su origen táctil —dérmico— en donde esperar el contacto del viento. Es por la piel por donde deviene en figura la habitación tropical, que aparece a los ojos como forma porosa y profunda susceptible de modelarse al amaño.

He encontrado en esos habitáculos hechos de viento y de sombra los soportes de una relación afectiva con el medio en los que se entreteje la vida, y que vincula a todos los habitantes con el lugar. En esa relación emotiva con el medio que deviene en lugar, he vislumbrado materiales profundamente estéticos de los cuales están hechos la habitación y el cuerpo tropicales; cómo, siempre, con independencia de cual sea la trama socio-técnica que se despliegue en los lugares tropicales, las comunidades que los habitan, sus sensibles habitantes constructorés,

urden en ellas artimañosamente los fluidos vitales del habitar. Aquí y allá —en viaje, en cine, en escritura o en obra pictórica— he encontrado la reedición de lo mismo, de lo siempre sido, de una condición intemporal de la habitación sentida en los trópicos como un umbral de sombra al viento. Ese umbral es el que busco. Para hacerme un catador de habitaciones tropicales, me gusta aprender a reconocer en ellas las pequeñas inflexiones y los matices que las hacen distintas, las diversas formas en que cristalizan los hábitos de exuberantes cuerpos tropicales, incorporarlos a mi propia experiencia de la sensación y de la forma en los trópicos. Y hablo de catadura¹⁰ pensando en esa acepción que viene del latín *captare* —tratar de coger— y que luego ha significado tratar de percibir por los sentidos —degustar— es decir, refinar los sentidos para gustar de algo que se presenta a su percepción. Percepción que se puede aguzar hasta reconocer matices cada vez más delicados. Y también hablo de gusto cuya denominación inglesa *taste*, alude a su relación con el sentido del tacto, *tasten*. Probar con atención algo para discernir—para sofisticar la percepción— para que la degustación sea más selectiva y refinada, no gruesa. Y aquello del gusto que convoca todos los sentidos lo traemos aquí al final —para cerrar— evocando la voz de Serres, quien nos recuerda que la poseedora del gusto es nuestra primera lengua —la que prueba— comunicación y lenguaje son nuestra segunda lengua.

Quizá sea esa la razón por la cual el placer de cocinar, esa labor en la que se mezcla todo lo que haya que poner para saturar adecuadamente aromas, sabores, colores, texturas y sonidos —de lo blando a lo crocante—, se me parece cada vez más intensamente al disfrute y disposición de lo habitable, como arreglo sigiloso en que se moldean los gestos

de un habitar pleno, gozoso, que incorpora todos los matices que son afectos a un cuerpo habitante exuberante, cuyos cinco sentidos ávidos se entreabren al disfrute de los fenómenos naturales, al placer del contacto con la tierra y sus atmósferas.

Fuentes de ilustraciones

1. En: RIKWERT, Joseph. La casa de Adán en el paraíso. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. Pg 143.
2. En: GUIDONI, Enrico. Arquitectura primitiva. Madrid: Aguilar, 1989. Pg 19.
3. En: BARDI, Pietro Maria. The tropical gardens of Burle Marx. Ámsterdam: Colibris, 1964.
4. En: BENEVOLO, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. Pg 53.
5. Fotografía de J. Alberto Londoño en: VARON, Teresita y MORALES, León. Árboles del Valle de Aburrá. Medellín: Área metropolitana, 1997. Pg 65.
6. En: SIQUIERA, Vera Beatriz. Burle Marx. Sao Paulo: Cosac & Naify ediciones, 2001. Pg 70.
7. Fotografía del autor.
- 8-12-18 -19. En: MOHOLY-NAGY, Sibyl. Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural, 1999. Pgs. 62, 87, 42 y 66.
- 10-14-15. En: Revista ÓCULUM 7/8. Sao Paulo: Faupuccamp, 1996. Pg 20 y 91.
11. En libro: Casa campesina colombiana. Bogotá: Villegas editores, 1995.
- 13-22. En: ARTIGAS, Joao Baptista Vilanova. Vilanova Artigas. Sao Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1997.
- 16-17. En: sitio web www.renzopiano.com
20. En: Sociedad Colombiana de arquitectos. XVIII Biental colombiana de arquitectura 2002. Bogotá: SCA, pg 35.
21. En libro: BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

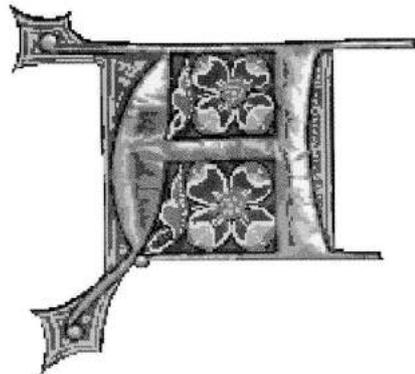
¹⁰ Debo esta etimología a Rodrigo Pérez Gil quien la expuso en la sesión *Sapís: el gusto*, en el marco del seminario taller *El arte de hacer* reseñas. Universidad Nacional, Medellín, diciembre de 2002.

23. En: SAMPER, Eduardo. Arquitectura moderna en Colombia, época dorada.
 24. En: Revista Architectural Record 4-2000. Pg107.
 25. En libro: CASA MODERNA medio siglo de arquitectura doméstica colombiana. Pg 179.
 26-27. En: ASECIO CERVER, Francisco. Planos de arquitectura, Detalles de casas. Barcelona: Arco editorial, 1997. Pg 93.

Bibliografía

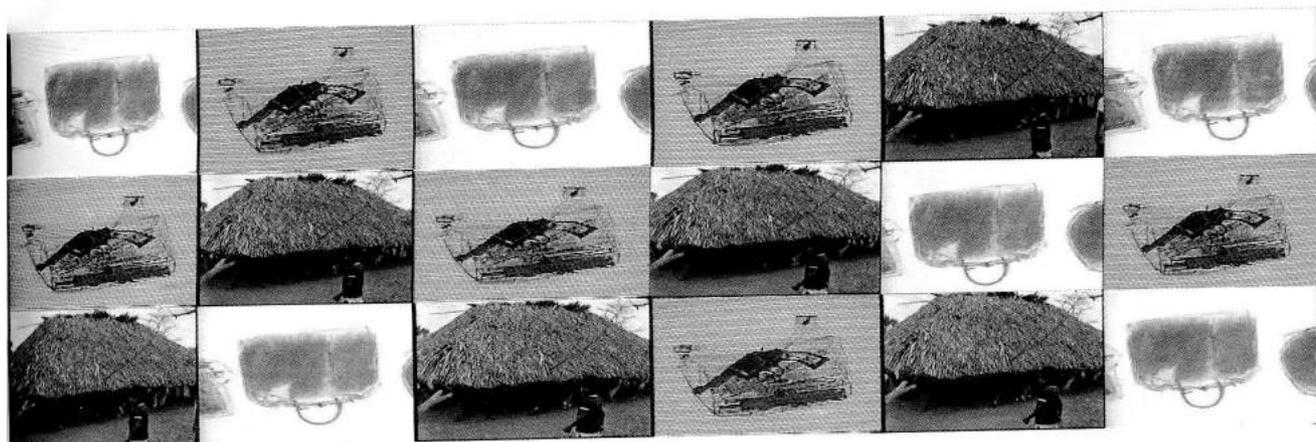
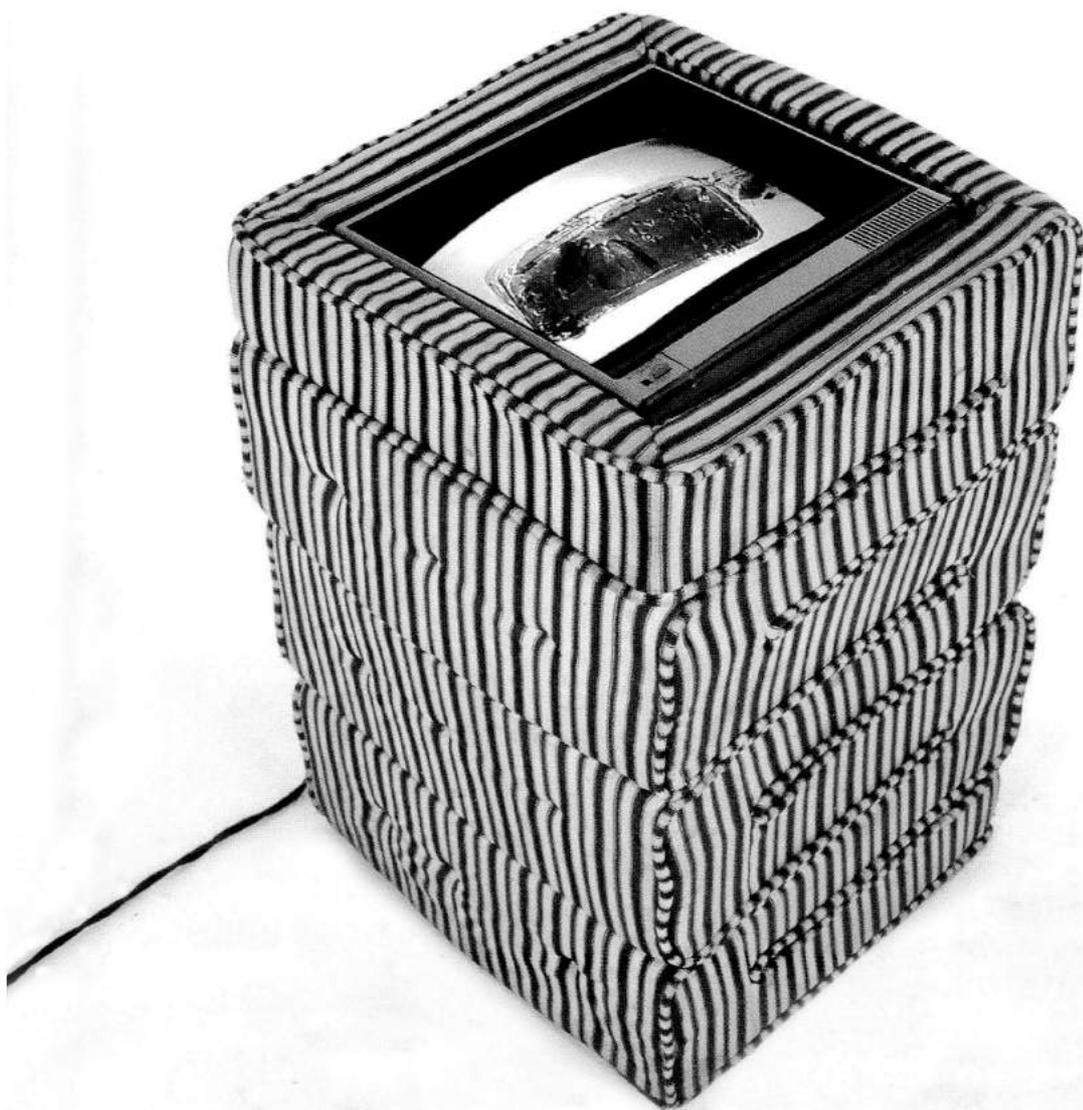
- ÁBALOS, Iñaki. La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
 BACHELARD, Gastón. El aire y los sueños. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
 CANETTI, Elías. Masa y poder. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
 COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1994.
 DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean Pierre. Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua. Madrid: Taurus, 1988.
 DUQUE, Félix. Filosofía de la técnica de la naturaleza. Madrid: Tecnos, 1986.

- FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis El fuego y la memoria. Madrid: Alianza, 1991.
 FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. Civilizaciones. Bogotá: Taurus, 2002.
 FRY, Maxwell; DREW, Jane. Tropical architecture in the dry humid zones. 2nd ed. Malabar, FL: R. Krieger Publishing, 1982.
 INGERSOLL, Richard. La oreja alada. En: Revista Arquitectura Viva 1998; 59: 69-73.
 LEROI-GOURHAN, André. El gesto y la palabra. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
 PARDO, José Luis. Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar. Barcelona: Editorial del Serbal, 1991.
 SCHULZ-DORNBURG, Julia. Arte y arquitectura. Nuevas afinidades. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
 SENNETT, Richard. Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza, 1997.
 SERRA, Rafael. Arquitectura y climas. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
 SERRES, Michel. Los cinco sentidos. Bogotá: Taurus, 2003.



Las ideas puras y vírgenes son insípidas. La idea gana sabor al rodar por la historia.

“Ecolios a un Texto Implícito” de Nicolás Gómez Dávila



COLCHÓN : VIDEO ESCULTURA: 1995

Dossier: Dos cartas de Rafael Gutiérrez Girardot

La muerte de Rafael Gutiérrez Girardot el 25 de mayo de 2005 representa la pérdida del intelectual colombiano más reconocido en la segunda mitad del siglo XX, y uno de los más destacados en la historia del país. Su magisterio, ejercido desde la cátedra de la universidad alemana de Bonn, la fundación de la revista Mito, sus polémicas y su innegable y voluminosa producción en el campo de la historia social de la literatura, la filosofía y las ideas estéticas, lo complementaba y continuaba en su correspondencia. Gracias a Darío Ruiz, compañero del comité, tenemos acceso a dos de tales cartas, donde el intelectual revela facetas de su personalidad, de sus afinidades y divergencias, pero, eso sí, sin dejar de lado su generoso magisterio.

Bonn, 30.8.78

Mí querido Darío:

Es indudable que existe la telepatía. Hará unas tres semanas, en plenas vacaciones lejos de Bonn, pensé en escribirte, como lo tengo en proyecto desde hace tiempos, pero siempre se me presentaba el problema que me impidió hacerlo cuando lo quise: tu dirección. Yo tenía una dirección tuya, pero después de tu estancia en USA no estaba seguro si esa dirección seguía siendo la misma o si habías cambiado de casa. Le escribí hará cosa de más de medio año a Oscar Collazos, cuando él estaba en Berlín, para pedirle que me confirmara tu dirección, pero no recibí respuesta suya. Sólo esperaba a que se te ocurriera escribirme en uno de tus impulsos epistolares, y como ves, telepáticamente respondiste a mis esperanzas. A Cobo no lo ví. en Alemania, pues en señal de protesta no asistí a la feria del libro y al coloquio, aunque estaba invitado a moderar una mesa. Pero suponiendo muy hipotéticamente que él me hubiera manifestado cualquier sentimiento de desprecio o desaprecio por mis amigos de Medellín – a quienes considero mis únicos amigos en Colombia que me han dado testimonio de generosidad y amistad – puedes estar seguro de que en nada me hubiera afectado y mucho menos influido mi conducta. Con especialísimo afecto recuerdo nuestro encuentro en Medellín, tan presente en mi memoria como si fuera ayer.

Con tu carta me llegó al mismo tiempo el número de Eco 200, que despierta tu comentario crítico. A mi artículo le había dado yo otro destino: no para Eco, sino para la Gaceta, y te lo digo porque me fijé en el tamaño y dejé fuera muchas cosas. Ciertamente es que si lo hubiera escrito para Eco, con la libertad de tener más páginas, a esta hora estaría acumulando material. A Fernando González lo llamo “telúrico” en un contexto muy claro, es decir, el del libro *Mi Compadre*, que efectivamente tiene este tipo de “telurismo” en el que cayó

Neruda en partes de sus memorias, y que en el caso de Fernando González quita toda justificación a sus empresas renovadoras. Justificar a un dictador como J.V. Gómez con los argumentos que usa – producto de y para la tierra, viene a decir en última instancia – no es problemático sólo por el aspecto político – que se puede discutir desde varias perspectivas – sino sobre todos porque han sido los diversos tipos de ese género de personalidad los que han estrangulado en nuestros países toda posibilidad de que nos expresemos con la grandeza de que somos capaces. Y no hablo en este caso sólo el dictador, me refiero a los “magnates” o “mandarines” de los que hay mucho ejemplo en todas las esferas de nuestra vida. por lo demás, hay en el solitario Fernando González – solitario porque lo dejaron solo, porque él no andaba en las manadas – muchos capítulos que podrían llamarse trágicos en el sentido de que están llenos de llama, si así quieres, que por razones especial y exclusivamente del medio no alcanzó a prender, ni en él mismo. en una librería de Bruselas encontré hace un año la primera edición de *Don Mirócleles* con una dedicatoria autógrafa a Pablo Avril de Vivero, desde Marsella. Imagínate, Avril – o Abril como lo he visto en otras partes – vivía en París en plena agitación de los escritores latinoamericanos de entonces, y Fernando González estaba en Marsella lejísimos de ese centro de agitación. Y al releer ese ejemplar tuve esa impresión. Él estaba lejos de muchas cosas, en el bueno y en el mal sentido de la palabra. En nuestros países, las innovaciones son demasiado difíciles y riesgosas, si quieren ser hondas. Y para que cuajen, deben dar golpe. Y el golpe debe ser muy fundado. El tipo de literatura de Fernando González da golpe, pero no es adecuado para dar el golpe fundado, por la naturaleza misma y la intención de su literatura. De todos modos, y para no seguir charlando sobre Fernando González, tu carta con la mención crítica me

ha llegado como del cielo, y verás ahora por qué. Por amistad con Jaime Jaramillo Uribe acepté escribir el capítulo sobre literatura colombiana en el siglo XX, en cuarenta paginas!!! La empresa no es solamente difícil por la inexistencia de material y trabajos previos dignos de tener en cuenta sobre temas fundamentales para una historia literaria, sino por el problema de la selección de autores que impone el tamaño del artículo. Y un historiador de la literatura no puede hacer la selección solamente por el valor estético, sino por otros criterios como el del eco que tuvo un autor, sea dicho eco muy amplio o casi nulo. yo he escogido autores como Guillermo Valencia, Tomás Rueda Vargas, Tomás Carrasquilla, además de los ya casi canónicos como Rivera, y algunos ensayistas como Sanín Cano, por sólo hablar de los primeros 30 años. No quedé satisfecho, pues algún tornillo en mi cerebro me decía: falta alguien. Y aquí me los traes tú con tu mención crítica: Fernando González. Lamentable es solamente que el tamaño del artículo me obliga a referirme a muy pocos aspectos, pero me parece realmente milagroso que me hayas recordado a Fernando González, pues me va a dar oportunidad de destacar sus propósitos y el problema que constituye un autor como él en una literatura tan académica como la nuestra. Carrasquilla también es un solitario, y ya te puedes imaginar e placer que me causa el contrastarlo con el cachaco sabanero Rueda Vargas. De paso, creo que la primera novela urbana de la literatura latinoamericana es Amalia de Mármol, y en Colombia De sobremesa de Silva, por razones muy peculiares. Son las mismas razones por las cuales Carrasquilla huyó de Bogotá y no la quiso hacer objeto novelable. Si mal no recuerdo, en su autobiografía o en su fragmento de autobiografía hace mención a la complejidad de Bogotá. Pero a propósito de Carrasquilla, quien sin lugar a dudas es el novelista de Colombia – como Galdós y Clarín lo son de España – se presenta el problema de

la literatura llamada “regional”. La designación “regional” es insensata cuando se le reduce a algo semejante a “provincial”, de terruño o como se quiera llamar. Y es mucho más insensata aún cuando se cree que ella es específicamente latinoamericana o hispánica. pero tiene un sentido muy interesante cuando se considera esa literatura regional nuestra en el contexto de la literatura occidental y se la compara con las literaturas regionales europeas, las fueron llamadas en beneficio de los Proust, de los Gide, etc. Y entonces, esa literatura regional resulta realmente compleja y tan universal como la literatura de los grandes Proust y demás. Es decir, entonces se puede apreciar esa literatura regional nuestra desde una perspectiva histórica amplia, o con otras palabras, para decirlo muy sumariamente y aplicado al caso de Carrasquilla: a través de sus novelas regionales, Antioquia adquirió el carácter de símbolo de un momento de la evolución histórica de la modernidad. Carrasquilla habló historia universal en antioqueño, si quieres, en cambio Rueda Vargas redujo la historia universal a los chocolates santafereños bogotanos. Y si lees el prólogo de López Michelsen a las paginitas cachaquitas de Rueda Vargas te explicarás por qué en Colombia todo anda tan por lo bajo. En un seminario sobre teatro latinoamericano contemporáneo traté En la diestra de dios padre de Buenaventura y me detuve largo tiempo en el cuento de Carrasquilla. Si comparas las fuentes del cuento, que son muy viejas en Europa, con la versión de Carrasquilla, verás muy claramente lo que te quiero decir con eso de que Carrasquilla habló historia universal en antioqueño. Pero no me quedo en el mérito de la literatura regional. También tiene sus lados problemáticos, y el más problemático me parece el de convertirla en una especie de defensa, de refugio. Pues ese aspecto tiene incidencias ideológicas muy claras: una de ellas es su disponibilidad demagógica. Utilizada en este

sentido, el valor de la literatura regional se convierte en irracionalismo, que aniquila la literatura regional y la priva de su más grande importancia. para no perder muchas palabras en lo que quiero decir con esto, te voy a dar un ejemplo: - y no lo tome por inmodestia - Yo pasé mi infancia en el campo, allí arrié mulas en un trapiche, aprendí a enlazar caballos y ganado, a herrar, a montar en pelo, a bailar el tres con los campesinos, a abrir un portal desde el caballo con el bordón, a beber de un arroyo, a calmar la sed con guarapo, a comer con los peones, a ensillar y a todo lo bello que tiene la vida de nuestra campo. Con cinco años tomé mi primer aguardiente en un brindis con el novio de una sirvienta de mi casa, que era obrero en la compañía de electricidad. Con doce años estaba jugando al tute en uno de esos cafés del pueblo, el día de mercado. No sólo por descendencia ni por la tez de mi piel, sino por formación soy un auténtico criollo, que crecí comiendo arepa, manejando bordón y machete, con ruana y jipa y zamarros, andando por caminos reales de cascajo en medio de la lluvia y otras cosas más que, estoy seguro, recordaría contigo y Manolo Mejía en medio de aguardientes y tiples, si algún día me ocurriera ese milagro. De esa época me quedan dos señales: una levísima cicatriz en la frente que debo a una coz de un caballo mañero cuando lo jodí mucho para que arrastrara un tronco de un árbol, y una especie de chichón en una pierna, que también debo a un caballo cuando traté de obligarlo a que bajara una loma muy inclinada de cascajo resbaloso: el caballo bajó la cabeza, dio un frenazo y yo salí disparado contra una piedra, sobre la que caí de un lado, el lado en el que se me hizo ese duradero chichón. Mi mayor orgullo no es el de haber escuchado a Heidegger o a Zubiri, ni el de haber conocido personalmente y haber tenido amigables relaciones con estos y otras personas, ni el de ser catedrático de una universidad alemana, ni el de escribir en alemán ni publicar

mis artículos en la revista "Merkur". Mi mayor orgullo consiste en que soy excelente jinete, y no lo digo yo, sino un mayordomo que me vio montar un caballo brioso en una hacienda en el año 66 - había montado a caballo yo por última vez un día triste de setiembre de 1950, triste porque ese día vendí mi caballo para comprar algunos dólares que me faltaban para poder salir de viaje a España justamente el 1 de octubre de ese año. La venta del caballo la sigo considerando como una traición. Dos horas duraba el camino desde la hacienda hasta el pueblo. Fueron dos horas que me siguen apretando el pecho. Fueron dos horas que varias veces pusieron muy seriamente en tela de juicio mi propósito de viajar a Europa. Me daba vergüenza montar mi caballo para ir a venderlo. Pues con mi caballo, vendía todo el mundo que tiene que ver con un caballo: el talabartero, por la silla, el herrero, por los cascos, el dueño de la pesebrera en donde pastaba y bebía mi caballo los días de mercado, con mi caballo vendía nada menos que mi infancia y mi juventud, y me sentía realmente traidor. Hago un paréntesis, mi querido Darío, para rogarte que llames por teléfono a Manolo Mejía, te reúnas con él y en medio de muchos aguardientes lloren conmigo la venta de mi caballo. Pues bien, en mis años en Europa yo puedo decir que gracias a esa experiencia, gracias a lo que me dio el campo he podido llegar a donde estoy. Gracias y lo que aprendí con mi caballo. Sería muy largo de explicar en detalle lo que quiero decirte con esto, porque exigiría una detallada narración de anécdotas y situaciones. Si me resultan mis planes y en febrero del 79 puedo pasar por Bogotá y hacer un viaje a Medellín, te prometo que te las contaré. Y verás que tengo razón.

Ahora quiero responder a tus objeciones a mis críticas a Foucault y Bachelard. El ensayo al que te refieres en tu carta es solamente una versión recortada de un trabajo más largo que escribí como producto de un seminario que hice

junto con un colega alemán, profesor de filosofía, sobre la arqueología del saber de Foucault. En este seminario - hecho para estudiantes de semestres superiores - se examinó el libro de Foucault y toda su obra en general, con lupa. También se examinó la obra de Bachelard. Tienes razón cuando dices que no se los puede liquidar de un plumazo - para resumir tu pensamiento. Pero si Bachelard y Foucault liquidan de un plumazo todo lo que hasta ahora en el mundo ha sido y al hacerlo presentan como nuevo lo que es viejísimo, entonces no hay más remedio que decir que estos genios son charlatanes. Como cosa nueva y no vista ni pensada, por ejemplo, presenta Foucault su teoría del concepto, de la conceptualización. Está en cualquier página de los escritos de la filosofía del idealismo alemán, que Foucault condena. En su reciente historia de la sexualidad afirma que él es el primero que ha hecho semejante cosa, una historia de la sexualidad. La realidad es diferente: en los años 20, Eduard Fuchs - a quien Foucault no conoce - ya había presentado una historia de la sexualidad en seis tomos, que comparada con la de Foucault, es considerablemente mejor en la Arqueología del saber, por ejemplo,. Pero como en Europa las cosas pasan tan velozmente, Foucault ya ha sido desplazado por una nueva moda, la de la retórica.

Bien mi querido Darío. Mi dirección no ha cambiado pero sí el nombre de la calle, y es:

Rheinaustr.142

5300 Bonn 3

Espero tus publicaciones. Es posible que en el 79 viaje a Colombia. En tal caso te avisaría a tiempo para hacer un viaje a Medellín. Por el momento todo es proyecto. Pero en tal caso, no dejes de escribir. Y termino por hoy aquí, pues si no termino ahora la carta se va a convertir en un ensayo diálogo infinito y nunca te va a llegar. Recuerdos a Manuel Mejía, y para ti un fuerte abrazo de tu viejo amigo,

Rafael.

Bonn,23.12.75

Querido Darío:

Hoy recibí tu carta del 10 de diciembre, y aprovecho las vacaciones de Navidad para responderla. A Harold Alvarado Tenorio no le he escrito en respuesta a su envío, pero si lo ves en alguna ocasión dile que lo haré. El trabajo del semestre no deja un minuto libre. Voy a escribirte como se me vienen las cosas a la cabeza. Algo fundamental, que yo había observado desde lejos, es lo que apuntas: la liquidación de Bogotá como centro cultural. Por miles de razones, entre ellas la de que puede ser un síntoma del fin de una época de la historia nacional, del esperado fin, que será más largo que la agonía de Franco. Además, porque eso significa el restablecimiento o renacimiento de las capitales departamentales, la formación de un equilibrio y de emulaciones que podrán ser fructíferas. Y además, porque de manera semejante a la relación que existe entre Castilla y las demás provincias españolas, en Colombia el centro ha sofocado las fuerzas de la nación y ha producido un país enano y desfigurado que, espiritualmente, ha vivido de las provincias acomodando a todos los que allí iban a que adquieran su breve tamaño. Los dos suplementos de Vanguardia y El Pueblo son excelentes, mejor Estravagario que el otro, pero en todo caso de gran calidad. La comunicación entre todos me parece, además, de extraordinaria importancia. Eso es una irrigación espiritual de todo el país. El corazón está muerto: en Bogotá no hay nada, o al menos ya no pulsa como antes. Hace tiempo que no he vuelto a recibir Estravagario. En dos números leí tus ensayos, y si no te los comento en detalle es porque los ejemplares de Estravagario corren la mejor suerte que pueden desear sus directores: los reparto entre los estudiantes del seminario y otras personas interesadas y nunca más los vuelvo a ver. Pero tengo el recuerdo de la lectura, la impresión que me causaron: son ensayos, no artículos, es decir, tienen el peso

que les da el hecho de que lo que dices es producto de tu propia reflexión y de tu crítica, de una manera de enfrentamiento directo con lo que tratas. Me alegra infinitamente el comprobarlo y el decírtelo, porque ese resultado muestra tu disciplina en el trabajo intelectual y tu bien encauzada pasión. En todo lo que he leído de ti se percibe la conciencia de escritor. Recuerdo haber pensado al leer uno de los dos ensayos (me refiero a uno sobre pintura), que el épico que tienes en ti - parte de todo ensayo - o el poeta que llevas - parte también del ensayo - toman de vez en cuando la dirección de los pensamientos. Pero un mayor equilibrio se logra no sólo con el tiempo, sino que se da en momentos felices, y no siempre que uno escribe está uno en un momento feliz. Con esa madurez, tienes ahora que revisar una tesis justa en cierto sentido: la de la "dependencia de Europa", la de "estar al día". Toda dependencia es producto de la inmadurez del dependiente. La inmadurez la disfraza el dependiente con lo de "estar al día", con la moda. Pero cuando se tiene en cuenta el dicho simple de que en todas partes se cuecen habas, cuando se tiene en cuenta el criterio libre para juzgar, sin tener en cuenta la nacionalidad, lo que se lee, entonces el contacto con Europa es tanto más necesario, por cuanto que en la confrontación y discusión con lo europeo se perfila de manera más clara lo propio, lo nacional propio y lo individual propio. En nuestros países se requiere mucho valor para eso: valor para decir, por ejemplo, que un Althusser es bastante charlatán. Valor para discernir críticamente lo bueno de lo mediocre que viene de Europa y que nos lo presentan como simplemente bueno por la única razón de que viene de Europa, o de los Estados Unidos. Esto que te digo parece sencillo y evidente, y en realidad lo es, pero no en nuestros países. Esto que te digo es una sencilla condición de todo trabajo intelectual: yo leo un libro no porque viene de aquí o de allí, sino porque puede

decir algo interesante sobre lo que me interesa. Y si se escribió a fines de siglo o hace tres meses, me da lo mismo. En nuestros países eso no es así: se lee un libro porque se escribió hace tres meses y porque viene de aquí o de allí, y porque todo el mundo habla de él. Hace poco he leído un libro muy curioso de un historiador peruano, de Jorge Basadre. Curioso para mí, porque tiene éste título: Introducción a las bases documentales para la historia de la república del Perú con algunas reflexiones. Es una amplia bibliografía - cosa que nos hace falta en Colombia. Pero lo que he leído son las reflexiones que antepone a cada capítulo. Y lo que me ha llamado la atención es que siendo el libro tremendamente peruano, por el tema, Basadre sabe aprovechar para el enfoque de sistemas casi todo lo que hoy se está discutiendo en la moderna historiografía o teoría de la historia de Europa y de Estados Unidos. Al lado de una reflexión sobre las bases documentales para la historia del Perú de la guerra con Chile te encuentras con dos apuntes sobre dos tesis de Foucault o de Goff, sin que por ello la mención obedezca a la moda. Es la cosa, la materia, de que tratan los autores citados, lo que le interesa a Basadre, porque él trata de cosa semejante. El libro me parece ejemplar. En nuestros países, como muy pocos se interesan por materias, sino por corrientes generales, no se puede establecer ese equilibrio. Un historiador peruano de tipo tradicional encontrará extraño que se aduzca a un historiógrafo francés en un capítulo determinado de la pétrea historia peruana canónica. Es un miope. Pero no son los miopes los que han abierto nuevas sendas. Los miopes no hacen otra cosa que cerrarlas. Lo que sí veo difícil es restablecer el diálogo crítico con lo que viene de Europa; difícil desde el punto de vista práctico. Pero no desde el punto de vista personal. Conocerás, sin duda, las obras de Erwin Panofsky. Si haces el ensayo de leerlas desde otra perspectiva, no pues desde la

habitual, esto es, de que un europeo emigrado en USA, sino desde la perspectiva de lo que puede darte para tu propia tarea, verás que de esa lectura te resultará una discusión con él y luego que hará perfilar más claramente tus pensamientos. En la mesa de trabajo, nadie es más que nadie, como decía Machado. Pero si yo, partiendo de ese supuesto, me enfrento a un Panoísky, entonces la discusión con él será de tú a tú, pero con la obligación por mi parte, de ponerlo en tela de juicio con mis argumentos, o de reconocer que mis argumentos o bien son inmaduros o necesitan mayor precisión. Lo que no se puede hacer es lo que estamos habituados a hacer, de manera dogmática, y quizá por la educación católica que recibimos: si el libro tal y tal no comprueba mis tesis o mis creencias o bien es malo o hay que seguirlo ciegamente, como a un nuevo dogma. Y si lo sigo, entonces me llamo "revolucionario". Hasta que venga el otro libro, y así sucesivamente. Esta situación general es el marco o fue el marco de recepción del marxismo, no sólo en Colombia. No se puede ser marxista serio o seriamente marxista si en vez de leer a Marx se ha leído a la Marta Harnecker, o, lo que es peor, a Politzer. Qué teólogo católico se ha satisfecho con el catecismo del Padre Astete? Un libro como el de la Harnecker tiene solamente una función: la de invitar a leer a Marx. No la de dar recetas o slogans, que sirven para disfrazar con conceptos mal digeridos los múltiples y a veces muy justificados resentimientos personales. O simplemente el afán de seguir las modas. En política las modas son reaccionarias, aunque no lo parezcan al comienzo. Pero conducen siempre a un descrédito de la izquierda. La izquierda siempre ha sido víctima de los oportunistas, es decir, de los que se guían por las modas. Otra vez, una vez más, se ve esto hoy. Miles de estudiantes del mundo, especialmente señoritos o hijos de familias burguesas, creyeron solucionar sus problemas muy personales, problemas de frustración

sexual, por ejemplo, en lo que decían Marcuse y Adorno, y de pronto engrosaron las filas de una izquierda que se creyó triunfante, por lo tumultuoso de la reacción. Pero basta con que el Estado dé un golpe represivo, para que todos estos "revolucionarios", terminada su carrera, vuelvan al redil de sus mayores. Recuerdo haber conocido en Bogotá a un "marxista" antioqueño, muy radical. Eso fue en el 66. Fue alumno mío en el Externado, y aunque se mostró entonces muy partidario de lo que yo explicaba o exponía, no tuvo inconveniente en encabezar una acción contra mi. Yo supuse entonces que era consecuente con sus postulados, más consecuente de lo que yo creía ser. Pero dos o tres años después, estando yo en Alemania, leo por casualidad en El Tiempo, en la página social, que el Dr. Posada - aparecía en fotografía, además con la típica sonrisa gringa- contraía matrimonio con fulana de tal y que después de su viaje de bodas a USA, entraría de gerente en la fábrica tal y tal (del padre de la novia). Marx: un buen maestro de economistas al servicio del capitalismo. No hablemos de nuestros "marxistas" a lo Pacho Posada. Peores son los "marxistas" que, con conciencia de clases proletaria, no hacen o no hicieron otra cosa que imitar a los marxistas hijos de sus opresores tradicionales. No se puede ser otra cosa cuando la ideología de la emancipación se aprende muy de prisa en cualquier catecismo. En 1950, cuando yo leía con entusiasmo a Mariátegui, era pecado mortal citarlo; en el 53, en Friburgo, cuando leía a Marx, era mortal citar a Marx. Hoy, gracias al oportunismo, citar a Marx o a Mariátegui no es pecado mortal, es banal. Aunque sigan teniendo razón. Pero ¿quién cita hoy a Marx? No al Marx oficial, al histórico? ¿Quién, fuera de los marxólogos, lo ha leído? La revolución de los señoritos, ha desacreditado, una vez más, la izquierda. Hacia los años 30 Leonhard Frank, el padre de André G. Frank, dijo que el corazón está siempre a la izquierda. No, es la inteligencia la que está y

ha estado siempre a la izquierda. Pues el descrédito de la izquierda por los señoritos y demás, por el marxismo de pacotilla, ha desacreditado, una vez más, a la inteligencia. Ella es el judío de la sociedad contemporánea. Hay un chiste judío, muy bello, de múltiple valor simbólico: Abraham se encuentra en Varsovia con Elías, en un momento en que Hitler ha anunciado su decisión de liquidar a los judíos en Europa. Abraham le dice a Elías: ¿has visto lo que dice la prensa? ¿Qué piensas hacer? Elías responde: emigrar. Abraham pregunta: ¿y a dónde? Y Elías replica: al Uruguay. Tan lejos, dice Abraham. Y Elías dice: ¿lejos de qué? Eso es la inteligencia hoy. Y como has escogido la vocación intelectual para que puedas poner en claro tus pensamientos, falta esa densidad en Colombia. Pero no sólo en Colombia. Aunque eso es en Colombia muy específico, y ha sido casi siempre, si hoy vuelves a Madrid verás que allí se ha acabado la posibilidad del diálogo. La soledad es característica de la sociedad moderna, y es, para el intelectual, no sólo fructífera, sino en cierto sentido necesaria. Por lo demás, la soledad no es propia solamente del intelectual, es soledad de todos. Para solucionarla la mayoría de los inconcientes solitarios va rutinariamente al cine o al fútbol. Es una manera trivial de enfrentarse con las cosas. Pero es curioso que los aficionados a tales espectáculos reprochen a los Modernistas su "torre de marfil" y su "evasión". Es posible también que esas soledades son un efecto, del que no se suele ser conciente, de cambios sociales, y que prefiguran la terrible soledad del escritor profesional, que ya es rival de su amigo, del mismo modo como lo son comerciantes entre sí. Pero sobre todo, creo yo que la creación literaria - y tú eres un creador literario - requiere la dialéctica de soledad y compañía, de modo a veces caprichos. Todo eso sería una interpretación positiva de algo subyacente a la realidad colombiana: del deterioro permanente de las relaciones entre

los hombres. Del carácter destructivo de esa realidad, y que encarna Bogotá. No sé juzgar hasta qué punto esa substancia social invade a todos los jóvenes de los suplementos y otros grupos. Pero trabajando en la periferia, ¿no sería eso justamente una manera muy provechosa de crear lazos de comunicación solidaria y generosa, o de fortalecer los que ya existen, a la manera de aquellas comunidades de escritores latinoamericanos que existieron no hace mucho tiempo? En otras partes los "marginados" comienzan a agruparse: en Buenos Aires ha comenzado a aparecer una revista de filosofía dedicada exclusivamente a publicar los artículos de los latinoamericanos que se dedican a la filosofía y a facilitar información y comunicación. En el terreno de la poesía, lo hace Acuarimántima. Quizá podría ampliarse el campo y convertirla en algo semejante al Repertorio americano de García Monje, es decir, en un lugar de encuentro e irradiación, o como la Gacetilla austral, de Carlos Rama, el hermano de Angel, desde Montevideo. Pese a ello, la soledad personal seguirá siendo no sólo un fantasma, sino algo necesario.

Soy algo supersticioso con algunas palabras: una de ellas es "con la edad". Yo diría más bien que con la lectura y las experiencias se van viendo con más claridad los campos de mayor interés, se los va colocando en horizonte más adecuado. Tiene que ser así. Pero uno no se reduce a sus primeras inquietudes, sino que uno vuelve a ellas y las ve convertidas en dos o tres ideas. De lo que se trata entonces es no de "profundizarlas", sino de buscarles un contexto más amplio - que eso es también profundización - y a veces de despedirse de ellas sin dolor ni pena. Es mi reciente experiencia, al arreglar mi biblioteca cuando cambié de casa. Ahí estaba el libro tal y cual, que yo busqué con fervor, y que ahora, al leerlo, aunque me sigue atrayendo, ya no puede significar lo que yo esperaba entonces y sigo esperando. Hay

muchos proyectos de trabajo que uno no ha realizado, y los libros que uno ha comprado para cumplir ese proyecto aparecen, años más tardes, como cementerios o como callados testimonios de ilusiones, pero sólo ilusiones. Otros libros, en cambio, que uno compró por un capítulo o por un ensayo, al verlos más tarde se le revelan en su dimensión. Y lo invitan a uno a volver a mirarlo y a ocuparse con él desde otra perspectiva. Yo más bien creo que con el tiempo, o si quieres "con la edad", se amplía considerablemente el campo de visión y de trabajo, sólo que con más orden, porque lo nuevo se puede colocar en el sistema de referencia ya maduro de lo viejo o de lo que lo ilusionó a uno en otra juventud. La operación de éste tipo es difícil en nuestros países: por la falta de densidad intelectual. No ha suscitaciones no desafío, y lo peor que le puede pasar a una persona allí es que lo consagren de algo. Ahora que has mostrado tu madurez, desconfía del éxito que produce esa madurez. Y quizá la mejor manera de salvarte del peligro del éxito en un ambiente como el nuestro es que emprendas otra tarea: mídete de tú a tú con los serios y grandes de la cultura europea. Hazlo para fructificar tu soledad, hazlo en u soledad. Si en algo puedo servirte, dímelo, y lo haré. Y no porque yo, por privilegio debido a la suerte, goce de una mayor distancia desde la que se pueden ver estas cosas con mayor claridad de quienes están sumidos en la cosa y por eso no pueden siempre ver las cosas con una óptica clara, sino porque estamos cambiando ideas, y así como yo te hago estos comentario, tú me haces también uno sobre mi interpretación de Machado, que para mi es de tanto valor como cualquier objeción crítica fundada a una tesis mía referente a lo folklórico. Yo aprecio lo folklórico, y lo considero como un tesoro, pero en nuestros países. aunque con algunas reservas. Pero lo folklórico en Machado es muy episódico, y la crítica lo ha ideologizado, entre otras cosas con un estrecho criterio

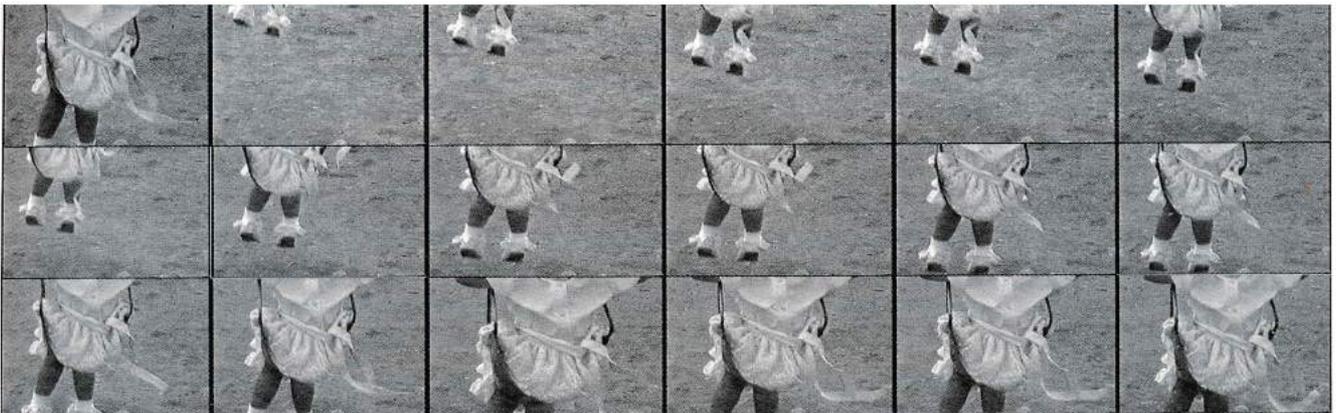
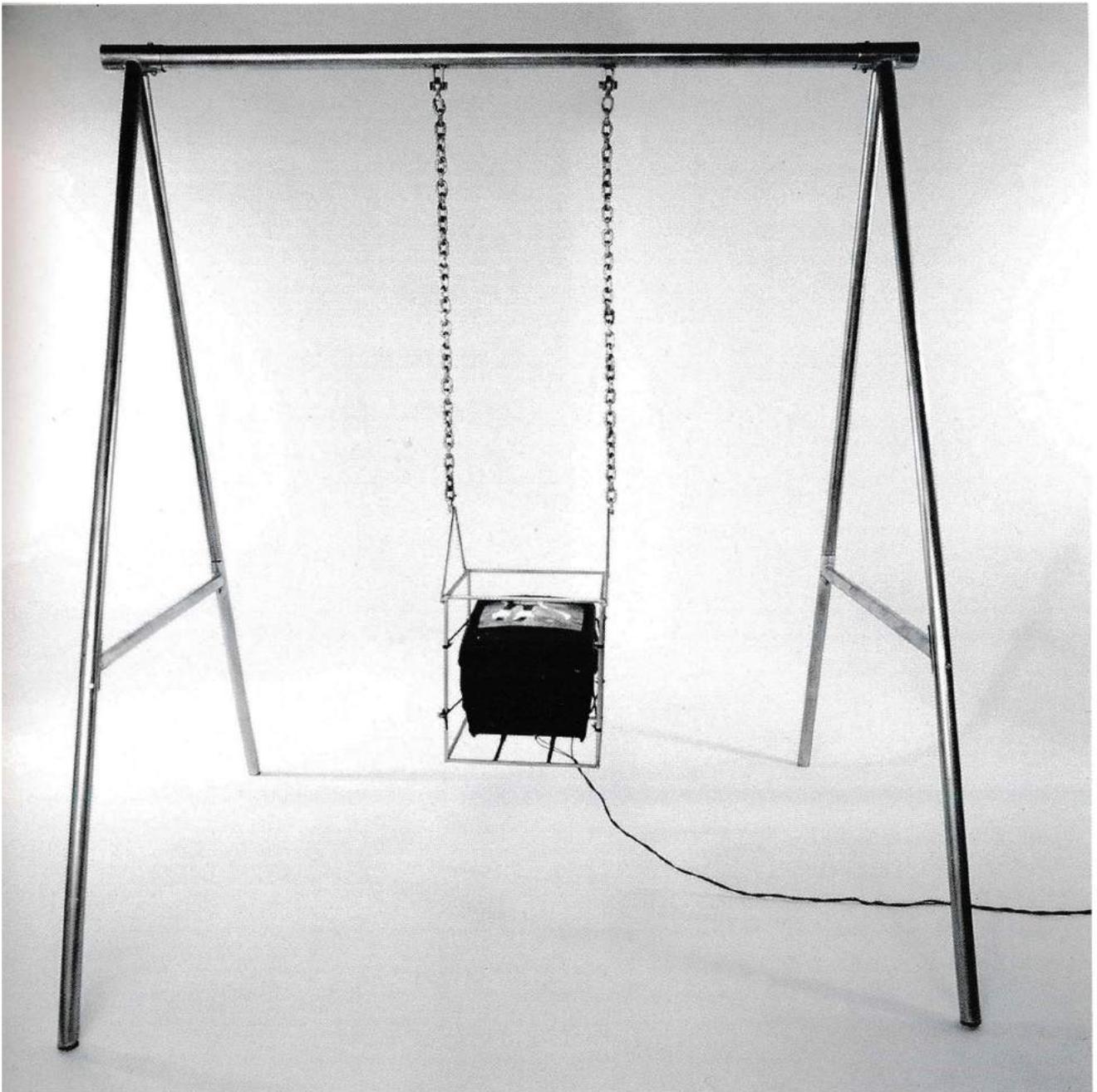
nacionalista español, para desvalorar el modernismo latinoamericano. En última instancia, lo que dice la crítica española es esto: el 98 es mejor porque se nutre del paisaje castellano, el modernismo es inauténtico porque no se nutre del paisaje castellano. En un ensayo sobre "Las alarmas del Dr. Américo Castro", de Otras inquisiciones, liquidó Borges ese tipo de argumentación. Hay en Darío mucho folklore latinoamericano, como lo hay en Borges. Lo que pasa es que no es tan llamativo como el que aparece en Azorín. Y el de la Tierra de Alvargonzález de Machado o de Campos de Castilla no es nacional, sino pretexto para demostrar en ejemplos concretos la pervivencia de la Biblia. El elemento folklórico del 98 se convirtió en el grito de Millán Astray, "abajo la inteligencia". Los del 98 son los pre-ideólogos de Franco. Y es difícil rescatar a Machado de esa compañía. Lo rescata solamente una cosa: el haber sido substancialmente modernista. Su magisterio moral nada tiene que ver con el folklore, en mi opinión. Ni siquiera con su poesía. Su magisterio moral más bien tiene que ver con su modernismo, con su jacobinismo. Yo creo que hay que hacer diferenciaciones: Lorca, por ejemplo, es un irracionalista completo (lee El llanto por la muerte de Sánchez Mejías con los resultados de la investigación de René Girard, La violence et le Sacré, y verás que no hay nada más extraño y contrario a la ideología republicana que Lorca). Su ética republicana no tenía fundamento alguno en su concepción irracionalista del mundo. Su ética republicana, por lo demás, fue casual. Machado fue un caso semejante: ética jacobina y concepción burguesa del mundo. Culpa de ello fue el krausismo. Uno de sus más destacados mentores fue un cura, de Castro. No caigamos otra vez en el pecado español de la confusión de actitud (que se confunde con moral) y mentalidad. ¿No nos basta acaso el ejemplo de Camilo Torres? Por lo demás, esa confusión ha costado el descrédito de la izquierda. La

izquierda intelectual y moral es una izquierda que exige claridad conceptual. Pero resulta confuso el querer reunir el agua con el aceite, como lo hizo Torres, y presentar como Plataforma revolucionaria lo que no era otra cosa que una versión de Oliveira Salazar, con propósitos de la sociología norteamericana, mal asimilada, y verbalismo marxista. Ante eso que se llamó el diálogo cristiano-marxista dijo o pregunto Ernst Bloch: ¿quién engaña a quién? Las cosas claras y el chocolate espeso, mi querido Darío, pero no las cosas espesas y el chocolate claro. Y esto es lo que ha pasado recientemente: se ha confundido magisterio moral con izquierda. Con bastante razón, ma non troppo, no siempre. Un conservador - no en el sentido colombiano - por ejemplo, puede resultar por su actitud consecuente, por su gesto moral, más revolucionario en determinados momentos que un revolucionario profesional. Machado cedió a una tentación, la castellanista, y por eso se acercó peligrosamente al fascismo. El modernismo, que asimiló lo salvó de terminar predicando, como Unamuno, una confusa ideología de "sangre y tierra (Blut und Boden, se dijo), es decir, de una ideología fascista. En cosas de política no cabe invocar al pueblo, hay que decir concretamente algo más, es decir, la estructura social, el sistema económico. El pueblo es algo abstracto, indeterminable. Ha luchado al lado de los realistas en América, ha gritado "qué vivan las cadenas", en España, ha apoyado a Rosas en Argentina, ha gritado que viva Fernando VII en Colombia, y pide hoy no revolución sino desarrollo económico. El "pueblo" revolucionario en cambio tiene nombres propios, es no-pueblo, son personas individuales. Y que no me vayan a contar el cuento de que una burguesía numéricamente reducida ha ganado guerras contra los

revolucionarios. La historia de la rebelión de Tupac Amará debería convencer a quienes hablan del pueblo de que la cosa es más compleja. Si miras, por lo demás, la historia de España y examinas la bendita y famosa guerra del pueblo en una campaña reaccionaria - no en vano fomentada y dirigida por curas y Santanderes, como Jovellanos - para evitar la imposición de los principios ilustrados de la emancipación en España. Tocqueville reprochaba a los intelectuales franceses el que esbozaban programas libertarios sin tener experiencia y conocimiento prácticos del gobierno. Con razón. En parte, es cierto. Lo hacía, el reproche, un intelectual. Sin duda con esto se refería a los vicios de los intelectuales, no a sus virtudes necesarias. En fin, en Colombia parece que todo está dominado por el vicio, y los pocos que no están contagiados tiene especial dificultad en no sucumbir a la piedra. Hernando Valencia sucumbió a ella, Jorge E. Ruiz vino a Bogotá ya con la predisposición. Bien mi querido Darío. Me he sentado a charlar contigo y he llegado a la página 6, sin decir bien lo que tenía pensado. Quizá en el 76 podamos vernos. Quizá haga un viaje a Colombia en el verano. Pero no dejemos por eso de seguir charlando como en esta ocasión. Y antes de despedirme: no he recibido nada de lo que me anuncias. Estoy de acuerdo con tu juicio sobre Vargas Llosa y demás, pero no comenzaré aquí otra carta. Recuerdos y saludos a los amigos, y para ti un abrazo y los deseos de que sigas por el camino que llevas. En vez de felicitarte te manifiesto mi solidario placer por ello. ¿Editarás los ensayos en forma de libro? Si la editorial sale adelante, creo que puedo conseguirle alguna ayuda aquí. Pero el plan es largo de contar, y yo tengo que ponerme a otra cosa. Un abrazo.

Rafael.

La imparcialidad es hija de la pereza y el miedo.
"Escolios a un Texto Implícito" de Nicolás Gómez Dávila



COLUMPIO: VIDEO ESCULTURA :1995

La casa del tiempo o fundación de la poesía Historia de una edición ¹

Nicanor Vélez

A Gruchenska

I

Ninguna obra en la historia de la literatura de lengua española, en calidad de *obra completa*, ha sufrido una reestructuración tan sustancial del autor como la de Octavio Paz. Pero lo importante, pues la mayoría de los autores se limita a reagrupar sus libros en volúmenes, es constatar que esta reestructuración es de alguna manera la que se lleva a cabo con un rompecabezas. En el caso de Paz cada texto tiene un valor intrínseco que al sufrir esta especie de metamorfosis no sólo se mantiene, sino que además pone de manifiesto y resalta la coherencia de un pensamiento siempre activo. Una coherencia crítica que aúna *pasión* y *lucidez* o, si se quiere, pone de manifiesto la *razón ardiente* que diría Apollinaire.

¹ En *Nouvelles du Mexique* (mayo-agosto 1998), trad. de Tedi López Mills.

Paz sometió toda su obra en prosa a una reestructuración temática; y a partir de ahí siguió, en gran parte, un orden cronológico. La obra en prosa de un poeta no es otra cosa que, por un lado, su toma de conciencia y, por otro, la recreación de su propia tradición. La estructura de las *Obras completas* de Paz nos invita a percibir, como posibles, múltiples figuras, de las que retomo una que, si bien antecede a estos tomos, sigue siendo una de las más eficaces y expresivas para definirlos. Una figura que tiende más al trazo que a la fijación:

Quien haya frecuentado las páginas de Borges, tal vez no habrá olvidado aquel personaje que “se propone la tarea de dibujar el mundo” y “a lo largo de los años puebla un espacio con imágenes...”. “Poco antes de morir –nos dice el narrador–, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” Paz, que como el escritor argentino supo muy pronto que su destino sería literario, por medio de la espiral, la figura geométrica que mejor define el ritmo de su prosa, y a través de la secuencia de sus versos, fue trazando la visión de un universo hasta formar la figura que descubre Julio Cortázar en su obra: una *estrella de mar*. Nadie ignora que los temas que abarca la obra de Paz son múltiples. Su rasgo más importante: la lucidez; su centro: la poesía, y sus aristas: el mundo de las ideas. La poesía es centro y punto de explosión. El mundo de las ideas son rayos que trazan la figura que Cortázar veía a través de su prosa y sus poemas. Sus ensayos, puntas de esa *estrella*, colindan con la historia, la sociología, la antropología, la historia de las ideas y la crítica literaria. Parecería, como diría Terencio, que nada de lo humano le era ajeno.

No en vano Claude Lévi-Strauss señaló tras la muerte del poeta mexicano en 1998:

Octavio Paz fue un espíritu universal, tal como aquellos que existieron en la

Edad Media y en el Renacimiento y que probablemente no volveremos a encontrar jamás.

Como un instrumento musical cuyas cuerdas entran en resonancia cuando, aun desde muy lejos, le llegaban vibraciones, todas las diversidades del mundo, desde las más antiguas hasta las más recientes, ponían en movimiento el pensamiento de Octavio Paz. Dotado de un saber enciclopédico, de una sensibilidad estética, de una conciencia moral siempre alerta, su reflexión las enriquecía, les imprimía su huella, les otorgaba nuevas dimensiones².

La aportación de la prosa de Octavio Paz a menudo no reside en el sistema conceptual que desarrolla, sino en la manera en que hace participar al lector de sus propias intuiciones. Hay aciertos y encuentros que sólo desde la poesía y por medio de un lenguaje poético se podían producir. Baste citar *El laberinto de la soledad* (y aunque no sea éste el ejemplo idóneo, lo cito deliberadamente por controvertido y por ser uno de sus textos más leídos). Un especialista en historia mexicana, o en alguna de las ramas de las ciencias sociales, descubrirá parcialidades o problemas apenas enunciados; pero esto es irrelevante ante la profunda intuición poética de su reflexión, sustentada sobre cimientos sólidos de “crítica social, política y psicológica”. No es la obra de un experto, pero ofrece lo que tienen las genuinas obras de *creación*: uno de sus valores esenciales, más que en la mera demostración, está en lo que nos revela, insinúa, perfila o despierta. Hay una serie de cuestiones en *El laberinto* que los mexicanos ya no se pueden formular del mismo modo desde entonces... Y aunque una de las grandes virtudes de su obra es que sugiere sin cesar, no se puede sin embargo ignorar que uno de los riesgos de la

² “El poeta en su tierra”, entrevista con Braulio Peralta, *La Jornada*, 12 de octubre de 1990; recogida en el volumen *Entrevistas*.

intuición es *la generalización*. No en vano Bachelard la incluía entre uno de sus obstáculos epistemológicos: el autor de *La Flamme d'une chandelle* en una de sus charlas advierte que ésta “sólo es posible si la realidad lo permite”. Esto viene a cuento porque en libros como *La llama doble* o *Vislumbres de la India* el leve resbalón de la generalización, que a veces desorienta a la verdad, se puede pasar por alto si entendemos la intuición como un universo de preguntas, más que como un sistema de respuestas.

Por polémico que sea, siempre hay en Paz un deseo de comunicación y diálogo y, sobre todo, de curiosidad permanente; que no está reñido, por supuesto, con la crítica. Cuando le fue concedido el premio Nobel, ante una de las múltiples preguntas que se le formularon señaló que no aceptaba un cargo público porque su aportación era mayor trabajando en lo que creía, alejado de un puesto; ya que le permitía afinar sus críticas o sus elogios. Las instituciones, a nadie se le escapa, están siempre al acecho de la voz de los poetas. Y el aplauso, muchas veces, es la forma elegante de callarlos. Evidentemente, Paz tuvo relaciones, en diferentes niveles, con las instituciones o los centros de poder, pero en más de una ocasión supo oponerse de forma radical a ellos, ya fuesen gobiernos o partidos.

Paz siempre tuvo claro que el oficio del escritor tiene como instrumento de defensa y de ataque la lengua, y dentro de ésta el mejor escudo contra el Estado o cualquier género de poder reductivo es, sin duda, uno de los vocablos más breves del diccionario, el monosílabo *no*. El escritor tiene que ser sobre todo y ante todo *conciencia*: “no es el hombre de poder ni el hombre de partido: es el hombre de *conciencia*”, escribió. Y nada mejor que ella como antídoto contra las ideologías. De alguna manera no es más que el gran *no* de la poesía contra los poderes sociales. Recuérdese al autor

de *Libertad bajo palabra* en una entrevista con Braulio Peralta: “La hostilidad frente a la poesía es de origen moral: la poesía es peligrosa porque expresa la parte irracional del hombre, sus pasiones, sus deseos, sus sueños. El poeta inventa imágenes y figuras más o menos reales con los sentimientos y pasiones humanas que rompen el orden social. De pronto, un mito poético, Don Juan, se vuelve más real que un tratado de sociología³. Se trata, en definitiva, de decir: “esto no es aquello”... En la presentación de las obras completas en Madrid, en 1993, Paz afirmaba que “una literatura que ha olvidado el poder de la palabra *no*, es una literatura que ha claudicado”. Con sus aciertos o errores, “Octavio Paz –señaló Álvaro Mutis el 31 de marzo de 1994– nos ha enseñado a todos a no tragar entero, a meditar sobre cada paso de nuestro destino y de nuestra condición de hombre”.

II

La idea de publicar su obra completa –cuenta Paz en el primero de sus prólogos– nació en Valencia, en 1987, en el curso de una conversación con Hans Meinke, director en aquel entonces de Círculo de Lectores en España e impulsor del sello editorial Galaxia Gutenberg (Círculo ya había editado, en 1985, una *Antología poética* a cargo de Juan Luis Panero). En un primer momento se consideró la publicación de uno de sus libros de ensayo, pero se pasó de esta idea a la de reunir en siete volúmenes una selección importante de su obra, organizada según un criterio temático. Sin embargo, una vez distribuida, Paz vio la necesidad de aumentar a ocho los volúmenes, con el fin de dedicar uno exclusivamente a sus reflexiones generales sobre la poesía (*El arco y la lira*, *Los hijos del limo*, *La otra voz...*). Fue a partir de entonces que me hice cargo de llevar a cabo este proyecto como editor de Círculo de Lectores.

³ Cuento en detalle estos pormenores porque el lector curioso podría encontrar en la prensa de la época o en la correspondencia de Paz información aparentemente contradictoria. No es el caso.

El primer volumen estaba previsto para el 31 de marzo de 1989, con el fin de conmemorar su setenta y cinco aniversario, y el último para el 31 de diciembre de 1990. Pero la organización de los textos, su orden de aparición y la escritura de los prólogos aplazaron ese proyecto; hasta que en febrero de 1990, a la vista de todos los materiales disponibles, se decidió publicar las obras completas, al principio en doce volúmenes, pero, de nuevo, cuando preparábamos el octavo, advertimos que por el conjunto de textos y asuntos necesitábamos distribuirlos en catorce. Poco después, y una vez más, tuvimos que pensar en uno adicional, por lo que finalmente resultaron quince en la primera edición⁴.

III

El primer dilema editorial que se nos planteó fue, evidentemente, cómo organizar semejante caudal de escritos. ¿Recoger los libros tal como fueron publicados y seguir un orden cronológico, o darles otra estructura? Lo más fácil habría sido agruparlos, a pesar del carácter misceláneo de muchos de ellos (*Corriente alterna*, *Sombras de obras*, *Puertas al campo*, *In/mediaciones*, *Hombres en su siglo*, *Convergencias*, etcétera). Pero ¿era la mejor solución para el lector? Si nos dejamos guiar por el sentido común, la respuesta sería, claramente, no. Así lo entendió y propuso Octavio Paz desde un principio.

En *La otra voz* Paz afirma que la poesía es una “antigüedad sin fechas”. No es gratuito por tanto que entre los títulos posibles de sus obras, en 1990, el primero que propuso para el volumen que reúne sus ensayos generales sobre la poesía fuese *La casa del tiempo. La fundación de la poesía*. Siguiendo el hilo de sus propias reflexiones en el prólogo (“El presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia. El poema es la casa de la presencia”), el título final para este primer volumen se impuso por sí mismo: *La casa de la presencia. Poesía e historia*.

He señalado más arriba, siguiendo con la figura de *estrella de mar* propuesta por Cortázar, que la poesía es el centro de su obra. Por eso el primer volumen de sus obras completas corresponde a sus reflexiones sobre la poesía y el último, de lo que podríamos considerar su obra canónica, a sus poemas. En el prólogo a *La casa de la presencia* Paz dice: “Creación y reflexión: vasos comunicantes. El carácter necesario que ha tenido para mí esta doble actividad, me llevó a una segunda decisión: el primer volumen de mis obras debería contener mis reflexiones sobre la poesía. Dejo mis poemas para el final. Los he escrito desde mi adolescencia; aunque no son un diario, son las huellas y, quizá, la crónica de mis días”. En la primera edición, la poesía ocupa dos volúmenes (XI y XII). Los tres volúmenes posteriores incluyen, por una parte, la obra no canónica, es decir, los primeros escritos (volumen XIII), textos y poemas de juventud que Paz había apartado, y las entrevistas (volumen XV). En cuanto al decimocuarto (*Miscelánea II*), incluye los textos que Paz, en plena actividad, iba escribiendo a medida que publicábamos sus obras.

En la primera edición la estructura completa de estas obras quedó así distribuida (a la fecha de impresión de Círculo de Lectores sigue la de la reimpresión de Fondo de Cultura Económica):

I. *La casa de la presencia. Poesía e historia* (CL, febrero 1991; FCE, enero 1994).

II. *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero* (CL, mayo 1991; FCE enero 1994), que contiene los escritos sobre literatura europea –salvo España–, oriental y estadounidense.

III. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico* (CL, agosto 1991; FCE, enero 1994), que incluye los ensayos sobre literatura hispanoamericana –salvo México– y española.

⁴ Volumen que luego se convirtió en el XIII.

- IV. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano* (CL, noviembre 1991; FCE, enero 1994), que contiene los textos sobre literatura mexicana.
- V. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (CL, enero 1992; FCE, enero de 1994).
- VI. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal* (CL, octubre 1992; FCE, enero 1994), que incluye sus reflexiones sobre arte universal, excepto México.
- VII. *Los privilegios de la vista II. Arte de México* (CL, enero 1993; FCE, septiembre 1994).
- VIII. *El peregrino en su patria. Historia y política de México* (CL, julio 1993; septiembre 1994).
- IX. *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro* (CL, octubre 1993; FCE, agosto 1995), que reúne los textos dedicados a la historia y política contemporáneas (relacionados sobre todo con América, Europa y los países del Este).
- X. *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos* (CL, febrero 1996; FCE, febrero 1996), que contiene los ensayos sobre “asuntos más generales, asociados a las creencias, las ideas y, en fin, a lo que a veces se llama ‘fisonomía de las culturas’”.
- XI. *Obra poética I (1935-1970)* (CL, noviembre 1996; FCE, marzo 1997).
- XII. *Obra poética II (1969-1998)* (CL, septiembre 2003; FCE, marzo 2004).
- XIII. *Miscelánea I. Primeros escritos* (CL, agosto 1998; FCE, marzo 1999).
- XIV. *Miscelánea II. Últimos escritos* (CL, septiembre 2000; FCE, abril 2001).
- XV. *Entrevistas* (CL, mayo 2002; FCE, febrero 2003).

El hecho de que Octavio Paz, durante poco más de diez años, se hubiera implicado completamente en el proceso de edición,

permitió que no sólo hubiese aportaciones relevantes, sino que además hizo posible la realización de proyectos totalmente nuevos. Primero, los prólogos que abren cada uno de los volúmenes. En ellos Paz no sólo reflexiona sobre la naturaleza del volumen en cuestión, sino que además actualiza, critica, matiza o pone al día sus propias ideas. En su conjunto son una verdadera autobiografía intelectual. Basta para confirmarlo, hojear “Entrada retrospectiva” e “Itinerario”, prólogos de *El peregrino en su patria* e *Ideas y costumbres I*. Convencidos de su relevancia los reunimos en un libro bajo el título de *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002).

Segundo, los libros que surgen a raíz del proceso de edición. Dos tomaron cuerpo con las obras completas: *La llama doble* (1993) y *Vislumbres de la India* (1995). Ambos estaban pensados hasta entonces como ensayos de unas cien páginas e integrados en *Ideas y costumbres*; pero de modo imprevisible estos ensayos siguieron un camino propio y se convirtieron en libros. Además, algunos textos se recogen por primera vez en libro y escribió textos nuevos con los que pretendía ampliar una idea o perfilar un tema. Por ejemplo, con relación al segundo volumen, *Excursiones/Incursiones*, y el tercero, *Fundación y disidencia*, en una carta dirigida a Hans Meinke, dice:

Fue muy laboriosa la búsqueda, la compilación y la revisión de los textos. No me limité a corregir las erratas sino que, en algunos casos agregué páginas e incluso escribí un pequeño ensayo para completar lo que digo sobre Ezra Pound (“Afterthoughts”). También estoy satisfecho con las dos páginas y media que añadí a propósito de Neruda.

Tercero, la serie de proyectos paralelos a las obras completas que emprendimos desde Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.

Destacan las ediciones ilustradas de obras como *Vislumbres de la India*, *El mono gramático* (1996) y *Ladera este* (1996) que agrupamos en un estuche, bajo el título *Tres vías hacia la India*, con una separata (1996) que incluía su poema "Mutra" y los epigramas de la poesía *kavya* traducidos por el propio Paz; la edición ilustrada de *La llama doble. Amor y erotismo*; libros especiales como *Delta de cinco brazos* (1994), que incluye cinco poemas extensos (*Piedra de sol*, *Blanco*, *Nocturno de San Ildefonso*, *Pasado en claro* y *Carta de creencia*) y diez poemas breves; sin olvidar la grabación de su voz en *Travesía: tres lecturas* (una amplia selección de poemas realizada y comentada por Paz en dos discos acompañados de un pequeño libro, 1996). Por último, merecen especial mención la edición bilingüe, considerablemente ampliada, de *Versiones y diversiones* (2000) y, sobre todo, la publicación de *Figuras y figuraciones* (1999), obra que viene a ser un diálogo entre el arte y la poesía. Diez de los doce poemas de este último libro, escritos en 1994, se inspiran en las cajas-collages de Marie José Paz, y dos cajas-collages nacen de dos poemas breves. En 1998, concebida por Marie José Paz, se organizó una exposición en México de libros de artista y libros-objeto con textos de Paz ilustrados por grandes artistas (Balthus, John Cage, Josep Cornell, Antoni Tàpies, Vicente Rojo, Roberto Matta, Gunther Gerzso, Robert Motherwell, Pedro Coronel, entre otros), bajo el título *De la palabra a la mirada*. Fue precisamente a partir de la publicación de *Figuras y figuraciones* que las obras de Marie José Paz se incorporaron a esta exposición y se presentaron en el Centro Cultural de Círculo de Lectores, en Madrid, para pasar luego por Barcelona, París, Lisboa, Budapest...

IV

A lo largo de quince años me he hecho cargo del proceso de toda la edición de estas obras completas. Pero en este proceso, conviene

recordar aquí, varias personas fueron esenciales. En primer lugar, Hans Meinke, el padre de la idea; el diseñador, Norbert Denkel, y Susanne Werthwein, la responsable de la producción. Además de los correctores Rosa Julve, Teresa Martín, Andreu Navarro, Martí Pallàs y Marco Ramírez.

En 1993, Fondo de Cultura Económica, a través de su gerente editorial en aquel entonces, Adolfo Castañón, se puso en contacto con Círculo de Lectores para manifestar el interés de publicar las obras completas en América. Después de una reunión en Barcelona, se acordó que FCE publicaría nuestra edición, manteniendo el mismo formato y las mismas características de estructura y composición. El primer volumen de FCE apareció en 1994. Para entonces Círculo había publicado los nueve primeros, que Octavio Paz, Ana Clavel (de FCE) y yo volvimos a corregir, tanto para la reimpresión de FCE como para la nueva edición en Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. La mexicana es, por tanto, una mera reimpresión de la de Círculo de Lectores con la corrección de erratas que se detectaron en su momento. A ésta le sigue la segunda edición de Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, publicada entre 1999 y 2005, y que podemos considerar definitiva, en ocho volúmenes.

En cuanto a la corrección de los textos, en algunos casos nos encontramos con una nota de Paz que matiza o amplía alguna idea; en muy pocos, una palabra ocupa el lugar de otra, no para desmentir sino para precisar: se trata, en suma, de restituir el nombre justo de cada cosa.

Cualquier edición de obras completas acarrea consigo una serie de problemas que no afecta la edición de un libro individual, esto es relevante en la obra de Paz, sobre todo, en aquellos volúmenes con textos de procedencia muy distinta (revistas mexicanas, españolas y argentinas y libros de diversas editoriales; todo ello publicado a lo largo de más de medio siglo).

El editor, por tanto, se encuentra con criterios variados que corresponden, en unos casos, al medio de publicación y, en otros, a la época. No es raro entonces, por ejemplo, encontrar grafías disímiles, como Li-po y Chuang-tse en un texto, y Li Po y Chuang Tzu en otro; o bien transcripciones contradictorias como Sankara, cuando en realidad debería ser Shánkara, si comparamos ésta última, por ejemplo, con la adoptada para Shiva; o bien como variantes de todo tipo para la grafía de los términos que provienen del sánscrito, el chino, el ruso o el japonés. En la mayoría de los casos, cuando se prepara una edición que pretende ser “definitiva”, se especula sobre quién ha sido responsable de que un determinado texto se presente de una forma u otra: ¿el autor?, ¿el editor?, ¿el corrector?..., por no hablar del mito de una “infallible” primera edición, causante de más de un dolor de cabeza. En todo caso, la fortuna quiso que contáramos con Octavio Paz para establecer los criterios editoriales, y así el asunto se simplificó considerablemente. De común acuerdo restablecimos las formas etimológicas de muchas palabras, siguiendo su deseo; unificamos las transcripciones de los nombres propios chinos, japoneses, rusos, o los términos de las filosofías y religiones orientales; y optamos por una solución coherente en muchos otros aspectos, cuyos criterios resultan relativos o variables.

Con relación a su poesía, las correcciones fueron mínimas, sin embargo hay un caso excepcional que interesa recoger aquí. Cuando preparábamos la edición del antedicho *Delta de cinco brazos*, en su fax del 23 de febrero de 1994, entre otras cosas me dice:

Hacia años, literalmente, que no releía *Piedra de sol*. El sábado pasado cometí la imprudencia de volver a ese poema y encontré, aparte de otras cosas que ya son irreparables, dos líneas que pedían una enmienda. Se trata del pasaje en que se

habla de la muerte (páginas 273-275); hay un momento en que, guiado por la semejanza entre los ruidos –animales, fisiológicos– que hacemos al morir y al nacer, me refiero a “ese jadeo de la vida que nace”. En sí misma la frase no es enteramente reprobable (alude a un hecho y nada más) pero en este caso es una intrusión que rompe el hilo y que, a su vez, se interrumpe bruscamente. Aunque no he tocado el poema desde que se publicó por primera vez, hace ya treinta y seis años, cedí a la tentación, en verdad invencible, y cambié esas líneas. Página 274, líneas 12, 13 y 14 de la *Obra poética* [edición de Seix Barral]. En donde decía:

el delirio, el relincho, el ruido oscuro
que hacemos al morir y ese jadeo
de la vida que nace y el sonido
[de los huesos machacados en la riña]

debe leerse:

el estertor del animal que muere,
el delirio, el jadeo, el ruido oscuro
de la piedra que cae, el son monótono
[de los huesos machacados en la riña]

Ojalá que no te parezca absurda esta tardía corrección. Y ojalá que llegue a tiempo.

Días después, el 3 de marzo de 1994 vuelve sobre el tema:

Celebro que te haya gustado la enmienda. Ojalá que haya tiempo para insertar una leve variante, que mejora una línea y evita una repetición. *Obra poética* página 274, línea 12, donde dice “el estertor del animal que muere”, debe decir: “la mirada del animal que muere”.

Y el 6 de marzo de 1994 me escribió nuevamente:

La gestación poética es, a un tiempo, lenta y rápida, contradictoria y definitiva. A ti te ha tocado la dudosa fortuna de ser testigo de una

de ellas... Los tres versos no me dejan. Encontré en las dos versiones que te he enviado repeticiones de palabras y de ideas. En la primera: estertor; en la segunda: mirada. Se me ha ocurrido otra versión. Será, ahora sí, la definitiva no sólo porque me parece mejor que las anteriores sino porque ya no habrá posibilidad de cambiarla:

el animal que muere y que lo sabe,
saber común, inútil, ruido obscuro
de la piedra que cae, el son monótono
[de los huesos machacados en la riña]

El saber que vamos a morir es universal, común a todos los seres vivos. Lo comparten con nosotros la mayoría de las especies animales. Quizá todas. La conciencia —el darse cuenta de la propia existencia— aparece en todos los animales, así sea de una manera informe, como sensación; a su vez, esa conciencia está indisolublemente ligada al saber obscuro de la muerte. Basta haber visto morir a un perro, un toro, un pájaro, una mariposa o a cualquier otro insecto, para comprobar que el saberse mortal es un atributo o consecuencia del ser vivo animal (no toco el enigma de los otros organismos vivos, como las plantas). Todos los animales saben (sienten) que están vivos y todos saben (sienten, presienten) que van a morir. Ésta es la raíz del *miedo* de los animales y de su reacción ante el miedo: la fuga a la agresión feroz. Y esto es lo que hace tan triste al maravilloso espectáculo de la naturaleza: sobre la vida flota, como un velo o una sombra, la presencia intangible de la muerte. Pero ese saber es inútil para cada individuo (aunque quizá no lo sea para cada especie): no evita la muerte. Al contrario, nos avisa que regresamos al lugar de donde venimos, la materia bruta: piedras, átomos o soles y galaxias. Estoy seguro

de que ni un electrón ni un sol tienen conciencia como la tienen el hombre, las vacas, las serpientes y las moscas. Finalmente, este saber es doblemente inútil pues no evita que el hombre, como todos los animales, machaque diariamente los huesos del vecino... Perdón por esta disquisición para justificar tres líneas de un poema. ¿No habíamos quedado en que la poesía no necesitaba justificaciones ni explicaciones?

Entre los ejemplos que podría citar de nuestra correspondencia elijo deliberadamente éste porque refleja no sólo el respeto a la labor de su interlocutor, sino también una de sus ambiciones más constantes: el afán de perfección, la reflexión continua..., pero, sobre todo, el rasgo esencial para que esto se produzca: la incertidumbre. Sólo el hombre que duda puede mantener la exaltación, que, como afirmaba Zweig, es otra manera de nombrar la juventud.

Conviene resaltar además que en esta edición de sus obras, por primera vez, se agruparon todos sus textos y poemas juveniles dispersos en el volumen XIII, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Muchas personas, durante años, criticaron equivocadamente que Paz hubiera corregido o suprimido algunas obras de juventud por motivos políticos. Aunque no todos quisieron oírlo, en varias ocasiones explicó los motivos de las supresiones y cambios (por ejemplo, los efectuados a "Entre la piedra y la flor"). En este volumen aparecen también las primeras versiones de sus poemas de juventud, en algunos casos con correcciones de la época o posteriores. En su fax del 2 de febrero de 1994 me escribe:

[...] te envió la primera parte del tomo XI⁵, es decir, los poemas de adolescencia y

⁵ Estas dos entrevistas son "Retrato de Octavio Paz", entrevista que Paz y Enrico Mario Santí hicieron expresamente para Círculo de Lectores en 1996, con el fin de publicarla en un libro dedicado a Paz, y "Una apuesta vital" de Guillermo Sheridan, que Marie José Paz había pensado incluir en un libro con el resto de las entrevistas de televisión que no se recogieron en este volumen; dado que dichos libros no se han publicado aún, se decidió incluirlas en esta segunda edición. Las dos tienen la particularidad de que son las únicas entrevistas en donde Paz habla de las *Obras completas*, y la de Sheridan es además la última que concedió el poeta mexicano.

juventud, excluidos (o nunca recogidos) en mi *Obra poética*. Ya te imaginarás mis sentimientos contradictorios al hacer esta recopilación. Si me hubiera dejado guiar por la justicia poética, habría destruido estos textos. Pero es imposible: todos, menos uno, fueron publicados. Acabo de enterarme que apareció un libro que Borges había prohibido expresamente reimprimir: *El tamaño de mi esperanza*. Es inútil rebelarse contra estas prácticas *post mortem*.

Y en su prólogo añade:

Y hay otra razón circunstancial: algunos críticos y periodistas, censores que escriben con bilis, me han reprochado la supresión de varios poemas y las correcciones de muchos otros. Han dicho que esas modificaciones y enmiendas obedecían a razones de orden ideológico: con ellas intentaba borrar las huellas de ideas y sentimientos que me movieron y conmovieron en mi juventud. Estos críticos, si se les puede llamar así, voluntariamente ignoran que el impulso que me llevó a corregir y suprimir algunos de mis poemas ha sido la insatisfacción ante mis obras y sus defectos. Corregí y suprimí no por sórdidos motivos de ideología política sino por sed de perfección. No he sido el único: infinidad de escritores han sentido y hecho lo mismo.

Debemos considerar relevante, por otra parte, la inclusión de un volumen de entrevistas, seleccionadas por el autor (treinta y cinco, a las que agregamos dos en la segunda edición⁶), y, sobre todo, su capital *Obra poética*. Además de los libros publicados en la edición de Seix Barral, que recogía sus poemas hasta *Árbol adentro* (1988), nuestra edición incluye: *Figuras y figuraciones*, los poemas escritos

entre 1989 y 1996 no recogidos en libro, los poemas escritos con otros poetas (*Renga*, “Festín lunar”, “Poema de la amistad” e *Hijos del aire*⁷) y cierra con la edición definitiva de *Versiones y diversiones* (que recoge todas las traducciones que hizo a lo largo de su vida, aunque sabemos que algunas se han perdido). Evidentemente, de su obra completa queda pendiente, para un futuro próximo, su correspondencia con muchos de los grandes escritores del siglo XX.

V

Nunca se planteó que Fondo de Cultura Económica emprendiera una nueva edición de las obras completas; al contrario, desde un principio se acordó la impresión con los fotolitos de la primera edición que Círculo de Lectores le suministraba y, hasta donde fuera posible, debían mantener las mismas características técnicas.

Fue una relación no carente de toda suerte de obstáculos adicionales. Baste reseñar unos aspectos de esta labor editorial que, por su carácter ilustrativo, ponen de manifiesto las complejidades que conllevaba esta iniciativa. Los nueve primeros volúmenes de Círculo de Lectores se publicaron en un tiempo brevísimo para una edición de estas características: entre 1991 y 1993, es decir, un volumen cada cuatro meses, en el transcurso de los cuales se establecieron todos los criterios editoriales (diseño, transcripciones, etcétera). Dada la celeridad era evidente que consideráramos imprescindible, antes de la reimpresión mexicana, una nueva lectura entre Octavio Paz, FCE y el autor de estas líneas. Aunque evidentemente había erratas o errores (algunas arrastradas de otras ediciones), buena parte de las correcciones correspondieron a unificación

⁶ *Renga* con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson, “Festín lunar” con Fouard el-Etr, “Poema de la amistad” con Agyeya y Shikrant Verma y *Hijos del aire* con Charles Tomlinson.

⁷ En esta edición se agrupan los volúmenes de la siguiente manera: I (sigue siendo el mismo de la primera edición con un ensayo más), II (incluye los II y III de la primera edición), III (reúne los IV y V), IV (agrupa los VI y VII), V (es el volumen VIII de la primera), VI (incluye los IX y X), VII (reúne los XI y XII) y VIII (es los volúmenes XIII y XV con dos entrevistas más).

de criterios; aunque, por ejemplo, Ana Clavel de FCE considerara que descubría en exclusiva lo que todos, entre ellos Octavio Paz, habíamos podido detectar. Sus recelos se dejaron sentir en una carta del 2001 (23 de julio), en la que insiste en que FCE enmienda las erratas de Círculo, poniendo como ejemplo el volumen de los últimos escritos, si bien omitiendo que se trataban del único volumen junto con el de entrevistas, en que intervino en la preparación de los originales, dado el estado de salud de Paz en aquel entonces.

A partir del volumen X, con el fin de acortar el plazo de publicación de los volúmenes de FCE, aceptamos que leyeran las terceras pruebas a la par que nosotros. Aunque antes se había dado una situación penosa y lamentable. En la revisión de los volúmenes sobre México (sobre todo el VII), Círculo de Lectores, entendiendo que no había ningún modelo mejor que el de FCE, una editorial mexicana, para fijar los criterios de los términos de las lenguas amerindias, aplicó sin discusión los criterios de transcripción establecidos para las ediciones anteriores de sus libros, sobre todo en la edición de *México en la obra de Octavio Paz*. La lista de correcciones que hacían pasar como errores nuestros mereció la siguiente consideración de Paz, en un fax dirigido a mí el 20 de diciembre de 1993:

Trataré en primer término el tema final de tu carta: la lista de erratas enviada por el Fondo a propósito del tomo VII. Una verdadera impertinencia. Muchas no son erratas pues se trata de palabras prehispánicas cuya ortografía cambia continuamente. Además, y esto es lo esencial, tú utilizaste los tomos previamente publicados por el Fondo y respetaste los criterios adoptados por ellos en los casos de esas palabras. Son ellos los que ahora, por lo visto, han cambiado de criterio. A mí me enseñaron la lista y me apresuré a decirles, a Castañón y a Miriam, que las correcciones no sólo eran demasiadas sino que muchas de ellas eran

discutibles y otras innecesarias. Les pedí que limitasen esa lista a lo esencial. No me hicieron caso; alguien en el Fondo decidió enviar la lista ¿un pedante o un nacionalista? Por último, las erratas me preocupan mucho, por supuesto, pero creo que, desde el tomo IV, han disminuido notablemente.

Es evidente que algunos representantes de FCE en aquel entonces no asimilaban nunca que una editorial española hubiera emprendido la publicación de las obras completas de Paz. Un recelo que consta en el colofón de los volúmenes impresos en México, en el que figura una serie de personas al cuidado de la edición, aunque acaso sólo intervinieran de manera administrativa o técnica para los fines de la reimpresión. Ninguna de ellas, salvo Ana Clavel, había añadido o quitado una coma de la obra. Sin embargo omitieron, deliberadamente y hasta la fecha, mi nombre como responsable de la edición en los seis primeros volúmenes. A este hecho es preciso añadir que en diversas conferencias y en algunas solapas de sus libros, Adolfo Castañón, a la sazón gerente editorial de FCE, figura como editor de las *Obras completas* de Octavio Paz. Hay tres posibles definiciones de editor en este caso: el que propone, promueve, impulsa y hace posible la publicación de la obra, Hans Meinke; el que estructura, toma la decisión sobre el contenido de cada libro y aprueba los criterios de edición, Octavio Paz; y, por último, el que se ocupa de todo el proceso de una edición, estableciendo criterios, corrigiendo o coordinando la corrección, proponiendo las ilustraciones y los diferentes elementos de los volúmenes, quien escribe estas líneas. El señor Castañón fue un mero intermediario administrativo de FCE en este caso y sólo tuvo una participación relativa en la selección de las entrevistas del volumen XV: su punto de vista fue una opinión más en la tarea que efectuaron el propio Octavio Paz, Hugo Verani, Ana Clavel y Marie José Paz, la

cual colaboró de forma activa en toda la edición tras la muerte del autor.

Todos esos obstáculos han quedado atrás con la nueva edición de las *Obras completas* (en Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores), que resulta significativa en dos sentidos. En primer lugar, cuando en 1990 se decidió su publicación, el sello editorial Galaxia Gutenberg aún no existía (razón por la cual se decidió otorgar los derechos de librería a FCE), pero la envergadura de esta obra, y de otras ediciones, llevó a Hans Meinke a proponer la creación de un nuevo sello. En segundo lugar, el cambio al nuevo y definitivo formato de nuestras obras completas (Federico García Lorca, Franz Kafka, Ramón Gómez de la Serna, Pablo Neruda, Julio Cortázar, etcétera) permitía pensar en una estructura más compacta, ya que los volúmenes tienen unas mil doscientas páginas (mientras que los de la primera edición unas quinientas). Esto hizo posible la agrupación en unidades más amplias, como por ejemplo *Los privilegios de la vista*, *Ideas y costumbres* y *Obra poética*⁸.

Esta nueva edición, por otra parte, nos permitió eliminar casi por completo las erratas, completar las unificaciones acordadas que no se pudieron aplicar a los primeros volúmenes, ajustar algunos apartados que en un primer momento era imposible prever, y reubicar los textos de *Miscelánea II. Últimos escritos* en el volumen que les corresponde, siguiendo el criterio temático establecido en la estructura general. Además pudimos trasladar las entrevistas de *El peregrino en su patria* e *Ideas y costumbres I*, al apartado que finalmente se dedicó a este género en el octavo volumen, *Miscelánea*, que incluye los primeros escritos y las entrevistas.

VI

La mejor forma de premiar a un escritor es publicarlo, porque, al fin y al cabo, el mayor

homenaje que se le puede hacer es leerlo, es decir, establecer una relación directa entre el escritor y sus lectores. En la presentación de las *Obras completas* en Madrid, Paz hizo esta confesión: “Pienso en tantos poetas que no pudieron ver publicadas sus obras, pienso en Góngora, Quevedo, Bécquer, y siento rubor”. Y la crónica de un periódico añadía que Paz afirmaba que si publicar un simple libro es una apuesta, las obras completas son “un desafío aún mayor, una apuesta suicida. Pero no creo que ver mis obras reunidas y editadas me momifique en vida”. ¿Estamos ante un clásico? No lo sé. Pero si es así, creo que sólo nos queda desear que su obra no padezca aquella definición de clásico que nos daba Borges: un escritor que todos nombran, pero nadie lee. La modesta contribución de los editores es poner la obra a disposición de los lectores, en muchos casos privilegiados, como Gabriel García Márquez –con quien Paz discrepó en más de un asunto político– que afirmó: “Cualquier elogio es superfluo a estas alturas de su gloria. Lamento, tanto como su muerte, la interrupción irreparable de un torrente de belleza, reflexión y análisis, que saturó de extremo a extremo el siglo XX y cuya onda expansiva ha de sobrevivirnos por mucho tiempo”.

Al margen de cualquier tipo de consideración, el centro de esa estrella de mar sigue siendo su poesía: ahora más que nunca. Ésta tiene dos lados de una misma cara: sus versiones (o traducciones) y su propia poesía. Nada mejor, por tanto, que acabar con dos reflexiones tuyas. En el fax del 17 de febrero de 1997 me escribe:

Espero el contrato de *Versiones y diversiones*. Me alegra mucho publicar con ustedes ese libro –uno de mis preferidos. Tal vez porque no es mío sino a medias y en los últimos meses veo con desgano y melancolía todo lo que he hecho. Por ejemplo, el primer

⁸ En esta edición se agrupan los volúmenes de la siguiente manera: I (sigue siendo el mismo de la primera edición con un ensayo más), II (incluye los II y III de la primera edición), III (reúne los IV y V), IV (agrupa los VI y VII), V (es el volumen VIII de la primera), VI (incluye los IX y X), VII (reúne los XI y XII) y VIII (es los volúmenes XIII y XV con dos entrevistas más).

volumen de mi obra poética (el libro es muy hermoso) causó en mí una extraña (o no tan extraña) reacción: ¿valen realmente la pena algunas de sus páginas? Percibo las carencias y las faltas pero no logro ver con claridad los aciertos. ¿Todo ha sido una equivocación? Creo que esta duda la han sentido y la sienten casi todos los escritores de obras de imaginación. Tenía razón Bolívar: aramos en el mar. Y sin embargo, estoy contento. Debemos escribir (y en general *hacer*) con desinterés, como dice Krishna: no en busca de resultados más o menos quiméricos sino porque es nuestro destino, nuestro deber, nuestro *dharma*.

Cuando preparábamos el volumen que recoge sus poemas, en septiembre de 1996, me dice en un fax:

He leído las pruebas dos veces. Muy pronto pasé de la natural alegría a la duda, después al

temor y, en fin, a la desazón y la desesperanza. La experiencia fue como leer la sentencia de mi particular Juicio Final. ¿Algo quedará de todo esto? ¿Aré en el mar? ¿Cómo saberlo? Ese libro no es lo que soy y menos aún lo que hubiera querido ser, sino lo que pude ser. Al pensar en esto volví a recordar a Alonso Quijano, ya curado de quimeras, de vuelta a su pueblo y en trance de poner en orden su alma. Pero él quiso deshacer entuertos y yo solamente hacer versos. En fin, la lectura de las pruebas ha sido no tanto un ejercicio de humildad –¡qué más quisiera!– como de resignación. Ahora me siento más ligero y casi contento.

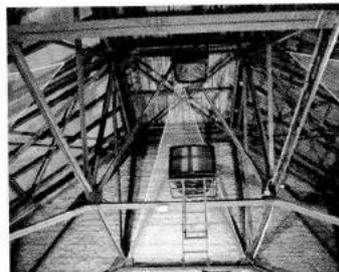
Ya sólo hace falta leerlo.

Barcelona, 2004



Aun en filosofía, sólo el estilo impide la transformación del texto en simple documento.

“Escolios a un Texto Implícito” de Nicolás Gómez Dávila



VOYAGER: VIDEO INSTALACIÓN: 1996

De los cuerpos torturados a los cuerpos virtuales

Raúl Alberto Domínguez Rendón

■ Aun fuera tolerable la moda, si se contuviese en las cosas que pertenecen al adorno exterior; pero esta señora ha mucho tiempo que salió de estas márgenes, y a todo ha extendido su imperio. Es moda andar de esta, o aquella manera, tener el cuerpo en esta, o aquella positura, comer así, o asado, hablar alto, o bajo, usar de estas, o aquellas voces, tomar el chocolate frío, o caliente, hacer esta, o aquella materia de la conversación. Hasta el aplicarse a adquirir el conocimiento de esta, o aquella materia se ha hecho cosa de moda...

... Esta variedad de gusto se nota más fácilmente en diferentes Naciones, que en diferentes siglos. Los Abisinios aprecian las narices rebajadas, o con poquísima prominencia. Los Persas las corvas, o aguileñas, porque así dicen era la de Ciro. Los del Brasil machacan la punta de la nariz a los infantes. Entre los de Sian se tiene por deformidad la blancura de los dientes, y los tiñen de negro, o encarnado. En Guinea, taladrando el labio inferior a las niñas, procuran engrosarle, y derribarle, lo que tienen por

gran belleza. La idea de la hermosura en la China es cuerpo pesado, vientre crecido, frente ancha, ojos, y pies pequeños, pequeña nariz, grandes orejas. Los de Mississippi componen a los niños la cabeza en punta. Y en parte de este Principado de Asturias les allanan la parte posterior. De lo dicho se infiere, que lo que llamamos belleza depende en gran parte de nuestra imaginación; y lo más notable es, que la imaginación de muchos suele provenir de la imaginación de uno solo, esto es, de aquel que por capricho, o antojo fue autor de la moda.”

Benito Jerónimo Feijoo.
Las modas. En Teatro crítico universal, 1728.

Introducción

No es adecuado hablar de “el cuerpo” sino de “los cuerpos”, como tampoco hablar de “el discurso” del cuerpo sino de “los discursos” que se hacen cargo de los cuerpos para significarlos, conocerlos y controlarlos. Cada cuerpo es histórico y está sujetado, mediado y usado en el contexto de una sociedad y una cultura determinada. Son muy diversas las instituciones, estrategias y dispositivos que lo apresan: la familia, la escuela, la religión, el estado, la medicina y el mercado. La etiqueta y la urbanidad le garantizan distinción y cultura, la medicina y la cosmética le prometen salud e inmortalidad, la sicología y el psicoanálisis le procuran libertad y emancipación, los deportes y la recreación le aseguran fuerza y ocio, la moda y la publicidad le ofrecen belleza y juventud, etc. Como mostró Marcel Mauss en su libro *Técnicas y movimientos corporales*, los usos y gestos del cuerpo son adquiridos en procesos de enseñanza-aprendizaje de ciertas técnicas corporales que obedecen a unos modelos, ideales o finalidades morales,

estéticas, económicas o racionales propios del orden social predominante en un momento dado.¹ Técnicas y usos de los cuerpos que es posible clasificar, entre otros, a partir de su sexo, edad, rendimiento, formas de transmisión y clases sociales. Incluso, es posible hacer todo un recorrido por las diferentes tipologías que han asumido los cuerpos en tanto valor de uso, valor de cambio, valor signo y valor símbolo. Cuando se habla del cuerpo, casi siempre, se lo ubica inmerso en escenas de la vida social o pública (hablar, comer, trabajar, bailar, guerrear o seducir) y, por tanto, éste se supone vestido. Aquí es preciso tomar distancia del concepto de desnudez de Occidente, conciencia heredada del “pecado original” y referida exclusivamente a los genitales. Se puede decir que los humanos nunca se sintieron desnudos —como ocurrió en el *Paraíso Terrenal*— en tanto su cuerpo llevó siempre alguna pintura, tatuaje, deformación, atuendo u ornamento que le daban significación. Una de las primeras acciones artísticas que los humanos ejecutaron fue adornar su propio cuerpo y allí estuvo el germen de las demás artes. Por el vestido se verifica el paso de lo sensible (naturaleza, desnudez) a la significación del cuerpo (cultura, artificio) en la medida que lo oculta, lo exhibe o lo resalta a través de prendas, joyas, pinturas, tocado, calzado, adornos e, incluso, gestos. El vestido se entiende pues como signo y símbolo de estatus, como factor de diferenciación, distinción, clasificación, discriminación, jerarquización y segregación social; como instrumento de identidad y testimonio de la adhesión a un grupo o cultura específicos. Los humanos siempre han estado dispuestos a sufrir o infligir los peores suplicios y tormentos a los cuerpos, propios o ajenos, con tal de poder exhibir las marcas y signos del poder, del prestigio, del status, la distinción, la belleza, el erotismo o la maldición: tatuajes, incisiones, mutilaciones, deformaciones, perforaciones y

¹ MAUSS, Marcel. *Técnicas y movimientos corporales*. En *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1991.

atrofias. Sobran los ejemplos: ojos extraviados, narices partidas, dentaduras limadas o de oro, labios y orejas estirados y perforados, cuellos alargados, pies pequeños, cejas depiladas, cabezas rapadas, cicatrices diseñadas, cinturas de avispa, músculos hipertrofiados, fibulas en genitales, topes y *piercings*, lenguas bífidas, injertos, prótesis y siliconas, etc. A partir de esto es sensato plantear que el concepto y aprecio de la belleza obedece a cánones estéticos que son históricos, relativos y variables, en otras palabras, convencionales y arbitrarios pues dependen de modelos, estándares, patrones y estereotipos que son cambiantes de una época a otra.

Los cuerpos corteses

Toda minoría que posee o que aspire al poder elabora un código de gestos, expresiones y usos que, acordes con su concepción particular del mundo y del hombre, se imponen como modelo ideal a imitar en cada circunstancia social, con el fin de distinguirse y colocarse por encima de la gran masa desposeída y dominada. Así como en la Grecia antigua, los cerrados grupos nobles establecieron toda una pedagogía (*paideia*) para educar los cuerpos y los espíritus, en torno a ideales y valores de virtud y moderación (*aretée*), otras exclusivas minorías nobles han prescrito a sus integrantes, a lo largo de la historia, modelos de vida tanto para su conducta moral y ética como para todas sus expresiones y gestos externos. Es el caso de la noble aristocracia inglesa que se impuso el ideal del *gentleman*, el cual vivió su mayor esplendor en la época victoriana.

En muchos lugares, durante el siglo XIX y aún a principios del XX, la nueva burguesía no tenía ninguna identidad de clase y sentía una especie de complejo de inferioridad al heredar de la nobleza las jerarquías del pasado. Por un tiempo, y a pesar de su poder económico, más que derribarlos y reemplazarlos, se insertó en los

usos aristocráticos y los imitó caricaturescamente. Incapacitados por su atraso cultural para asumirse éticamente como burgueses demócratas, copiaban la *paideia* y la *aretée* de la aristocracia del viejo continente. En consecuencia, educaron, guiaron y gobernaron los cuerpos de su clase, durante un período de transición, conforme a rígidos cánones de Etiqueta, Urbanidad y Cortesía, “el único ritual del cuerpo de la cultura occidental” en palabras de Jean Baudrillard. El cuerpo que pretendiera ser culto, refinado y distinguido era un cuerpo que debía aprender a expresar en cada circunstancia las virtudes y gestos que los ceremoniales y rituales segregadores de la Etiqueta habían impuesto como modelo de buena educación: un cuerpo supremamente aseado que debe encubrir sudor, flujos, mucosidades y malos olores. Pero ese cuerpo aseado debía tener en cada momento y lugar una expresión correcta, recatada y moderada, acorde con la moral dominante y el arte de agradar.

Los cuerpos dóciles

Como superficies de significación, desde el siglo XIX los cuerpos empezaron a ser atravesados por discursos prescriptivos y por relaciones de poder que los organizan y disciplinan con criterios propiamente capitalistas y modernos. Michel Foucault mostró como, “en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones”. Como condición para su dominio todo poder busca imponer un cuerpo dócil, es decir, que pueda ser domado, organizado, utilizado y perfeccionado para sus fines. Diversos discursos y estrategias institucionales se interesan por ese cuerpo “que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican”.² Y para tal efecto, lo forzan a

² FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores, 1978, 2a ed., p. 140.

ceremonias y rituales, lo someten a prácticas, prescripciones, ejercicios, normas, guías, modelos y, aún, a suplicios. En este punto es importante recordar que los deportes, en su versión moderna, surgieron en el momento que el desarrollo capitalista, que revolucionó las fuentes de energía y liberó al cuerpo de los constreñimientos técnicos decimonónicos, pudo establecer una jornada diaria de 8 horas de trabajo y propiciar así un “tiempo libre” al obrero. Pero este supuesto tiempo libre era una falacia en tanto que es, precisamente, el tiempo que el sistema productivo necesita para que la fuerza de trabajo se reponga, se reproduzca y consume mercancías antes de reiniciar el ciclo laboral. En este “tiempo libre”, el cuerpo no se liberaba realmente sino que su energía excedente es canalizada a los deportes y a la recreación dirigida como posibilidad compensadora de gasto y para la administración productiva del ocio; perspectiva vital para la estrategia de disciplinación y control político de los cuerpos.

Pero, al lado de los dispositivos y estrategias de poder, que tienen por función la producción, reproducción y control más eficiente de la fuerza de trabajo calificada y disciplinada (“economía política del cuerpo”), surgieron instituciones en el marco del consumo que, como la moda y la publicidad, producen cuerpos como modelos de significación y portadores de valores-signos discriminadores, en el marco de la competencia por la reputación, la distinción y la autoridad. Más allá de ser mera fuerza de producción, el cuerpo se integra en la ley de los valores-signos clasificadores y diferenciadores y entra a participar en un sistema de significación e intercambio simbólico donde se lo administra como un patrimonio y “se lo manipula como uno de los múltiples *significantes del status social*”, como un exponente de prestigio intercambiable y negociable en la contienda

por la distinción y, en última instancia, por el poder.³

Los cuerpos de moda

El discurso de la moda, que se consolidó con posterioridad a la Revolución Industrial (1760-1830), no sólo propone e impone el vestido para cada circunstancia de la vida social que se representa, la superficie material que le dará una imagen dada al cuerpo, sino que su retórica promueve también un tipo ideal y utópico de cuerpo, conforme a modelos y paradigmas estéticos que es preciso imitar para poder competir por la distinción y la jerarquía social. El discurso retórico de la moda emprende a principios del siglo XX, a través de sus revistas constituidas en pedagogía incontrovertible, la fabricación y organización de cuerpos estereotipados y gestos codificados a partir del modelo convencional, provisionalmente dominante, de elegancia, buen gusto, belleza, distinción, novedad y *chic*. Con el propósito de que el cuerpo asuma, detente y consuma esos valores-signos de moda, es sometido a normas, reglas, prácticas, cosméticos, ejercicios y suplicios que le procuren esa imagen distinguida, esa expresión prestigiosa, que es la meta a alcanzar y por la que todos compiten en la institución del consumo. La retórica de la moda tiene el poder de moldear y domesticar el cuerpo, alargarlo, disminuirlo, adelgazarlo, rejuvenecerlo, colorearlo y manipularlo para que, como significante del status social, porte aquellos valores-signos discriminadores y exponentes de la reputación de los rivales. Este cuerpo-signo soñado por cada lector es escindido en fragmentos que, a su vez, se convierten en signos que producen significación y connotan los valores de distinción a consumir promovidos por la moda. Cada cuerpo de moda será una yuxtaposición sistemática de *órganos-signos*: cara, ojos, nariz, boca, piel, cabello,

³ BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974, p. 188. Cfr. también, del mismo autor, *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, p. 117-142.

manos, piernas, busto, etc. y para cada uno de estos fragmentos cercados por la retórica hay cuidados específicos y se prescriben recetas, masajes, cremas, aguas, polvos, medicamentos, dietas, cosméticos y ejercicios cuya necesidad y demanda dieron lugar a toda la industria actual de la moda. Se enseñan todos los secretos del tocador para vencer y aliviar, a toda costa, los terrores surgidos del cruel ultraje del tiempo. Es decir, es el *fashion-group* (“creadores”) el que decide por convención lo que en una temporada significará o equivaldrá a lo bello o a lo feo y las tribulaciones que hay que sufrir para conseguirlo.

El cuerpo, como moderno exponente de prestigio y status social, debe conseguir y exponer, a toda costa, la línea y la silueta de un cuerpo utópico y soñado que se ha impuesto como el modelo de moda a consumir y fuera del cual se es sancionado y marginado por antiestético, indigno y hasta por inmoral. Pero ante la dinámica precipitada de la moda, vestidos, cuerpos y gestos se hacen insoportables en corto tiempo y en mora de ser reemplazados por otros más novedosos. El consumidor de la moda busca alivio y consuelo en nuevos diseños y detalles que, inevitablemente, también se harán fútiles, intolerables y molestos frente a los por venir. De este modo, ninguna moda permanece, ni es bella en sí; su valor estético es transitorio y acorde con una equivalencia lógica de lo aceptado y lo rechazado, actualizada por el *fashion-group* y que se renueva aceleradamente en el intercambio y consumo de valores-signos diferenciadores. A la postre, todas las modas son efímeras, transitorias, grotescas, despreciables y desagradables en cuanto se inscriben en el sistema de la moda como proceso de producción de “náusea estética”, en palabras de Thorstein Veblen.⁴ Es por lo mismo que siempre hay cambio de formas

pero jamás evolución lógica en las modas: “La moda fabrica así continuamente lo ‘bello’ sobre la base de una negación radical de la belleza, sobre la base de una *equivalencia lógica de lo bello y de lo feo*. Puede imponer como eminentemente distintivos los rasgos más excéntricos, más disfuncionales, más ridículos”, se puede concluir con Jean Baudrillard.⁵

Los cuerpos narcisos

Individualidad y libertad parecen ser las mayores conquistas de la cultura moderna, pero ese disfrute sin límites y frustraciones tiende a aislar, atomizar y desintegrar muchos aspectos de la cultura anterior. Durante algún tiempo la cultura de masas hedonista entró en conflicto con el orden tecnoeconómico del capitalismo: el trabajo alienado, impersonal, autoritario y monótono chocaba con el deseo de libertad, ocio, gratificación y realización personal; había un gran divorcio entre las aspiraciones y las satisfacciones reales. Hoy este panorama, aparentemente, ha cambiado. El narcisismo es, según Gilles Lipovetsky, el nuevo estadio del individualismo: “perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento que el ‘capitalismo’ autoritario cede el paso al capitalismo hedonista y permisivo”.⁶ En esta “era del vacío”, se trata de un individualismo “puro”, anónimo, indiferente, desprovisto de los valores sociales y morales del *homo economicus*, de la familia, la revolución y el arte clásicos: “el hombre indiferente no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende, y sus opiniones son susceptibles de modificaciones rápidas”. No obstante, el nuevo individualismo es distinto del hedonismo clásico y el sujeto está dedicado al sólo disfrute del instante presente y a vivir la actualidad

⁴ VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica. 4a ed., 1974. Cfr. también, DOMÍNGUEZ Rendón, Raúl. *Vestido, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*. Medellín: ITM, 2004.

⁵ BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores, 1982, 4a ed., p. 75ss.

⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986. p. 50.

emancipada de cualquier marco trascendental o de alguna memoria histórica o referente étnico. Se trata de un proceso de personalización y conquista de libertad individual basado en el deseo de ser “alguien” y de ser “diferente” a como de lugar.

En este contexto, el cuerpo se convirtió en objeto de culto por medio de prácticas cotidianas que tratan de vencer la angustia por la vejez y la fealdad; obsesionado por la salud, la higiene y la “línea”, es sometido a múltiples cultos y rituales de control y de mantenimiento: superconsumo de servicios y equipos médicos, de literatura y productos farmacéuticos, de chequeos y masajes, de baños y deportes, de dietas y regímenes. De ese modo, se construye la imagen de un mundo de ganadores sin pieles arrugadas ni cuerpos cansados, sin gérmenes ni caries, sin objetos feos o de baja calidad, sin comidas insípidas o bebidas sin aroma, sin gentes pobres o atrasadas. Claro que, obviamente, la publicidad y la moda no son todopoderosas y a veces producen imprevisibles reacciones, contrarias a las previstas. Es la época de los sistemas y culturas “a la carta” donde proliferan técnicas de expresión y comunicación, de gimnasia y meditación; de la promoción del ecologismo y del pacifismo, de filosofías orientales y lenguas menores, de tradiciones populares y minorías culturales, de medicinas alternativas y naturalistas; del renacer de cultos e iglesias, del neomisticismo y el esoterismo, de la astrología y la angelología, entre muchos otros.

Los desórdenes de tipo narcisista son la fuente de la mayor parte de los síntomas y trastornos psíquicos de la actualidad; ya no se trata tanto de los síntomas de las neurosis clásicas del capitalismo autoritario y puritano (histerias, fobias, obsesiones) sino de los desórdenes narcisistas, aún imprecisos e intermitentes, vagos y difusos, de una sociedad más permisiva

donde el control del deseo consiste en canalizarlo más que en reprimirlo. El placer mismo se ha vaciado de su contenido subversivo, se ha desgastado y banalizado en los medios y en la publicidad. Se podría hablar, en esta lógica narcisista, de un paulatino proceso de desustancialización. Los individuos aspiran al desapego emocional, “en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales. Tener relaciones interindividuales sin un compromiso profundo, no sentirse vulnerable, desarrollar la propia independencia afectiva, vivir solo, ese sería el perfil de Narciso”.⁷ El individuo contemporáneo está abierto a las novedades y está dispuesto a cambiar de modo de vida sin mayores resistencias; como en el *zapping*, ya no hay fidelidades estéticas, sólo intensidades efímeras.

Moda, diseño, publicidad y *mass-media* se hacen cargo de la vida cotidiana del individuo, la cual queda incorporada al proceso de obsolescencia acelerada que permea todo el sistema: “la realización definitiva del individuo coincide con su desustancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos”.⁸ Signos de este proceso: cambios acelerados en los gustos, valores y aspiraciones; ética tolerante, antiautoritaria y permisiva; explosión de síntomas sicopatológicos: estrés y depresión, ansiedad y angustia. Escisión polimorfa de la personalidad en multitud de “yos” contrarios combinados e intentando coexistir. Un ser heteróclito informado en ciencia y tecnología pero permeable a esoterismos, misticismos, parapsicología, *mediums* y *gurus*.

Extraño narciso que sueña con multiplicarse mediante una fórmula de reproducción genética (clonación), sujeto que se diferencia de otros hasta el infinito desde la manipulación de las

⁷ Ibid. p. 76.

⁸ Ibid. p. 107.

imágenes y las pantallas. Aquí se corroboran y se generalizan las teorías de Andre Leroi-Gourhan y Marshall McLuhan sobre los medios como las “extensiones del hombre”: todo el ser humano, su cuerpo animal y muchas de sus funciones biológicas, han pasado paulatinamente a las prótesis electromecánicas. “Cuerpos simulacro” habitando un mundo imaginario y semiúrgico, “cuerpos virtuales”, en fin, conectados a la gran red *mass-mediática* por la que circula la cultura.

El modernismo se ordenaba, de acuerdo con Lipovetsky, alrededor de la coexistencia de dos lógicas antinómicas: “una rígida, uniforme, coercitiva, otra flexible, opcional, seductora”; una lógica disciplinaria, jerárquica y autoritaria de un lado, un proceso flexible, plural y personalizado por el otro. La sociedad posmoderna, por su parte, tiende a “rechazar las estructuras uniformes y a generalizar los sistemas personalizados”, a promover las opciones, la participación, la conexión, la descentralización. En síntesis, individualismo nihilista donde lo único que justifica y da sentido al individuo es su propio bienestar y felicidad, su “calidad de vida” entendida como utópico y efímero consumo de objetos e imágenes promovidos por la moda y la publicidad.

Los cuerpos mediáticos

La representación y percepción de la propia imagen ha pasado progresivamente, y cada vez a menos costo para el usuario, por su reflejo en el agua, en el espejo, en la pintura, en la fotografía, en el video y en la *web*. Antes era muy escasa la posibilidad de apreciar la imagen pues los medios de representación estaban en manos de unos pocos; en cambio hoy, son abundantes las imágenes que tenemos de nosotros mismos. En ese sentido, el fenómeno del narcisismo no se da de la misma manera en todas las épocas. En un cara-cara mediatizado es necesario hablar de otra

intersubjetividad corporal en términos de la representación o la imagen de mi cuerpo que se hacen los demás y la que nos hacemos de la de los otros. La cámara trastorna la mirada y altera toda voluntad e intencionalidad; no hay acción que no desee ser fotografiada, filmada, grabada y virtualizada, existir en las pantallas y hacerse eternamente reproducible en la memoria. Mientras que el protagonista en el espejo es el sujeto y su imaginario, ante el objetivo y en la pantalla es el mundo entero el que se da como espectáculo y se hace virtual. La vida cotidiana transcurre, principalmente, en dos tipos de momentos: trabajo y ocio. Pero los cuerpos parecieran estar destinados a ser valorados y juzgados sólo en la ceremonia, en el espectáculo y en la exhibición sin fin. Y en ese ambiente urbano que se constituye en pasarela para “ver y ser visto”, el cuerpo se ha vuelto signo de todo y válido para todo, pero esa sobresignificación y sobreexposición lo lleva, precisamente, a la insignificación y al vacío simbólico.

Los medios occidentales del nuevo milenio — revistas, noticieros, publicidad, cine, concursos, videojuegos, *reality shows*, *video clips*, *web*, etc.— ponen en escena unos cuerpos mediáticos y refractarios: sin olor, sin temperatura, sin peso, sin textura y sin carne. Unos cuerpos ahistóricos, desacralizados, descarnados, inorgánicos y asexuados. Nos piden aspirar a poseer unos cuerpos de una belleza perfecta, imposible, inalcanzable, artificial, antinatural-contranatura, “anormal” y hasta monstruosa, como la de la *Barbie* de medidas imposibles en la vida real. Y nos topamos con cibercuerpos, en tanto simbiosis de cuerpo-máquina (*ciborgs*, androides, robots), logrados con la tecnología cibernética y la medicina cosmética. Cuerpos sin rostro y fragmentados, escindidos, descuartizados y remendados como *Frankenstein*. Cuerpos andróginos inmersos en una estética unisexi y bisexual donde, para bien o para mal, cada vez

es más difícil determinar que es la feminidad y la masculinidad. Y para conseguir ese cuerpo ideal, en medio de una supuesta democratización de la belleza, la opción está en intervenirlo y someterlo a cambios drásticos y modificaciones costosas, desde la ingeniería genética y la cirugía estética, en principio sólo asequibles a una elite pero cada vez más “democráticos”. Intervenciones exhibidas por televisión desde el quirófano y puestas en escena vía *reality*, en un culto desenfrenado a lo siniestro, monstruoso, sangriento y carnicero. Estamos hablando de verdaderos cuerpos “gloriosos”, en palabras de Rolan Barthes, que pretenden exhibir una juventud y una belleza eternas. Apuesta por la inmortalidad desde la pretensión de rechazar, expulsar y engañar a la vejez, la muerte, la imperfección, la decadencia y el trabajo. Especie de racismo joven que condena y torna ridículos a la vejez y la obesidad, la cual es sancionada por la retórica seudomédica de la moda como una patología detestable. Esto explica la mala conciencia de la propia imagen que tienen muchos sujetos y que se expresa en una profunda culpa, insatisfacción, rabia y frustración con su cuerpo real. Ya no es dado tener la consoladora certidumbre de que el cuerpo es frágil, precario, vulnerable, corruptible, degradable, penetrable e indefenso y, entonces, se le somete, se le humilla y se le tortura como en el caso de la cirugía, la gimnasia y la anorexia.

La opción de la salvación se ha desplazado: en la antigüedad y el medioevo, el cuerpo era medio de realización personal, templo de la “belleza interior” cuya carne era necesario doblegar. Pero desde el siglo XX, el cuerpo es fin en sí mismo, fuerza de producción y de consumo a la vez que mercancía y valla de la “belleza exterior”; es ya instrumento de transacción e intercambio con los demás pero sometido a las reglas del mercado: compra, venta y consumo. La salvación ya no reside pues en el alma y la trascendencia sino en un cuerpo que se

pretende y se sueña inmortal “aquí y ahora”. En suma, triunfo de los valores “débiles” (artificio, frivolidad, fugacidad, materialidad) y la banalidad (ser como apariencia) sobre los valores “fuertes” (autenticidad, bondad, justicia, espiritualidad) y la trascendencia (ser como sustancia).

El ser en nuestro tiempo es un “ser-hecho-de-apariencias”, es decir, que aparece y desaparece simultáneamente a través de su imagen espectacular y volátil. Ser alguien es ocultar, como un camaleón, el yo minúsculo tras una serie de máscaras, actuaciones, gestos, “obras” y un nombre. El yo se juega en el estilo, el gusto, el glamour y el *look*. Disponer de un estilo personal se ha vuelto una necesidad vital: “estilizarme”, adoptar una especie de retórica personal que me de singularidad. El estilo propio se busca desesperadamente en la oferta de la moda, el *look* “propio” es una imagen prestada, reciclada, rediseñada y magnificada. El estilo dejó de ser algo personal e implica renunciar a la propia manera de pensar y de ver las cosas. Se presenta un choque entre lo que soy (yo-imagen para los otros) y lo que creo ser (yo-idea, voluntad de ser alguien). Así, “ser alguien” es un proyecto ilusorio que no se cumple, reducido a devenir temporal, vagabundeo, errancia: pura virtualidad. Ese cuerpo es pantalla móvil, espectáculo y apariencia sin nada detrás; tenemos un “yo” espectral sin esencia, signo vacío y flotante a la deriva. Detrás de la pantalla no hay nada, la envoltura de la imagen es la imagen misma y su contenido es quizá otra imagen. Cultura *light* por doquier, pura transparencia y superficie, nulo espesor y profundidad.

Bibliografía:

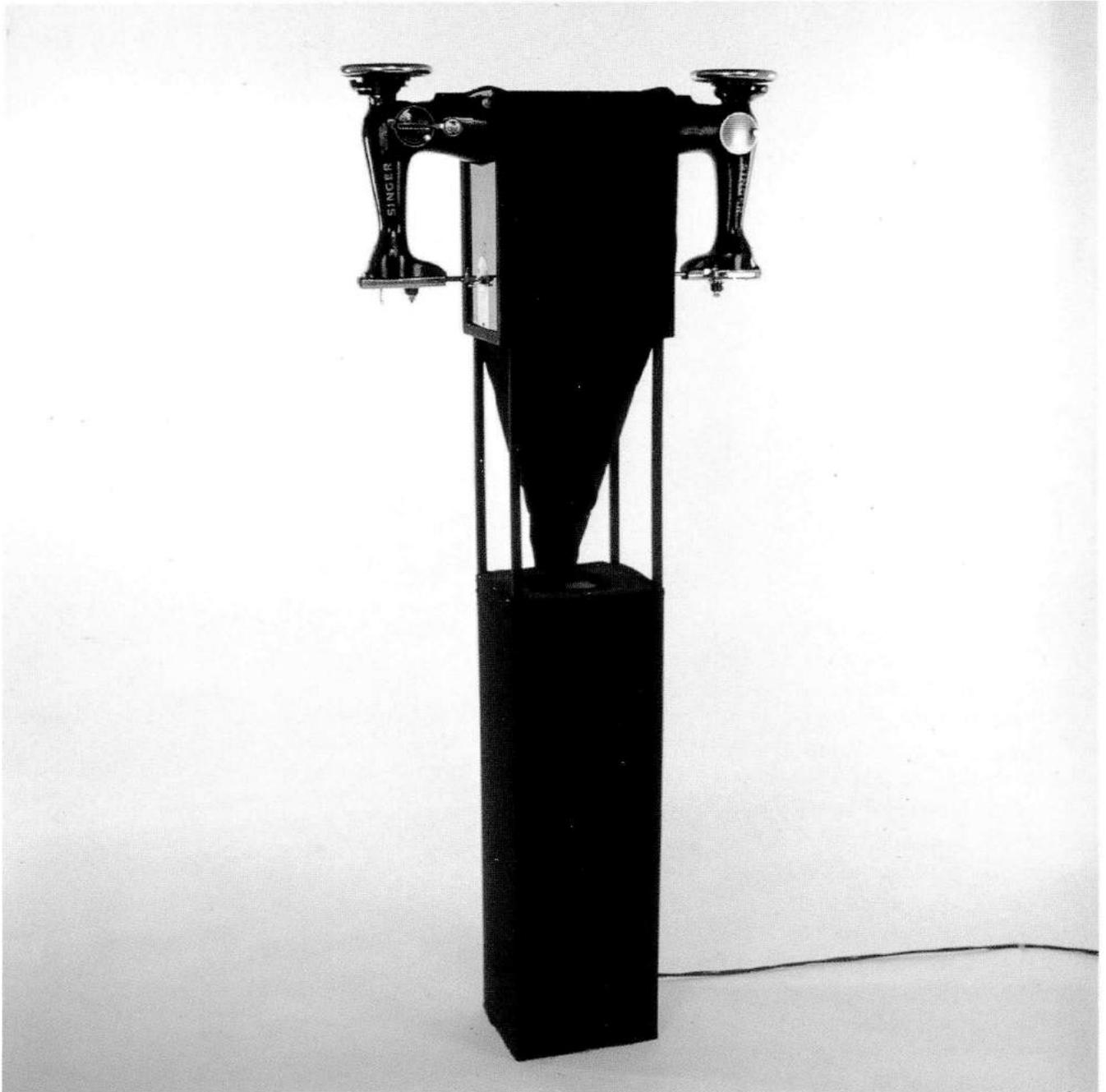
- BARTHES, Roland. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
 BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.

- BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
- DOMÍNGUEZ Rendón, Raúl. *Vestido, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- LEROI-GOURHAN, Andre. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- MARMORI, Giancarlo. *Iconografía femenina y publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- MAUSS, Marcel. *Técnicas y movimientos corporales*. En *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1991.
- MC LUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Diana, 1977.
- SALABERT, Pere. *Estética del todo o teoría de lo "light"*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, 1989.
- VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- WOOLLEY, Benjamín. *El universo virtual*. Madrid: Acento Editorial, 1994.



La anarquía que amenaza a una sociedad que se envilece no es su castigo, sino su remedio.

"Escolios a un Texto Implícito" de Nicolás Gómez Dávila



MATRIZ: VIDEO ESCULTURA: 1997

A la memoria de Roland Barthes

Italo Calvino

Uno de los primeros detalles conocidos acerca del accidente callejero del 25 de febrero (de 1980) en la intersección de la Rue des Ecoles y la Rue Saint-Jacques, fue que Roland Barthes había sido desfigurado al punto de que nadie allí- a sólo dos pasos del College de France-, pudo reconocerlo. La ambulancia que lo recogió al hospital Salpetriere lo consideró un "N.N." (no llevaba consigo sus documentos), y de ese modo, sin identidad, permaneció por horas en el lugar

En su último libro, que yo había leído unas semanas antes ("**La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía**"), me había conmovido con las maravillosas páginas acerca de la experiencia de ser fotografiado, acerca de la incomodidad de ver el propio rostro convertido en un objeto y sobre la relación entre la imagen y uno mismo. Así que en mi preocupación por su suerte, uno de mis primeros pensamientos fue el recordar lo que recientemente

había leído, y el frágil y angustioso vínculo con lo que a él le sucedió, irrumpió repentinamente como cuando uno rompe una fotografía.

Pero el 28 de marzo, en su féretro, su cara no estaba desfigurada: era él, a quien frecuentemente me encontraba por las calles del Quartier con un cigarrillo colgando del borde su boca, al modo de quienes fueron jóvenes antes de la guerra (el aspecto histórico de la imagen, uno de los muchos temas de **Cámara Lúcida**, se extiende hacia la autoimagen que cada uno de nosotros ofrece en el curso de su vida); pero ahora estaba fija para siempre su imagen, y las páginas del capítulo cinco, al que volví y releí, ahora me hablaban únicamente de cómo el fijar una imagen equivale a la muerte, y de la resistencia interna que se tiene a ser fotografiado y de quedarse por fin resignado a ello. “ Uno podría pensar, con terror, que el Fotógrafo tendría que luchar fieramente para prevenir al Fotografiado de estar muerto. Pero ya hecho un objeto, no lucho” Una actitud que ahora parecía reverberar en todos los que habían oído acerca de él, en el mes que pasó en el Salpetriere, incapaz de hablar.

(El verdadero peligro no fueron las fracturas craneales, sino las de las costillas. Y entonces sus preocupados amigos inmediatamente recordaron otra cita: aquella acerca de la costilla retirada en su juventud debido a la neumonía, y que él conservó en su armario hasta que decidió desecharla, relatada en “**Barthes por sí mismo**”)

Estas incursiones en la memoria no fueron coincidencia. Todo su trabajo, me doy cuenta ahora, consiste en forzar la impersonalidad de los mecanismos del lenguaje y del conocimiento para dar cuenta de la naturaleza física del sujeto viviente y mortal. La discusión crítica acerca de él, que ha comenzado ya, se repartirá entre adherentes a uno o a otro Barthes: el que subordinó todo al rigor de un método, o aquel cuyo único criterio seguro era el placer (el placer de la inteligencia y la inteligencia del

placer). La verdad es que esos dos Barthes era realmente uno, y que es en la presencia de esos dos aspectos juntos- continua y variadamente dosificados- donde hallamos el secreto de la fascinación que su mente ejerció sobre muchos de nosotros, lo que Umberto Eco explicó muy en La Repubblica el 28 de marzo. Esa gris mañana del 28, yo vagaba por las desoladas calles tras el hospital, buscando el anfiteatro, del que sabía que el cuerpo de Barthes comenzaría su jornada al cementerio campestre donde yacía su madre. Allí me encontré con Greimas, que también había llegado temprano, y me contó acerca de la primera vez que se conoció con Barthes, en 1948, en Alejandría, y que le había hecho leer a de Saussure y rescribir **Michelet**. Para Greimas, el inflexible maestro del rigor metodológico, no había duda: el verdadero Barthes era el Barthes de los análisis semiológicos, tal como su “**Sistema de la moda**”, efectuados con disciplina y precisión. Pero el punto en el que discrepaba con los necrologistas de los periódicos tenía que ver con su intento de definir (como “escritor” o como “filósofo”), para encasillar un hombre que eludía toda clasificación, porque lo que había hecho en su vida, fue hecho por amor.

El día anterior, Francois Wahl me había llamado para decirme la hora de la ceremonia privada, casi secreta, y había hablado del “cercle amoureux” de jovencitos y jovencitas congregados en torno a la muerte de Barthes, un círculo celoso y posesivo de un dolor que no podía tolerar más exhibición que el silencio. El atónito y silencioso grupo al que me había unido, era un grupo mayoritariamente joven. Entre ellos, algunos famosos, y allí reconocí la calva de Foucault. La placa del edificio no mencionaba el nombre universitario “Anfiteatro”, pero lo identificabas como “Sala de reconocimiento”, así que entendí que debía ser la morgue. Desde atrás de sábanas blancas que colgaban por toda la sala, emergía un ataúd de rato en rato,

llevado en hombros por portadores hacia el coche fúnebre, y seguido por una familia de gente modesta, mujeres viejas rechonchas, cada grupo idéntico al del funeral anterior, como si se tratara de alguna ilustración repetitiva del poder uniformador de la muerte. Para nosotros, que estábamos allí por Barthes, aguardando en silencio y sin movernos en el patio, como si siguiéramos una orden implícita de reducir los signos de la ceremonia fúnebre al mínimo, todo lo que chocaba contra nuestros ojos allí acrecentaba su función signíca: en cada detalle del andrajoso rectángulo del patio sentí la aguda mirada que había estado comprometida con descubrir las reveladoras intermitencias en las fotografías de **Cámara lúcida**.

Y así, ahora que he releído el libro, encuentro que todo encamina hacia esa jornada, el patio, la gris mañana. Porque fue en un destello de reconocimiento entre las fotografías de su madre recientemente muerta que Barthes comenzó sus meditaciones, como lo relata en detalle en la segunda parte del libro: una búsqueda imposible por la presencia de su madre, hallada al fin en una foto de ella cuando era niña, una imagen que era “perdida, distante, que no se le parecía, la fotografía de una niña que nunca conocí”, y una (fotografía) que no se reproducía en el libro, de modo que no pudimos saber el valor que representó para él.

¿ Un libro sobre la muerte, entonces ? ¿ Como si su libro previo (**Fragmentos de un discurso amoroso**), lo fue sobre el amor ?. Sí, pero también **Cámara lúcida** es un libro sobre el amor, como se muestra en el pasaje sobre la dificultad de eliminar el “peso” de la propia imagen de uno, el “significado” que darle al propio rostro: “ No es la indiferencia la que remueve el peso de la imagen- nada más que una fotografía “objetiva” , automática, puede convertirlo a usted en un criminal ante los ojos de la policía- sino que es el amor, el supremo amor”.

No era la primera vez que Barthes había hablado acerca del ser fotografiado. En su libro sobre

Japón (**El Imperio de los signos**), uno de los menos conocidos a pesar de estar repleto de sutiles observaciones, él ve sus fotos publicadas por periódicos japoneses, y hace el extraordinario descubrimiento de que hay algo indefiniblemente japonés en su aspecto, lo que se explica por el hábito de retocar las fotos, haciendo que las pupilas luzcan redondas y oscuras. Este argumento acerca de los actos deliberados que se sobreimponen sobre nuestras características (historia, pertenencia a una determinada cultura, pero, sobre todo, el carácter deliberado con el que alguien usa nuestra imagen como instrumento), se repite en **Cámara lúcida** en el pasaje sobre el poder del trucaje sutil en la reproducción. Una foto en la que él ha pensado reconocer su dolor en un funeral reciente, la encuentra en la portada de un libro satírico en su contra : en esa portada, su cara se ha hecho inexpresiva y siniestra.

Mi lectura de este libro y la muerte de su autor se han pisado los talones como para que no pueda separarlos. Pero debo conseguirlo exitosamente, para poder dar una idea de lo que es el libro: una aproximación progresiva a la definición de un tipo particular de conocimiento, abierto por la fotografía, un “ objeto antropológico nuevo”.

Las reproducciones del libro están escogidas de acuerdo con este modo de pensar, que podríamos denominar “fenomenológico”. Hablando del interés que en nosotros despierta la fotografía, Barthes distingue un nivel el del “*studium*” o participación cultural en la información de las emociones que las imágenes transmiten, y otro nivel, el “*punctum*”, o el elemento sorpresivo, involuntario, transfigurante, que ciertas imágenes comunican- ciertas imágenes o, mejor, ciertos detalles de las imágenes. La lectura que Barthes realiza de los trabajos fotográficos, famosos o anónimos, es siempre inesperada. Es frecuentemente un detalle físico (manos, uñas de los dedos) o las particularidades de un vestido los que él escoge para revelar su singularidad.

En oposición a las teorías recientes sobre la fotografía como convención cultural, artificio, irrealidad, Barthes acentúa la base “química” de la operación, el hecho de ser la fotografía un signo hecho por rayos de luz que emanan de algo que existe, que está realmente allí. (esta es la diferencia fundamental entre la fotografía y el lenguaje, que es capaz de hablar de cosas que no están. En la fotografía, miramos a algo que ha sido y ya no es más. Esto es lo que Barthes llama “temps écrasé” de la fotografía).

Un libro típico de Barthes, con sus momentos más especulativos en los que parece, a fuerza de multiplicar las mallas de su red terminológica, de las que nunca pareciera poder salir, y las repentinas iluminaciones como relámpagos autoevidentes que llegan como regalos sorprendentes y definitivos. “**La Cámara Lúcida**” desde sus primeras páginas contiene una declaración del método que siempre fue el suyo: rechaza definir un “universal fotográfico”

y decide tomar en consideración sólo aquellas fotografías de las que “estoy seguro que existen para mí”. “ En este debate básicamente convencional entre subjetividad y ciencia, he llegado a esta extravagante noción: ¿ por qué no podría haber, de algún modo, una nueva ciencia para cada objeto. Una Mathesis singularis (y ya no más universalis) ?”.

Esta ciencia del carácter único de cada objeto es a la que Roland Barthes se aproximó continuamente con los instrumentos de la generalización científica, y, al mismo tiempo, con la sensibilidad poética animada por definir lo que es singular e irrepetible (esta gnoseología estética o eudemonismo del entendimiento), este es el gran asunto que él- no diré que nos enseñó, ya que uno no puede ni enseñar ni aprender esto-, nos mostró como posible. O, al menos, que es posible ir en su búsqueda.

La República, 9 de abril de 1980.



*Nada más superficial que las inteligencias que comprenden todo.
“Ecolios a un Texto Implícito” de Nicolás Gómez Dávila*



VIDEOCOCHE: VIDEOESCLTURA :2006

Reseñas

Sommer, Doris. Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Con algo así como tres lustros de retraso llega, al fin, la traducción española de este libro de la profesora norteamericana Doris Sommer. Los ensayos que componen el cuerpo del libro, originalmente publicado en la editorial de la Universidad de California en Berkeley, parten de una tesis central: un tipo específico de ficción novelesca, el romance, sirve como matriz y dispositivo político y cultural para la invención de las diferentes naciones y nacionalidades en nuestro continente. Este subgénero se caracterizaría por poner en escena, más que personajes, alegorías. Así, más que explorar los avatares de las relaciones sentimentales y del entorno donde viven los personajes, se preocupa por disfrazar tras unas y otros un entramado simbólico donde la maternidad y la paternidad, la superación de obstáculos, el paisaje y sus características, despliegan el imaginario de la patria recién formada. La erótica

y la retórica construyen ese ente colectivo que Benedict Anderson denominó “comunidades imaginadas”.

La “Amalia” de Mármol, “Enriquillo” de Manuel J. Galván, “María” de Isaacs, “Doña Bárbara” de Gallegos, etc., son algunas de las novelas, o romances, seleccionados para este corpus. La imaginación ilustrada, pero también elitista, aparece como el motor de esta invención de nacionalidades, donde las exclusiones e inclusiones, los proyectos hegemónicos y los modelos ideológicos y políticos se revelan tras las historias de desventuras y triunfos amorosos. La alianza entre retórica y poder político que Deas mostró en Colombia en su “La gramática y el poder”, se dimensionan aquí desde la orilla de la literatura: la nación es legitimada por la fecundación patriarcal, frontera donde se aparece la división genérica, la jerarquía masculina, la unidad argumentada como unión familiar. Deseo masculino que trasciende lo conyugal para hacerse modelo de unidad política y economía productiva, traduciendo políticamente una retórica amorosa que traza las fronteras culturales de nuestros pueblos.

La búsqueda de la novela nacional, el proyecto liberal decimonónico, la integración étnica y las élites criollas ilustradas y eurocéntricas, la conjunción de estética e ideología, aparecen hoy no como meras curiosidades de historia literaria o cultural, sino que ofrecen un lugar privilegiado desde donde mirar los procesos de globalización, las redefiniciones y negociaciones postnacionales de la identidad genérica y de adscripción a una nación, a un bloque de afinidades culturales o a un imaginario étnico, cuestiones que hoy circulan, más que por la novela, por los productos de la industria cultural y por las apropiaciones y distorsiones locales. Un libro, en fin, no sólo bienvenido sino imprescindible para rastrear no tanto el pasado como un presente incierto y rico en posibilidades para plantear interrogantes sobre nuestras identidades colectivas, sobre el papel

que tendría (¿aún?) en tal construcción la novela, sobre los matizados y complejos procesos de circulación cultural masiva y de sus redimensionamientos.

Jorge Echavarría C.

Wittkower, Rudolf . Architectural Principles in the Age of Humanism. Academy Editions/ St. Martin' S Press, London, 1988. 160 Pp. (Isbn 0-85670-946-8)

Se publicó en inglés por primera vez en 1949 y era el volumen número 19 del Instituto Warburg. La edición segunda de 1952 de Alec Tiranti, fue precedida por una revisada en 1962, reimpresa en 1973 por la Academy Editions. Esta 4° edición reprodujo el texto completo de 1962 en un formato nuevo que enumera las gráficas y las intercala en el texto. Incluye una selección de conferencias inéditas y de ensayos sobre proporción del profesor Wittkower, cedidas a la editorial por su viuda, reproducidas en el apéndice IV. En español sólo conocemos la edición titulada, La Arquitectura en la Edad del Humanismo 1° edición de 1958, de Nueva Visión, Buenos Aires, basada en la inglesa de 1952 y que es muy aceptable.

El autor nacido en Berlín, en 1901, dejó Alemania cuando los nazis subieron al poder, viviendo en Londres hasta su muerte, y trabajando en el Instituto Warburg, en Columbia University de New York y en la Universidad de Londres, enseñando sobre el renacimiento, tema sobre el cual giró su obra.

El contenido de esta edición de la academia se divide en cuatro partes:

Iglesias de planta central del renacimiento; el enfoque de Alberti al problema de la antigüedad en Arquitectura, principios de la Arquitectura de Palladio; el problema de la proporción armónica en la Arquitectura y, cuatro apéndices dedicados al tema de la proporción.

Diagramada en formato cuadrado con 128

ilustraciones de muy buena calidad, incluye una Bibliografía muy completa en las notas y apéndices.

El tema principal del libro, es ilustrar los principios arquitectónicos aplicados durante el renacimiento en Italia. El autor logra hacerlo en dos capítulos: el del significado de las iglesias de planta central y el de la organización proporcional de los edificios, temas que también enmarcan los capítulos sobre Alberti y Palladio quienes iniciaron y terminaron el periodo.

El texto, además, se complementa con una larga y completa serie de notas de pie de página en inglés, latín, francés, alemán e italiano. Fue una obra bien recibida por la crítica especializada y muy apreciada por estudiantes y académicos al punto de considerarse un clásico en el ámbito anglo parlante, pero su aplicación en la práctica arquitectónica fue menor.

El aporte de este texto sobre la importancia de las relaciones modulares consistentes en Arquitectura es todavía vigente, así como sobre las teorías y práctica de dos de los más importantes arquitectos del Renacimiento Italiano.

Punto aparte merece el tema de la proporción en Arquitectura y Arte sobre el cual clarifica, el origen en Babilonia y Egipto(3000 A.C.) y Grecia(550 A.C.) con Pitágoras.

¿Es la arquitectura una forma inorgánica de la música plástica como pensaba Schelling? o, según Shelley ¿música cristalizada? Wittkower explora estas y otras opciones con suficiencia y tino. La Escuela Pitagórica creyó en la armonía entre cosmos, microcosmos y entre la música y las demás Artes. La tradición pitagórica-platónica, influyó todos los sistemas europeos en proporción. "Harmonía est discordia concord" pensaba Franchino Gafurio, gran teórico de la música del período, en el cual mucho se trabajó en proporciones análogas entre Arquitectura y música basados en la escala musical griega. Se pensó que la Arquitectura era una ciencia,

siendo los edificios totales, conformados por partes que pertenecían a un mismo sistema de relaciones matemáticas.

El trabajo de Wittkower presenta también la quiebra de los principios pitagóricos en la Arquitectura desde el siglo XVII (Claude Perrault) y el siglo XVIII (Edmund Burke) quienes revitalizaron y, de modo gradual tornaron emocional y sensual el enfoque de la proporción, desbaratándolo.

Wittkower invita a repensar el tema de la proporción ¿Existe algo así como proporciones: sistemáticas en el Arte? ¿Han existido en el pasado?, ¿podrían existir? Matila Ghyka, Speiser, Le Corbusier, entre otros, retomaron el tema y lo vincularon a las dimensiones originadas en el cuerpo humano y la naturaleza. La proporción del renacimiento privilegiaba la aritmética, así como la del medioevo privilegió la geometría. El triunfo en el renacimiento de la proporción aritmética estuvo vinculado con las relaciones de la escala musical griega. Se basaba en números enteros y fracciones simples, con relaciones conmensurables. Según Wittkower la identificación en el renacimiento entre relaciones musicales y espaciales se debía a una interpretación específica del espacio que no hemos comprendido bien en nuestra época. Ellos concebían posible hacer la proporción del espacio armónicamente legible para el ojo de aquella época.

¿Intuición o leyes? ¿Libertad, necesidad? Por fortuna no hay una manera, ni correcta, ni segura para la buena proporción artística.

Pero la proporción es un tema histórico de Arquitectura y Arte, como la modulación y conmodulación; las relaciones modulares claras en Arquitectura siguen teniendo validez, pero aplicar un módulo no supone que las relaciones a través del edificio sean armónicas. ¿Las partes y el todo en relación 1:2:3:4 siguiendo la escala musical griega, si lo son? Los arquitectos del renacimiento, no buscaban un atributo vago e indefinible, para la vista, sino las

conveniencias espaciales que producían las correspondencias de las relaciones, válidas universalmente.

Leer a Wittkower siempre refresca y su libro sigue siendo de los mejores sobre el renacimiento italiano.

Emilio Cera Sánchez

KRAUSS, Rosalind, E. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Alianza editorial, Madrid, 2002 (ISBN 84-206-7135-S 320)

La primera edición se hizo en inglés en 1985 y se tituló *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*. Princeton University Press. En español la primera edición es de 1996, con reimpresión en el 2002, número 135 de la colección Alianza Forma.

En quince ensayos, publicados inicialmente en la revista *October* y, agrupados en dos capítulos: "Mitos moderno" y "Hacia la postmodernidad", la autora desarrolla una teoría post-moderna respaldada por el estructuralismo y la relación: imagen-significado; desmonta las ideas -¿mitos?- del individuo creador, de la obra original y del estilo, con una buena prosa y argumentación, apoyándose en fotografías en blanco y negro, de buena calidad, de obras de muchos artistas, la mayoría esculturas, objetos e instalaciones:

Alberto Giacometti, Man Ray, Mondrian, Duchamp, Picasso, Bellmer, Rnst; Kertesz, Rodin, Pollock, André, LeWitt, Serra, Julio González, Gordon Matta Clark y algunos de arte primitivo africano y de Nueva Caledonia.

Krauss se apoyó en la revista *Mácula* (Yve-Alain Bois) que presentó la teoría artística Francesa de 1976 a 1982. Podemos destacar en estos ensayos tanto el método crítico como los argumentos que presenta y constituyen un cuerpo que trasciende los juicios de valor, (oponiéndose a Clement Greenberg).

La autora rechazó el estudio diacrónico historicista en su concepto de significado, proponiendo un modelo interpretativo, basado en la analogía entre obra y artífice. Para ella lo interesante de la crítica era el método.

Son muy llamativos los ensayos "La escultura en el campo expandido" y "Los fundamentos fotográficos del surrealismo". Ellos muestran su comprensión del Arte de la época.

En esta obra cobran nuevo sentido, fenómenos, como la copia, la repetición, la reproductibilidad y lo superficial en el Arte. Nos recuerda Krauss que la reproductividad técnica ,o mecánica según decía Benjamín, permite realizar un número no determinado de versiones o copias. El cuál es auténtica no tiene sentido preguntárselo. Los originales, ante la posibilidad de la reproducción, serán aquellas copias autorizadas por el autor, lo cual les da una "autoridad legal si no ética". Así, originalidad/ repetición, desmitificación del original, de la autoría de la obra y aparición del concepto de multiplicación, como parte o función del proceso de producción reproducción.

Este texto fue muy influyente en los años ochenta y noventa del siglo XX para buena parte de la crítica de Arte, además de ser una buena lectura.

En él se prefigura, también, la precaria función de la escultura en el siglo XX, tema retomado luego por diversos autores (Javier Sanmartín entre otros historiadores).

Emilio Cera Sánchez

Colaboradores

ALVARO RESTREPO BETANCUR

Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad Pontificia Bolivariana. Especialista en Cultura Política: Pedagogía de los Derechos Humanos, Universidad Autónoma Latinoamericana. Profesor de Filosofía Política en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín. Ha publicado los libros Horas de existencialismo y otras horas; Sartre a través de la náusea.

ANA CLAUDIA MÚNERA

Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y docente de la Escuela de Artes.- En su trabajo artístico utiliza el video como soporte de su obra. Realiza videos, video-esculturas y video-instalaciones .

Sus inquietudes temáticas abarcan desde memorias de la infancia, pasando por lo femenino, hasta las problemáticas sociales. Ha expuesto colectivamente desde 1988 en espacios nacionales e internacionales.

EDWARD SAID

Edward Said nació en 1935 en Talbiya, al oeste de Jerusalén. Sus padres, refugiados palestinos, de religión cristiana, se establecieron en Egipto y en Amán, y luego emigraron a los EE.UU. En Nueva York, Edward estudió literatura inglesa y francesa y, más tarde, en la Escuela de Graduados de Harvard, su disertación sobre Joseph Conrad (1965) fue un ensayo ejemplar de crítica literaria.

Cuando, en 1967, Egipto perdió la guerra contra Israel, Said se dio cuenta de que era árabe, comenzó a estudiar su lengua y a reconocer su verdadera condición: vivir entre dos mundos sin pertenecer del todo a ninguno. Se dedicó a escribir una obra capital: *Orientalismo*, cuya publicación produjo el efecto de un cataclismo en el ámbito selecto, un tanto cerrado y autosuficiente -escribió Juan Goytisolo- de los orientalistas anglosajones y franceses. Said demolió uno a uno los mitos: la idea del Oriente que la academia europea, los conquistadores, administradores, viajeros, aventureros, artistas y novelistas británicos habían inventado en el curso de dos siglos. Entre 1977 y 1991 Edward Said perteneció al Consejo Nacional Palestino; se lanzó después en contra de la política de Ariel Sharon. Gradualmente, se le reconoció como uno de los académicos más brillantes de la última porción del siglo XX. Profesor de literatura comparada en la Universidad de Columbia, en Nueva York y Premio Príncipe de Asturias. Después de la barbarie terrorista del 11 de septiembre, el Islam se convirtió en una suerte de sinónimo de miedo y terror. Edward Said publicó un largo artículo en *The Observer* en el que afirmaba que los términos Islam u

Occidente carecían de un sentido preciso, y que los intelectuales críticos debían encontrarlo y dedicarse a limpiar las mentes de telarañas, que manchan y anulan toda posibilidad de entender. Murió en 2003, a los 67 años, tras una larga lucha contra la leucemia.

ITALO CALVINO

Nació en Santiago de las Vegas (Cuba - 1923). Hijo del botánico y agrónomo Mario Calvino y la profesora de botánica Evelina Marnelli, a los dos años de nacido regresó la familia a Italia, donde nació su segundo hijo en San Remo.

Italo comenzó estudios de agronomía en la U de Turín en tiempos de la Segunda Guerra Mundial y aunque en principio formó parte de los Jóvenes Fascistas de Mussolini, finalmente participó en la Resistencia Italiana, integrando las brigadas de Garibaldi y afiliándose al partido comunista italiano en el año 1944, opción política que abandonó en 1957.

Al finalizar la guerra abandonó sus estudios de agronomía para estudiar literatura en la U de Turín, graduándose en 1947 con una tesis sobre el escritor Joseph Conrad.

Por esa época comienza a colaborar en diversas publicaciones como "L'Unita", "Il Politencino" o "Rinascita" Eninaudi.

Su literatura, de gran exquisitez formal, comparte recodos realistas y fantásticos, desarrollados desde una apostura irónica.

Entre su producción se destacan "El sendero de los nidos de araña (1946), su primera novela, y la trilogía "Nuestros antepasados", comprendida por: "El vizconde demediado", "El barón rampante" y "El caballero inexistente"

Murió en Siena a los 61 años.

LUIS GUILLERMO HERNÁNDEZ

Profesor asociado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Escuela de Arquitectura.

Arquitecto de la UPB y magíster en Estética de la UN. Su trabajo como parte del colectivo

profesional Castañeda- Hernpandez- Rodríguez- Valencia, le ha merecido diversos reconocimientos entre los cuales se destacan la publicación de *od edificios en el World atlas o contemporary arqhitecture* de la edición PHAIDON, Londres 2004; la nominación al premio internacional Borromini para jóvenes arquitectos, convocado por la alcaldía de Roma, Italia en 2000; el premio ex aequo en la 4a Bienal Inetrnacional de Arquitectura de Sao Paulo, Brasil, 1999 y la Mención de honor en la categoría proyecto arquitectónico de la XVII Bienal colombiana de arquitectura, 2000. Es autor del libro *Arquitectura cívica para los trópicos*. U.N. 2004. Sus trabajos y escritos han sido publicados en diversos libros y revistas especializadas colombianas y extranjeras, y han sido seleccionados para los Testimonios de las Bienales colombianas de arquitectura en 94, 98, 2000 y 2002.

MÓNICA DEL VALLE

Obtuvo su título en la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia y cursa estudios de doctorado en los EEUU. Sus traducciones han aparecido en diversas revistas literarias.

NICANOR VÉLEZ

Es editor, ensayista y poeta. Diplomado de la École des Hautes Études en Sciencies Sociales de París y licenciado en Filología Española por la Universidad de Bellaterra (Barcelona). Trabaja como editor en *Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg* (Barcelona), donde ha sido el responsable editorial de las obras completas de Borges, García Lorca, Paz, Neruda, Cortázar, Valente y Rubén Darío; además es el responsable de la colección de poesía en la que, entre otros, ha publicado a Walt Whitman, Arthur Rimbaud, T.S. Eliot, Ungaretti, José Ángel Valente, César Vallejo, Antonio Machado, Rilke, Pessoa, Novalis, Huidobro, Char, Eugenio de Andrade, Sophia de Mello, Milton, etc. Ha escrito ensayos sobre José Asunción Silva, Pablo

Neruda, Octavio Paz, Gonzalo Rojas, José Ángel Valente, Eduardo Milán... Es autor de dos libros de poemas: *La memoria del tacto. Instantes para Gruchenka*, publicado en Ediciones del Oeste, Bajadoz (2002) y *La luz que parpadea*, Ediciones sin Nombre, México (2004).

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA

Este escritor sabanero, nacido en Cajicá en 1913, en el seno de una familia de comerciantes ricos, y educado en Francia e Inglaterra hasta sus veintitrés años, asumió la actitud de un reaccionario, instrumento que le sirvió para examinar críticamente las supuestas glorias de la modernidad y el progreso. Escéptico y lector empedernido, vivió rodeado de libros en una parca existencia, alejado de la academia y del mundo intelectual de relumbrón. Murió a los 80 años en 1994, y sólo recientemente, y gracias a la labor de estudiosos europeos, está siendo redescubierto, publicado y admirado.

RAFAEL GUTIERREZ GIRADOT

El ensayista y crítico Rafael Gutiérrez Girardot nació el 5 de mayo de 1928 en Sogamoso (Boyacá), y murió el 27 de mayo de 2005 en Bonn. Estudió Derecho y Filosofía en la Universidad Nacional, donde se alternó con contemporáneos suyos como Gabriel García Márquez, Camilo Torres y Hernando Valencia Goelkel. Viajó en los años cincuenta a Europa donde hizo un postgrado en filosofía y se especializó en hispanística. Posteriormente fue profesor en el Instituto Iberoamericano de Gutemburgo (Suecia). **La revista Mito**, fundada en 1955, fue considerada como la puerta de entrada de la intelectualidad colombiana a la modernidad, siendo uno de sus tres fundadores.

Luego de un paso por el servicio diplomático, fundó la editorial Taurus en 1959 y en 1970 el departamento de Hispanística de la Universidad de Bonn, donde fue hasta ayer profesor emérito.

Su voluminosa y fundamental obra es modelo de un trabajo arduo y riguroso, que ha definido con claridad y con evidente pasión de hombre de letras su propio campo de estudio: la historia (social) de la literatura y, en el trasfondo, una filosofía de la historia y de las estéticas literarias.

Desde los años cincuenta (salvo un breve periodo entre 1966 y 1967) vivió en Alemania con su esposa y sus dos hijas. Allí fue apreciado como profesor y como promotor de los nuevos estudios de historiografía social y de crítica literaria.

Dentro de su extensa obra se pueden mencionar los títulos *La imagen de América en Alfonso Reyes y la filología histórica*, *Horas de estudio*, *Modernismo*, *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*, *César Vallejo y la muerte de Dios*, *Cuestiones*, *Insistencias* y *El fin de la filosofía* y otros ensayos. **Gutiérrez Girardot** fue prologuista de Hugo Friedrich, Martin Heidegger y Franz Kafka, entre otros, traductor de Nietzsche y Höderlin, e introdujo al mundo hispanoamericano a Jünger y Benjamín, y al germánico a Borges.

Su valiosa labor intelectual le mereció diversos reconocimientos, entre ellos el Premio Internacional Alfonso Reyes, concedido en México en 2002, y que ha sido otorgado a destacadas figuras de la literatura como Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Harold Bloom, entre otros. Así mismo, a este importante hombre de letras le fue entregada la orden Isabel La Católica del Reino de España.

RAÚL ALBERTO DOMÍNGUEZ RENDÓN

Historiador, Especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte, y Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, con tesis meritoria. Candidato al doctorado en Estudios de Ciencia y Tecnología

de la Universidad del País Vasco. Con publicaciones en las revistas *Ciencias Humanas* y *Extensión Cultural* de la Universidad Nacional, en *Tecnológicas* del ITM y en la revista *Foro* de Bogotá. Ha sido docente de las universidades de Antioquia, Pontificia Bolivariana y Autónoma Latinoamericana. Fue director de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional, Sede Bogotá y, actualmente, es director de Comunicación y Cultura Tecnológica del Instituto Tecnológico Metropolitano-ITM.

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@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@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@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

