

ISSN: 3028-8509

N° 3 - JUL-2024

MUNDANA

REVISTA DE FILOSOFÍA

Escritura y filosofía:
entre la **CREACIÓN** y
el pensamiento

Ilustraciones:
Santi Espinozza
Entrevista:
Oswaldo Encalada



Revista de Filosofía Mundana No. 3
Escritura y filosofía: entre la creación y
el pensamiento
Julio 2024

Revista de divulgación filosófica no académica
Cuenca – Ecuador

ISSN: 3028-8509
Revista Mundana

Colectivo Mundana

Consejo editorial

Antonio Fernández Parra
Diego Jadán-Heredia
Diego Vintimilla Jarrín
Gabriela López Márquez
Lucía López Vaca
Verónica Neira Ruiz

Edición y corrección de estilo

Verónica Neira Ruiz

Diseño editorial

Antonio Fernández Parra

Ilustración

Santiago Espinozza
Eduarda Abad Mendieta

Coordinación de comunicación

Diana Quinde

Equipo de comunicación

Martín Vasco
Eduarda Abad Mendieta

Esta revista está bajo una licencia de autor
de Creative Commons de Atribución-NoComercial
4.0 Internacional.



ISSN: 3028-8509

N°3 - JUL-2024

MUNDANA

REVISTA DE FILOSOFÍA

Escritura y filosofía:

entre la **CREACION** y
el pensamiento

Ilustraciones:

Santi Espinozza

Entrevista:

Oswaldo Encalada



CONTENIDOS

EDITORIAL DOSSIER

6
9

La raíz común y las ramas que divergen: filosofía y literatura
Emilio Rosales

Un dios habla siempre en enigmas, como las grandes obras literarias
Andrés Galán

Filósofos pensando la literatura (un recuento personal)
Cristóbal Zapata

La mirada inicial: notas sobre poesía y naturaleza
Camila Peña

El agotamiento de Kafka
Álvaro Cueli

Ausencia divina y trascendencia en Rubén Astudillo y Astudillo
Verónica Neira Ruiz

El rebasamiento del territorio y las periferias de un infierno posible. Apuntes para una poética del inframundo en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal

Fernando Prieto Rojas

Sobre sentir y pensar
Gonzalo Rubio de Juan, Noah Ortega Pagán

Esquema Materialista-Dialógico de las clases 'Literatura' y 'Filosofía'
Javier-Eladio Guzmán

COLUMNAS 100

La resistencia de la nostalgia en la poesía del Jorgenrique
Alicia Martínez

Filosofía y literatura: entre la idea y la aventura
Estefanía Cárdenas

Nietzsche, literatura y filosofía
Emy Díaz

Solo la risa mata al miedo -
Lala Sotomayor

La Metamorfosis de Kafka: Un
Viaje Existencial hacia la
Libertad Interior
Sophia Chérrez Niveló

El tigre de la oscuridad, la
fiesta en el Titicaca y el
alacrán que no puede aguantar
el ayuno. Un acercamiento
a la literatura popular
latinoamericana
Gabriela Vázquez

Desafiando el abismo dentro de
una canción implacable
Sebastián Ávila

Bartleby, el existencialista
que preferiría no hacerlo
John Piedrahita

nada, ante la ausencia de Dios,
o ante su presencia, siempre va
a encauzarse en metáforas"

Entrevista a
Oswaldo Encalada Vásquez
por Diego Jadán-Heredia

ENTREVISTA

138

"La eterna angustia del ser
humano ante la muerte, ante la

EDITORIAL

EDI
TO
RIAL



Resistencia creativa
**Donde hubo fuego..
crayones quedan**

Podría ser una frase para explicar la fascinación de la humanidad de hacer garabatos. Y luego darles sentido para, posteriormente, darle sentido al hecho de garabatear y, después, dar sentido a la interpretación que hacemos de nosotros mismos -como sujeto y como grupo- ya indisociablemente atravesados de esos garabatos.

Desde esas primeras cuevas con dibujos de animales, pasando por petroglifos, por tablas de arcilla. Desde confines de la tierra, sumerios, mesopotámicos, chinos, egipcios, olmecas, la humanidad ha buscado la forma de registrar su paso por este planeta, por esta realidad. Y probablemente la escritura, después del fuego, sea nuestro mayor descubrimiento y una fuente inagotable de enigmas.

Así como, una vez poseedora del fuego, la humanidad extendió el tiempo porque la noche ya no era un problema; cuando poseedora de la palabra escrita logró la transtemporalidad. A las palabras, por fin ya no se las iba a llevar el viento ni perder en la cuenta del olvido. La idea, por vez primera, contaba con el vehículo para llegar a cualquier lugar.

La escritura es sus múltiples usos, tiene dos que son parte del número 3 de Mundana Revista de Filosofía: la creación y el pensamiento. Un número que pretende buscar las tensiones, grietas, nodos, bisagras, vórtices, es decir explorar las formas posibles en las que la palabra escrita relaciona literatura y filosofía.

¿Acaso, es posible hacer tal distinción? ¿Una novela no puede portar cuestionamientos filosóficos? ¿Un texto filosófico está prohibido de producir experiencias estéticas? El dossier central se ocupará

al respecto. De la unidad y las divergencias literatura-filosofía y sus posibles rutas de escape (Rosales y Guzmán); de las experiencias filosóficas inmanentes en la obra literaria poética y narrativa (Cueli con Kafka, Neira Ruiz con R. Astudillo y Prieto con Marechal); del enigmático del libro ante uno y su resultado (Galán) y las experiencias de la sensorialidad (Peña), la sensibilidad (Rubio y Ortega) y la vivencia (Zapata) que posibilitan el acto creador y, en tanto tal, también filosófico poiético¹.

Por su lado, las columnas están dedicadas a reflexiones sobre autores, que no los únicos, que han logrado, a criterio de lxs articulistas, imbricar literatura filosofía en sus textos. Martínez, La poesía de Adoum; Cárdenas, un recorrido por el existencialismo; Díaz, literatura y conflicto en Nietzsche; Sotomayor, la literatura de U. Ecco; Cherrez y la experiencia de La Metamorfosis de Kafka; Vázquez, las reflexiones implícitas de la literatura popular latinoamericana; Ávila, el desarraigo en la poética de Papasquiario y Piedrahita, el existencialismo del Bartleby de Melville.

Finalmente, la entrevista al filólogo Oswaldo Encalada, realizada por Diego Jadán-Heredia en la que nos sumergimos en su pasión por la palabra escrita y un secreto respecto al Quijote que esperamos que lo disfruten. Sin dejar de reconocer el increíble trabajo de Santiago Espinoza, artista invitado, que ha ilustrado, con precisión y sintonía cada artículo de esta edición.

Sin pretensiones de ser una Caja de Pandora y segurxs de que la mejor respuesta a esas y otras interrogantes no es la que se halle en uno u otro artículo sino en la posibilidad de cuestionarnos y de permitirnos argumentar e interpelar, desde el pensamiento abierto y el sentir libre, esperamos que esta edición sea de su agrado y del desagrado de la industria del yo autómatas, consumidor insaciable de imágenes fugaces. Si se ha logrado eso, habremos honrado a Vesta y Minerva², nos será permitido aún compartir el fuego y la palabra.

¹Saber producir, saber creador.

²En la mitología romana, diosas del fuego y la sabiduría.

La raíz común y las ramas que divergen: **filosofía y literatura**

- Emilio Rosales

La raíz común

Filosofía y literatura tienen una raíz común que nos permite hablar (como tantos pensadores han hecho) de la proximidad o incluso de la unidad fundamental entre ambas. Pero al mismo tiempo, son ramificaciones independientes y quizás hasta opuestas, en las que se dispersa un mismo árbol. Lo cual permite hablar (como muchos otros pensadores han hecho) de su oposición y de la necesidad de mantenerlas claramente separadas.

Hay muchas formas del conocimiento: filosofía y literatura son ramas de uno de los muchos árboles que hay en este bosque del conocimiento

humano. Solo en el triste edén de la biblia hay un único árbol de la ciencia. El problema consiste en ver de qué árbol se trata, es decir, debemos precisar de qué modo concreto filosofía y literatura buscan la verdad.

Creo que este árbol del que ambas son ramificaciones divergentes e irreductibles podría caracterizarse como el árbol del Logos, es decir, del discurso: el discurrir de la palabra, el despliegue del lenguaje. Porque es en

Árboles extraños en el bosque del conocimiento

Igual que la palabra no abarca todo el ámbito del lenguaje, tampoco la razón, la idea y el concepto, incluso la propia palabra, abarcan todo el ámbito del pensamiento. Más allá de los límites de la razón, la literatura y la poesía nos muestran, en su consideración histórica desde los griegos, que el territorio de la verdad y del pensar es más amplio.

Pero hay que advertir, yendo aún más lejos en nuestra búsqueda de lo diverso, que ese territorio es también más amplio, incluso, que el territorio de la palabra,

el lenguaje donde filosofía y literatura buscan la verdad. En suma, podemos decir que filosofía y literatura tiene en común el ser manifestaciones del pensar dentro de los límites del lenguaje. Hablamos por supuesto de un tipo concreto de lenguaje: los lenguajes (humanos) que se han llamado "naturales", los de la doble articulación, como el que ahora a través de este texto, compartimos.

... pues hay pensamiento y saber fuera del Logos: hay pensares y saberes no lingüísticos!!

pues hay pensamiento y saber fuera del Logos: hay pensares y saberes no lingüísticos. El arte es testimonio de ello: el pintor piensa con la pintura, no expresa en el cuadro lo pensado fuera de él; radicalmente: piensa con la mano (igual que el poeta piensa con la boca). La ciencia, evidentemente, tampoco es un conocimiento que se despliega dentro del Logos, pues su lenguaje no es la palabra.

Un saber propio del hombre

Poco más es lo común, la raíz común a la filosofía y la literatura. Sobre esa raíz común, la diferencia se hace patente, porque filosofía y literatura crecen separándose, como ramas de un árbol que busca por caminos distintos el alimento de la luz. Y creo que es esta separación lo que ahora tenemos el deber de subrayar e incluso de preservar.

Lo que representa la filosofía dentro de estas formas lingüísticas del saber resulta (en comparación con

la literatura y la poesía) relativamente fácil de delimitar porque la filosofía ha dejado constancia de su propio nacimiento.

Desde los primeros diálogos platónicos queda claramente establecido, en efecto, el territorio de la filosofía. En la Apología de Sócrates (quizás el primer diálogo de Platón), la filosofía se nos presenta como un "saber propio del hombre" y un Logos que intenta, por ello, "dar razones de sí mismo".

La filosofía es un saber argumentativo, un saber de la conciencia. La validez de su discurso se funda en sus argumentos, en su capacidad para dar razón de lo que se está pensando, se basa en las ideas que se ponen en juego, independientemente del modo en que dichas ideas estén expuestas, e incluso del contenido emocional, político, ético, de las mismas, que resulta aquí irrelevante o incluso perjudicial. De este modo, la filosofía es un saber lingüístico, un Logos, que reniega de la palabra porque desconfía de ella.

"La filosofía es un saber lingüístico, un logos que reniega de la palabra porque desconfía de ella"

La segunda reflexión

Esta condición básica de la filosofía se ha nombrado posteriormente de muchas maneras. De entre todas esas formas de nombrarla la que prefiero, más allá de la socrática, es la que nos la describe como "la segunda reflexión", una idea de raíz kantiana.

Podemos decir que la segunda reflexión supone un pensar sobre lo pensado para tratar de examinarlo en relación a su fundamento. En particular, dentro de la

compleja estructura kantiana, el cometido de esta segunda reflexión, de carácter trascendental, es decir, ligada al ámbito de las condiciones de posibilidad del conocimiento, tiene como función mantener en la conciencia la diferencia entre las dos síntesis que hacen posible el conocer: la de la imaginación por una parte y la del entendimiento por otra.

Porque, en efecto, la filosofía puede considerarse una prolongación de esta segunda reflexión que aparece al examinar los mecanismos íntimos del conocimiento. Prolongación a un nivel diferente, en cuanto la filosofía parece retomar este mecanismo básico del juicio para convertirlo en el principio de una actitud frente a la verdad: la actitud crítica.

Esta sería, en fin, otra forma de nombrar el pensar filosófico. Filosofía es un pensar crítico que vuelve -desde fuera y desde la distancia- sobre lo pensado, sobre lo establecido, sobre cualquier dogma o afirmación, para examinarla desde el punto de vista de su fundamentación última.

La filosofía implica una constante sospecha sobre las creencias comunes y las propias, sobre el dogma que nos dice qué es la verdad y sobre la pereza por la que nuestro propio pensamiento va creando sus dogmas, fósilizándose, apartándose de la provisionalidad que le impone la crítica. E implica también un distanciamiento del objeto que la distingue de todas las formas del pensar y del saber basadas en la representación, como el arte o la literatura, y más aún, en la participación o

la identificación con el objeto, en el canto, como la poesía.

Cuando la verdad está en el texto

Sin más distinciones, pensar, meditar, reflexionar no es hacer filosofía. La filosofía supone un modo muy concreto de pensar, meditar o reflexionar. La tarea específica del filósofo exige volver constantemente sobre lo pensado con objeto de revisarlo; es más: revisarlo con una finalidad perfectamente clara: cuestionar argumentativamente su fundamentación, revisar su legitimidad, desvelar sus intereses.

La literatura exige también un retorno constante, casi obsesivo. Solo que el escritor no vuelve sobre lo pensado sino sobre lo dicho: reconduce el trabajo del pensamiento hasta

de hacer garabatos.
capalea y, después, har
lo y con grupo - Oja
eros. A los potenciales,
registras sus pasos por este
el fuego, sea nuestro mayor
tiempo porque la roche va

convertirlo en un trabajo con el lenguaje o con el texto. La verdad en literatura se desprende del texto y tiene al texto como único y último fundamento. De ahí que se trate de una verdad muy diferente a la que se construye por medio de la filosofía.

Una obra literaria no es más válida que otra en su relación con la verdad por servir de vocero a las ideas filosóficas de moda o por repetir tópicos sobre la mortalidad del hombre, sobre el tiempo, sobre el bien y el mal, ni siquiera por expresar lo que el poeta mismo piensa, sus ideas. Una buena idea nunca salva un

"Una buena idea
nunca salva
un poema o
una novela"

poema o una novela.

El texto se burla de sus propias verdades

La poesía, dijo Valéry, no se hace con ideas (aunque las contenga), se hace con palabras. Y lo que vale en el poema no es lo que está bien pensado sino lo que está bien dicho. De hecho, la convicción profunda del poeta radica en su confianza de que lo que está bien dicho está bien pensado y es, más aún, verdadero. ¿Cómo se puede mantener una fe tan disparatada?

Pensemos en las Coplas de Jorge Manrique, recordemos el carácter central que en ellas tiene el tópico de la vanidad de la vida y la realidad absoluta de la muerte que deshace sus apariencias, sus engaños, sus tentaciones, para dejar tras el telón el único mundo verdadero: el de lo trascendente.

Todo ese contenido doctrinal, todas esas ideas a las que el poeta cree servir, quedan constantemente desmentidas por la música, por la sensualidad musical de unos versos que nos hablan de otra manera (haciendo un contradiscurso) del placer, de la vida, de la memoria, dando así otro sentido -un sentido que no es idea sino sentir: en este caso nostalgia- de lo irremediablemente perdido. La música del poema, por tanto, desvela la verdad negada, la de los sentidos y nos consuela frente al miedo a la muerte en vez de sumirnos en él.

Lo mismo podríamos decir respecto a la narrativa. Un ejemplo obvio es la novela picaresca (el mismo Lazarillo de Tormes

serviría de ejemplo) que se justifica en una intención moralizante y declara tener como propósito la condena de los actos que narra: los delitos del pícaro, un delincuente. Sin embargo, lo que resulta en la experiencia del lector es algo muy diferente: la fascinación por esas vidas condenadas que se mueven al margen de la ley, de las normas sociales, de los dogmas religiosos. En consecuencia, no debemos confundir la profundidad de una obra literaria, o su contenido de verdad, con las verdades, las ideas, etc. que se exponen en su superficie.

Poesía eres tú

Creo que, en el ámbito de la poesía, lo más alto, enigmático e insondable que se ha alcanzado jamás desde el punto de vista de la verdad no es ningún poema metafísico o meditativo, digamos Quevedo o las Coplas de Manrique, la Epístola moral a Fabio, Muerte sin fin, de Gorostiza... sino

el famoso verso becqueriano: "poesía eres tú". Quien quiera saber qué verdad nos convoca en la poesía, debe meditar sobre este poema y dejar a un lado lo evidente.

Porque esa expresión becqueriana, aparentemente banal, una cursilería romántica, muestra lo que en poesía es el lugar de lo verdadero: tú, la realidad concreta de algo o alguien; realidad que solo el amor nos descubre. Esa es la realidad absoluta que sustenta la fe del poeta, su confianza, y esa es también su meta. Poesía eres tú supone una elección trascendental, precisamente la opuesta a la que debe hacer el filósofo: lo particular frente a la universalidad donde la filosofía sitúa su verdad. Para el poeta, lo verdadero no es la Idea o el concepto que encierra el fantasma de la cosa, sino la cosa misma en su presencia.

Las ramas que se dispersan

Entre una verdad que es participación y experiencia y una verdad que es concepto, tiene que haber necesariamente, siempre, un abismo. La filosofía busca métodos o caminos para pensar la verdad del mundo; para la poesía el mundo, las realidades concretas que el amor nos

desvela, tú, son la verdad y lo que se busca son caminos para acercarse más, aún más, a ella: para participar en esa verdad que es el mundo.

Para el filósofo, como explica Platón, el conocimiento es recuerdo de la Idea, de la racionalidad trascendente y universal. También para el poeta la verdad es recuerdo, Mnemosine, pero recuerdo, en su caso, de lo concreto vivido, de la fugacidad, de lo que se pierde. El recuerdo pone al filósofo contra el mundo, que se le muestra frente a lo recordado (la verdad trascendente de la Idea) como simple apariencia; por el contrario, el recuerdo sella el pacto del poeta con el mundo, su amor a la apariencia.

Se podría decir que la poesía y la literatura sueñan con un mundo donde la filosofía sea

imposible, porque su nostalgia es la abolición de la distancia que establece el pensamiento racional y crítico respecto al objeto. Por su parte, la filosofía trabaja para crear un mundo donde la unidad que sueña el poeta resulte definitivamente desmitificada.

Salvar las diferencias

Lo cual nos obliga a tener claro algo hoy incómodo: debemos desconfiar de los intentos por unificar, incluso por acercar demasiado, filosofía y literatura; debemos mirar con recelo a los filósofos poetas y a los poetas filósofos para que no dejen de ser lo que tienen que ser verdaderamente: filósofos o poetas.

La literatura es otro modo de pensar no asimilable al que supone la filosofía; radicalmente, su verdad es otra. No estamos ante otro modo de representar la verdad única sino ante una verdad que no cabe en la mirada crítica y en el distanciamiento que exige la filosofía.

Al buscar la unidad entre lo diverso debemos vigilar para no aniquilar la diferencia, pues la diferencia es lo único que en verdad el pensamiento tiene la obligación sagrada de resguardar.

Actualmente, instalados aún en la necesidad de trascender los límites de una racionalidad cerrada sobre sí misma, heredada de la tradición moderna, racionalista, tendemos a insistir en la necesidad de poetizar la razón y de unir filosofía y poesía en un pensar más completo y complejo capaz de acoger aspectos del alma y de la cultura que no caben en el mundo crítico de la idea.

En esta actitud hay un momento de verdad irrenunciable: si la filosofía se cierra en sí misma y se consagra ciegamente a la universalidad del concepto, termina por desembocar en un racionalismo estéril, incapaz

de acoger la multiplicidad y el devenir que es lo real, así como los aspectos diversos y contradictorios del alma humana.

La filosofía no puede vivir ni de espaldas a la literatura, especialmente a la poesía, ni asimilándose a ella. De otro modo: una filosofía no puede ser poética porque la poesía es para la filosofía la amenaza de su disolución, la pérdida de la distancia con el objeto que la hace posible. Y ello, no por el capricho de mantener una disciplina que amamos, sino porque la renuncia a la filosofía supone renunciar al pensamiento crítico, derribar las barreras que nos separan aún de la plena alienación.

La unificación, la mezcla, la disolución de las fronteras, la pérdida de los límites de las verdades o de las diferencias, al menos en este caso, es una exigencia del sistema del mundo con la que se tiende a eliminar definitivamente lo diverso, lo opuesto, lo crítico. Y ello en un mundo dominado por la máquina y por las estructuras sobrehumanas (corporaciones, etc.) donde lo diverso y lo opuesto es ya, radicalmente, no un tipo de hombre (el rebelde, el obrero, el indígena...) sino el hombre mismo. Sin caer en una racionalidad excluyente, nuestro deber quizás sea insistir en la diferencia que la filosofía supone: mantener viva la memoria de por qué nació un día este modo característico del pensar.



Un **dios** habla
siempre **en enigmas**,
como las grandes
obras literarias

- Andrés Galán

Escribía Platón en uno de sus célebres diálogos que, del mismo modo que los retratos representados dentro del cuadro, la escritura, esa forma tan elemental y humana de capturar el sentido de las cosas bajo la forma de los signos, siempre calla con solemnidad. Lo dice así, poniéndolo en los labios del eterno Sócrates, con énfasis. La palabra escrita, del mismo modo que el rostro gélido de la Gioconda, nunca

“LA PALABRA ESCRITA,
DEL MISMO MODO
QUE EL ROSTRO GÉLIDO
DE LA GIOCONDA,
NUNCA
RESPONDE.”

responde. Solamente hay que asomarse a las galerías del Louvre y abrirse paso entre el informe masa de turistas que diariamente se agolpan alrededor del famoso cuadro de Da Vinci. Si uno hace la prueba situándose frente al lienzo y trata de buscar el modo de establecer una conversación con la retratada, si uno se atreve a preguntar observando el gesto sereno de su protagonista, pronto descubrirá que, por muy viva que se nos aparezca, si se le pregunta a la Mona Lisa, esta callará con solemnidad.

Algo similar sucede con la literatura. La palabra escrita, esa que impresa en los miles de páginas que a lo largo de nuestra vida como lectores vamos lentamente marcando, no son otra cosa que cadáveres silenciosos abandonados en el campo de batalla. Resulta desde luego desalentador que un filósofo de la altura de Platón se nos presente como uno de los más enconados críticos de la escritura. Sobre todo, si entendemos la expresión escrita como una forma de conocimiento. Frente a la oralidad, siempre viva, espontánea y abierta al diálogo, la expresión escrita es, de acuerdo con el autor de Fedón, una manera de chocar contra el muro.

Podemos imaginarlo ahora de otra manera. Sobre la dificultad que a menudo los vivos encontramos para comunicarnos con los muertos. Leyendo Tiempo de Silencio, novela fundamental de la posguerra española, descubrimos que Luis Martín Santos había proyectado una trilogía sobre el pulso vital del país tras el conflicto bélico. Sin embargo, un trágico accidente dejó el proyecto inconcluso. Martín Santos no es, lo que se dice, un escritor fácil. Como reformista del género novelístico, cualquier aproximación a su obra representa un reto para el lector. Los suyos son textos misteriosos, oscuros y desafiantes. El arcano de la palabra se hace en ocasiones cuesta arriba, exigiendo un esfuerzo notable por parte del que se aproxima al libro. Pero, una vez más, y del mismo modo que la Gioconda,

aplicar la fijación de la habilidad de hacer garabatos. U
hermenéuticamente, parte primero al hecho de garabatear y, después, dar
que hacemos de nosotros mismos - como sujeto y como grupo - ya
que los garabatos.
La Vene, corifios de la tierra, Sumero, Mesopotámicos,
en la penumbra de la noche, la forma de redactar su paso por este
presente de la escritura, después del fuego, sea un siglo mayor
de un siglo de enigmas.
Ra del fuego, la humanidad extendió el tiempo porque la noche ya
dioses, quienes a su vez trasladaban dicho
mensaje al pueblo. Un dios habla siempre en
enigmas, como las grandes obras literarias, por
lo que aproximarse a una nueva novela exige un
conciencioso ejercicio de hermenéutica. ¿Cómo
lo hago para hacer hablar a un texto? Pero, ¿y
si me pierdo?, ¿y si no lo entiendo?, ¿cuál es
el modo correcto de arrancarle un sentido a las
palabras transmitidas por alguien que escribió
hace no uno ni dos, sino veinte siglos atrás?

La hermenéutica como disciplina surge
precisamente a raíz de esa desesperada
necesidad por comprender el mensaje escrito.
Si la Mona Lisa calla, si la obra literaria
de un escritor de la posguerra calla, cómo
no va callar el Evangelio de San Marcos.
Un texto redactado en la penumbra de los
tiempos no es otra cosa que un galimatías
carente de sentido. No podemos devolver a la
vida a Marcos ni a Mateo, y tampoco a Juan.
Y tampoco nos interesa, sobre todo porque
sabemos que no fueron ellos los redactores del
Nuevo Testamento. Los verdaderos autores se
pierden en el tiempo, y las comunidades judías
helenizadas del siglo primero están demasiado
lejos de nosotros como para rebanarles un poso
de verdad a lo escrito hace más de dos mil
años. Sabemos que escribieron la vida de Jesús
en griego, pero a esto hay que sumarles una
caterva de correctores, redactores, escribas,
monjes y copistas medievales que a lo largo de
los siglos fueron tergiversando y copiando las

desventuras de Cristo hasta
nuestros días. Recapitulemos:
la Mona Lisa calla; Luis Martín
Santos calla. Los evangelios
callan. El lector está solo,
perdido, sin orientación ni
sentido. A lo mejor por esto
se comprende mejor de qué modo
condenaba Platón la expresión
escrita. La literatura, el
texto fijado, la escritura
no son ninguna fuente de
conocimiento. Pero, entonces,
¿si la palabra escrita no
transmite verdad? ¿En qué otra
cosa puedo confiar?

El esplendor de la oralidad como forma de conocimiento (y de amistad)

Es un hecho que a los filósofos
griegos les entusiasmaba el
ejercicio de la escritura. El
mismo Platón transmitía sus
ideas, además de con lecciones
en la Academia, apoyándose

en la redacción de diálogos y obras de una importante envergadura intelectual. Pero si había algo que a un griego le admiraba era dialogar. Hablar, charlotear bajo la sombra del limonero en esos días en los que el calor aprieta. Sócrates, Epicuro o Aristóteles practicaron constantemente el diálogo como forma de aproximación a la verdad. De hecho, Sócrates nunca escribió ni una sola palabra. Prefería invertir su tiempo en el ágora conversando con los atenienses en lugar de optar por una soledad de escritor. La palabra escrita era para éste como la cáscara seca de una nuez. El conocimiento socrático es, ante todo, dinámico. Todo lo contrario del estatismo yerto del lenguaje escrito. A Sócrates lo que le interesaba por lo tanto era una aproximación a la verdad mediante la práctica de la conversación entre iguales. O lo que es lo mismo, entre amigos.

El juego dialéctico mediante el cual se alcanza este conocimiento requiere del cuestionamiento constante.

El filósofo aquí está siempre presente para ejercer la gimnasia de la argumentación. En la conversación se aclaran dudas. Se interpela, se titubea las veces que sean necesarias hasta despejar las ambigüedades y las polisemias. En el ágora, la amistad floreció porque, al contrario de lo que ahora nos pasa con la Gioconda, con Martín Santos o con los evangelios, el pensamiento griego no callaba con solemnidad. La ilustración que iluminó la Atenas de Pericles en los albores del siglo IV a vivió osadamente su amanecer filosófico. Y este amanecer fue eminentemente oral. Deslumbró de tal manera, que todavía hoy percibimos su fogonazo en las depauperadas palabras que nos han llegado conservadas en libros. Pobres de nosotros, que nos vemos condenados al silencio de la letra impresa. Sin embargo, un día, el filósofo se aleja por unas horas del ágora. En un episodio de gozosa introspección, Platón, recordando a su maestro, camina por la orilla del golfo Sardónico y fija la vista en el horizonte. Le llegan rumores desde el otro lado. El aire salado le conmueve los

POBRES de
NOSOTROS

que nos vemos
condenados al
silencio de la letra
impresa.

pulmones y, por un momento, recuerda extraordinarios viajes de juventud. Se acuerda del malogrado viaje a Siracusa, pero se acuerda, también, de aquel maravilloso viaje a Egipto. Los griegos, ya se sabe, no fueron tan originales como nos han hecho creer. Y muchos de sus dioses, ritos y costumbres, fueron herencias de Asia y de las culturas que se asentaron siglos antes a orillas del Nilo. En esta escapada a la costa, Platón planifica un nuevo diálogo y decide prestarles voz a dos de estas figuras egipcias. El diálogo se titula Fedro, y en él, Platón reflexiona precisamente sobre las limitaciones de la palabra escrita. Las figuras míticas elegidas por el célebre filósofo se llaman Theuth y Thamus, y Platón imagina que ambas dialogan acerca de los beneficios de la escritura. La puesta en escena del diálogo debe tener un aire oriental, místico. La ornamentación que decora la sala en la que Theuth y Thamus hablan está repleta de referencias nilóticas. Huele tal vez a incienso, a especias llegadas de algún punto remoto de Asia menor. Para el primero, la palabra escrita hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria, pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria. Encapsulada la palabra dentro

de los libros, dirá el divino rey, conservado el conocimiento de los hombres. Platón, sin embargo, es categórico. Y deja claras sus ideas acerca de la escritura haciendo hablar a sus personajes. Para el pensador griego, el arte literario está condenado al fracaso, al menos desde un punto de vista epistemológico. Para Thamus, la escritura, entregada a los egipcios como un fármaco de la memoria, tendrá el efecto contrario sobre estos. Fijar las ideas al papel, dirá el diálogo platónico, provocará olvido en aquellos que se aproximen al oficio de escribir. Fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro. Y esto son palabras de Platón: la escritura no es ningún fármaco de la memoria, pues lo que Theuth ha hallado, no es más que un simple recordatorio. Disponer de determinados textos nos evita tener que pensar. El saber está fijado, guardado. Conservado. Encapsulado. Cerrado para siempre. Puede uno, entonces, relajarse sabiendo que solo tiene que levantarse del sofá y aproximarse a los anaqueles de la biblioteca para recurrir al conocimiento prestado del libro.

¿Pueden ser una pista para explicar la pérdida de la memoria? Serán para, posteriormente, darle sentido a lo que hacemos de nosotros mismos - como sujeto de los hechos.

Pero, ¿y si la biblioteca arde?

Ahora vamos a ponernos ligeramente distópicos. Recurramos a un apocalipsis. Tiremos de metáforas incendiarias. Podemos dar por sentado que la famosa biblioteca de Alejandría fue el epicentro de una destructiva rabia. Sometida a toda suerte de incendios, terremotos y saqueos, su interior arde como se quema el corazón herido de un adolescente. Platón hace años que ya no está entre los vivos. Aristóteles se ha muerto; a Epicuro se lo ha llevado finalmente un mal del riñón y el judío helenizado que ese día vende higos en un puesto levantado frente al edificio de la biblioteca tampoco parece tener buen aspecto. Todo está patas arriba y los pocos funcionarios que quedan dentro del edificio tratan de salvar, a la desesperada, los rollos que contienen los versos de la Odisea. Pero todo es en vano. El saber se pierde entre las llamas porque, como diría Platón, el conocimiento nunca ha estado en esos rollos cuyos autores ya no están entre nosotros para dialogar. Para practicar con ellos el gozoso arte de la amistad.

El volumen segundo de este apocalipsis continúa en la Bebelplatz de Berlín, donde un grupo de jóvenes pertenecientes a las juventudes del partido nacionalsocialista alemán lanzan cientos de libros a las llamas. Esa noche ardieron en las piras de varias ciudades germánicas las voces fijadas al papel de Stefan Zweig, Sigmund Freud, Walter Benjamin o Alfred Döblin entre otros. El espectáculo es dramático, y en el rostro de estos estudiantes se percibe el asomo de una sombra animal, atávica e instintiva que pone sobre el tapiz de Europa una vieja sombra de barbarie que los seres humanos parecen incapaces de sacudirse.

Pasados nuestros días, y en un futuro no demasiado lejano, un equipo de bomberos quema libros a cuatrocientos cincuenta y un grados Fahrenheit. Efectivamente es el tercer acto del apocalipsis dentro de esta breve pero intensa trilogía del fuego. Uno de los oficiales del cuerpo reflexiona acerca del poder de los libros mientras vigila el trabajo de sus subordinados.

copie de la junta de la escuela de filosofía y después, por ser un acto de la interpretación y como grupo - ya fuertemente atravesados de esos

Ahora están ardiendo Einstein, Schopenhauer y el Eclesiastés. Para el grupo de bomberos imaginados por Ray Bradbury en su célebre novela Fahrenheit 451 dentro de los libros solamente hay locura, o peor aún, filósofos. Expertos que gritan a otros expertos acerca de si el ser humano tiene libre albedrío o por el contrario estamos condenados a la más absoluta de las determinaciones. Estos discursos resultan peligrosos porque son contradictorios y solamente pueden provocar confusión en el lector. Otra vez la desorientación y la desconfianza frente a la palabra escrita de la que hablaba Platón. Si la filosofía propone ideas siempre contrapuestas en función de la época desde la cual es pensada, la novela, que por su propia naturaleza pertenece al reino de la ambigüedad, debería ser repudiada. Como diría el jefe de bomberos imaginado por Bradbury, ¿cómo permitir un arte que en lugar de la homogeneidad de pensamiento propone siempre lecturas polifónicas de la verdad? ¡A la hoguera!

Sin embargo, siempre han existido hombres libres. Individuos apasionados por una forma de conocimiento que, dicho sea de paso, adquirirán

también ciertas formas de fetichismo. Se trata de la adoración por el libro, pero ya no tanto por su contenido, que es siempre un enigma hermoso, sino también por el continente. Estos hombres y mujeres libres adoran el objeto en sí mismo. La forma, el material dentro del cual se guarda esa historia humana que va desde los primeros relatos escritos en la vieja Mesopotamia hasta la última novelita depositada en el escaparate. Dentro de la novela de Ray Bradbury, estos hombres y mujeres libres se encargaban de memorizar novelas enteras. Ellos mismos, con su palabra, pasaban literalmente de hombres libres a hombres libro poniendo la escritura a salvo de las llamas del fanatismo. Los hombres y mujeres libro ya no eran el señor Simmons o la señorita Schweitzer,

sino Los viajes de Guilliver o la República de Platón. Hablar con ellos era nuevamente abrir las páginas de un libro. El señor Forster, sin ir más lejos, ya no tenía nada que ver con el señor Forster de antes, porque ahora era Charles Darwin, mientras que la muchacha que se fuma un cigarrillo a su lado ya no se llama Dolores, sino Virginia Woolf. Hablar con ella es escuchar las páginas de Una habitación propia con todas las ideas bullendo con la misma potencia con que germinó el día en que la escritora inglesa terminó la redacción del texto. Los hombres libro imaginados por Ray Bradbury en Fahrenheit 451 tienen algo de esos audiolibros que hoy componen el catálogo de las principales plataformas audiovisuales. Sin embargo, no vale solamente con sentarse a escuchar. Para entender un texto, para mirarlo de frente, sin temor y sin miedo a perderse, hay que invocar de nuevo al dios Hermes, el mensajero de los dioses. Si uno no pone todo su empeño en un libro, todo su espíritu y entusiasmo, entonces estará condenado a que estos callen con solemnidad. Y el ejercicio de la lectura será en vano.

Salvados los textos sagrados de la literatura a través de estos hombres y mujeres libro tenemos garantizado, al menos, la supervivencia de la literatura, pero no la superioridad de la palabra escrita frente al discurso oral. Para los míticos personajes egipcios dibujados por Platón, la expresión escrita sigue sin tener nada que hacer frente a la mismidad de la oralidad. La lectura de un diálogo platónico se queda en aguas de borrajas frente al diálogo que el filósofo griego establecía en la academia con sus alumnos y que siglos después perpetuarían los seguidores de Platón hasta el cierre de ésta en el siglo VI. La literatura como fármaco de la memoria queda entonces en entredicho, y dependerá de la discusión filosófica entre amigos establecer o no la supremacía del discurso hablado frente al escrito. Con o sin la ayuda del dios Hermes, el lector, en su soledad, tiene que seguir viéndoselas consigo mismo para descifrar los códigos establecidos por los grandes autores de la literatura. ¿De veras que la escritura es apariencia de sabiduría y no auténtica sabiduría? Pero qué es la sabiduría. Alrededor de qué verdad orbitan aquellos que aferrados a un libro buscan, si no entender, al menos poner en orden los fragmentos de una

cotidianidad que en ocasiones no hay dios griego que venga a poner en claro.

¿Es posible que la escritura ayude a ordenar la vida? ¿Acaso la literatura nos ayudará a caminar sobre las aguas?

La escritura como recurso contra la insatisfacción

Decía la escritora española Carmen Martín Gaité que escribimos para salir limpios del fondo de lo peor. Ahora el tema no es la sabiduría. Tampoco la memoria. Y esto es así porque escribir no obedece tanto al campo de lo epistemológico como al terreno de lo ético. De acuerdo a los presupuestos de la autora de *El cuarto de atrás* el hecho mismo de escribir tiene que ver con una búsqueda de la purificación, como si con el ejercicio de

la escritura uno se alejara de esa animalidad atávica que todos llevamos dentro y que tan bien se encargaron de airear los jóvenes nazis en la Bebelplatz. Puesto que el debate sobre la legitimidad epistemológica de la palabra escrita ha quedado definitivamente irresuelto, tampoco importa mucho si ahora cambiamos el punto de vista. Podemos saltar entonces del objeto al sujeto, del libro al autor, de la tapa dura y el papel a la conciencia, el corazón y las manos que articulan los discursos escritos. ¿Para qué escribir? Si el texto calla solemnemente como callaba la Mona Lisa, qué mecanismo se produce dentro de nosotros para que en lugar de salir a pasar el tiempo con amigos decidamos encerrarnos en la soledad de nuestra habitación y poner por escrito lo que quizá no somos capaces de expresar con la voz.

En una entrevista reciente al escritor Theodor Kallifatides este aseguraba que una razón para escribir reside en el hecho de hacerlo para no volverse un salvaje. ¿Otra vez el animal del que no podemos escapar? ¿De nuevo el fondo de lo peor amenazando con hacernos añicos? Para Kallifatides la aproximación a la literatura tiene que ver precisamente con esa suerte de purificación a la que se refería Carmen Martín Gaité. Uno no escribe para aclararles el mundo a los demás; aunque en el proceso pueda producirse ese mágico encuentro especulativo entre escritor y lector; uno escribe para salvarse a sí mismo de las llamas de lo real. Vivir puede resultar arduo y, desde luego, en la realidad se puede aspirar a cualquier cosa excepto a la idea de totalidad. La escritura consiste entonces en activar un proceso que nos ayude a organizar los materiales desordenados de lo real. Se vive en el fragmento y en el desbarajuste, lo que equivale a decir que estamos condenados a existir dentro de la incomprensión más pasmosa. De ese modo, los

cuadernos donde los escritores anotan esas experiencias que luego sirven de base para la construcción de este o aquel proyecto novelístico, no son otra cosa que el papel sobre el cual se comienza a poner orden en medio de esa furia salvaje que es la vida. Por eso Carmen Martín Gaité tituló Los cuadernos de todo a las libretas de hojitas amarillas que su hija de cinco años le regalaba cada vez que bajaba con un duro las escaleras que la llevaban hasta la papelería del barrio. Contarme la historia a mí mismo a través de la palabra escrita desafiando de paso los presupuestos del ágrafo rey Theus tiene algo de purificador, quizá de asfixiante

inconformismo. Vivir no es suficiente. También hay que capturar la vida. Escribir no es otra cosa que ordenar las piezas del puzle sobre un tablero que, a la larga, sospechamos está condenado a desaparecer.

De la necesidad del artefacto

Ya hemos señalado que Carmen Martín Gaité y Theodor Kallifathides estarían dentro de los escritores de la purificación. Pero la literatura, el empeño por fijar en papel un discurso que, de acuerdo con Platón, callará después para siempre, encuentra representación en otro nutrido conjunto de escritores a los que podríamos denominar escritores de la insatisfacción. Dentro de este grupo se puede incluir al mismísimo Platón, y aquí, la aproximación al discurso escrito no tiene tanto que ver con la exploración epistemológica de la realidad como con la actividad de la escritura como forma de superación frente a cierto tipo de insuficiencia ontológica. El escritor insatisfecho escribe porque el mundo en el que habita le resulta deficiente. Uno de los representantes más recientes de este grupo sería el escritor francés Jean Echenoz. El autor de El meridiano de Greenwich concibe de hecho la redacción de sus novelas y relatos como la construcción de un artefacto preciso y precioso. Y aquí hizo aparición la Belleza. Porque tampoco hay que olvidar que el escritor es, después de todo, un artista.

Jean Echenoz se levanta todas las mañanas con un único pensamiento: escribir. Da igual que se trate de una novela, un ensayo o un cuento, el ejercicio literario constituye el nutriente principal de los insatisfechos. Cuando Echenoz encuentra unas viejas cartas pertenecientes a un pariente de su mujer que luchó como soldado en la Primera Guerra Mundial este escribe 14, una bestialidad sobre el horror (y el hedor) de las trincheras. Si en otro momento está escuchando la melodiosa música de Maurice Ravel, Echenoz se propone encarar una investigación sobre el primer y último viaje que el compositor francés hará a América. De esta indagación surgirá necesariamente Ravel, novela donde el escritor francés describe al autor del Bolero con la precisión psicológica de un relojero suizo. Los escritores inconformistas, y Echenoz es sin lugar a duda uno de ellos, sabe que un día sin escribir es un día perdido. Se puede uno pasar la mañana en el supermercado o comiendo helado enfriado de amor juvenil que, si no has escrito nada, aunque solo sean un puñado

de líneas durante la noche, un malestar indescriptible se apoderará de ti como un reptil hambriento. El reptil de la grafomanía es la imagen que representa la escritura como un acto de necesidad, pero también de artificio y de búsqueda de belleza. De hecho, para Jean Echenoz el ejercicio de la escritura tiene que ver con la construcción de artefactos. La redacción de las magníficas novelas del francés es equiparable al trabajo de un constructor de artilugios mecánicos. A finales del siglo XV la fiebre por los autómatas atravesó Europa. Tanto es así que las principales plazas de las cortes imperiales se disputaban a maestros entregados a la construcción de figuras mecánicas. Entre estos destacaba Jan Šindel, conservador del reloj astronómico de Praga. Hay que imaginarse a Šindel trabajando con el rigor de un ingeniero, pero también con el tacto y la sensibilidad de un poeta en un diminuto y atestado taller del centro de Praga. Alguien que busca en la precisión de lo creado, en el gozo del resultado final. Escribir como el que construye preciosos

artefactos mecánicos en busca de la música y de la precisión de las palabras.

Esta es una teoría de la literatura inequívocamente estética, sin embargo, en el balcón de la historia desde el que hoy miramos, reconocemos que virtud y belleza no van necesariamente de la mano. No obstante, para los escritores de la insatisfacción esa aproximación resulta legítima cuando de lo que se trata es de huir, al contrario que los griegos, del ágora. Escribir consiste en escapar de la agotadora oralidad que implica socializar. Hablar. Cacarear con los otros. Como los relojeros bohemios del siglo XVII, los escritores buscan el encierro y la soledad en el taller de los artefactos literarios. Una vez finalizada la obra corresponderá al lector y no al autor determinar si entra o no en contacto con el dios Hermes para poner en juego el mecanismo del conocimiento. Quizá la Mona Lisa calle solemnemente, pero

solo de forma aparente. A lo mejor la novela de Luis Martín Santos se muestra engañosamente hermética para los que no se atreven a descodificar los signos, en ocasiones complejos, de la literatura. Los evangelios probablemente manifiesten un silencio hueco y sepulcral para los que se acercan solos a ellos, pero en el ejercicio de la lectura, a veces se produce el milagro y, después de todo, insospechadamente, tras observar con atención a la Gioconda, ésta nos guiña un ojo. Entonces, comprendemos.

Y esto sí que debe resultar milagroso; la obra ha hablado._

"Y esto sí que
debe resultar
milagroso;
la obra ha
hablado".

Referencias

Bradbury, R. (2020). Fahrenheit 451. Penguin Random House.

Chirbes, R. (2023). Diarios. Anagrama.

Kupchik, C. (2022). Decir que soy escritor siempre me parece un poco ridículo. Revista El diletante. <https://revistaeldiletante.com/trabajos/jean-echenoz>

Lorenzo Cardiel, T. (2023). La cultura es la única manera de crear un verdadero entendimiento entre los seres humanos. Ethic. <https://ethic.es/2023/06/entrevista-theodor-kallifatides/>

Martín Gaité, C. (2002). Cuadernos de todo. Areté.

Martín Santos, L. (2013). Tiempo de silencio. Seix Barral.

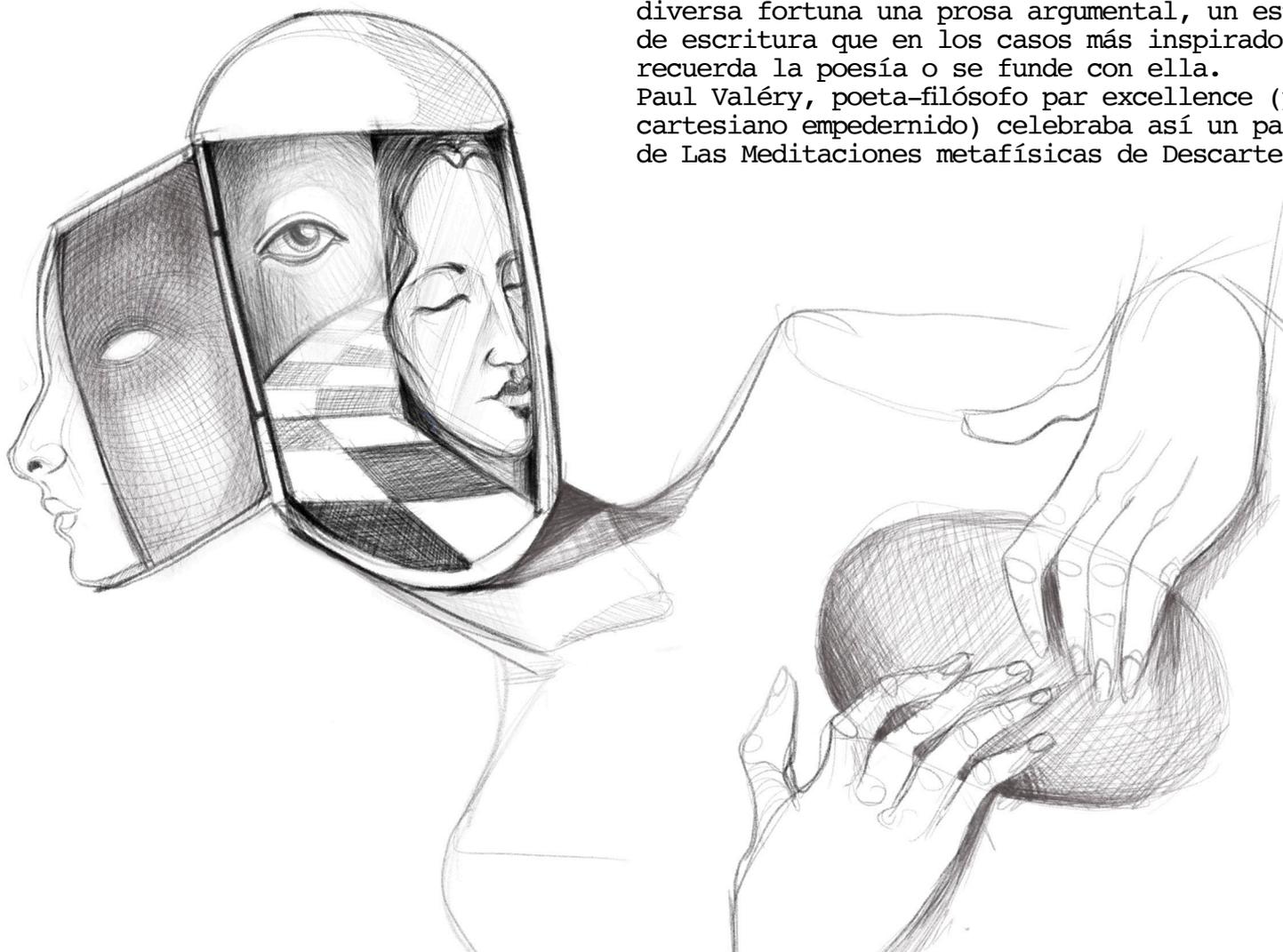
Platón, (1988). Fedón, Banquete, Fedro. Editorial Gredos.

Ruiz Mantilla, J. (2014). Busco la precisión por puro placer. El país. <https://elpais.com/hemeroteca/elpais/2014/12/19/t/eps.html>

Filósofos pensando la **Literatura** (un recuento personal)

- Cristóbal Zapata

Desde la antigüedad, los filósofos se han sumergido en las aguas termales de la poesía, y los poetas y escritores han encontrado en la filosofía una gran cantera de estímulos intelectuales. Son numerosos los pensadores que han convertido a la literatura en objeto (algunas veces central) de su reflexión, sin olvidar que ellos mismos desarrollaron con diversa fortuna una prosa argumental, un estilo de escritura que en los casos más inspirados recuerda la poesía o se funde con ella. Paul Valéry, poeta-filósofo par excellence (y cartesiano empedernido) celebraba así un pasaje de Las Meditaciones metafísicas de Descartes:



No hay en ellas una palabra que no sea inevitable y que sin embargo no parezca haber sido delicadamente elegida. Veo en ellas un modelo de adaptación de la palabra al pensamiento, en el que se compone el estilo igual y distanciado perteneciente al geómetra que enuncia, con cierta gracia discretamente poética que hace más sensible el ritmo, el número y la estructura medida de este pequeño fragmento (Valery, 1993, p. 61).

Estos apuntes no son sino un veloz recuento personal de mis frugales lecturas filosóficas. Si los dioses y los editores de esta publicación lo consienten, me gustaría dedicar una siguiente entrega a repasar las cosechas filosóficas de los escritores; por ahora me limito a visitar algunos acercamientos de la filosofía a la poesía —y por extensión a la literatura— siempre girando alrededor de mi biblioteca.

En honor a la cronología, empiezo recordando la Poética de Aristóteles, que sigue siendo una referencia obligada cuando se trata sobre géneros, recursos literarios, diégesis narrativa, entre otros rubros,

aunque buena parte de sus argumentos hoy sean discutibles, como lo advirtió ya Juan David García Bacca: "la Poética —dice el profesor español— es la impresión que las obras literarias griegas hicieron en la mente de un filósofo. Con el agravante de que se trata de un filósofo creador de su propio sistema filosófico" (1946, p. VIII). Por lo tanto, considerando la limitaciones estructurales y estilísticas del edificio aristotélico —siempre según G. B.— habría que poner su tratado en salmuera, pues muchas de sus partes resultan "elementales, secas, esquemáticas" (García Bacca, 1946, p. VIII). No obstante, la gravedad de este diagnóstico, yo —que he desarrollado un particular deleite con los estilos arcaicos— encuentro sabrosos muchos pasajes, como este dedicado a la "verosimilitud" (entendida como una apariencia de verdad):

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de Layo, y no en la obra, como en Electra los que relatan los Juegos Píticos, o en los Mistos, el personaje mudo que llega de Tegea a Misia. Por consiguiente, decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas; pero, si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto

que también las cosas irracionales de la Odisea relativas a la exposición del héroe en la playa serían evidentemente insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primeros (García Yebra, 1999, pp. 223-224).

En la modernidad, el hito de ese diálogo con la literatura y las artes es la monumental Estética de Hegel, que recopila las notas de las conferencias universitarias dictadas por el filósofo en Heidelberg y en Berlín entre 1818 y 1829, la primera filosofía del arte a gran escala. Son memorables las páginas que G. W. F. H. dedica a la escultura griega, a la arquitectura romántica y, particularmente, a la tragedia antigua.

En adelante, la literatura será uno de los campos más fértiles para el trabajo de los filósofos, y los mismos pensadores actuarán muchas veces como poetas, gracias a su propio estilo de escritura o a su vocación lírica: "¡Y cómo soportaría yo ser hombre si el hombre no fuese también poeta y adivinador de enigmas y el redentor del azar!", dice el Zaratustra de Nietzsche, quizá el filósofo-poeta por antonomasia. Aunque el propio Zaratustra, personaje inspirado en una figura semilegendaria de la antigua Persia, se mostrará profundamente decepcionado del talante moral de los poetas, y no dudó en fustigarlos:

Cánseme de los poetas, de los antiguos como de los modernos; todos son superficiales, mares de poca profundidad. No pensaron bastante en su profundidad; por eso su sentimiento no llegó hasta lo profundo.

Lo más que encontré en sus reflexiones fue un tanto de voluptuosidad y un poco de aburrimiento. Los sonidos de las cuerdas de sus arpas me parecen agitación de fantasmas. ¡Qué saben aún del ardor de los sonidos! Además, no me parecen muy limpios que digamos; enturbian las aguas para que parezcan profundas. Les gusta mucho pasar por conciliadores, mas para mí no son más que gentes de términos medios y de medidas medias, perturbadores y sucios (Nietzsche, 1933, p. 103)

La interpretación nietzscheana de la tragedia griega, *El nacimiento de la tragedia* (1872), es un libro capital, pues no solo actualizó y expandió el campo cultural de lo dionisiaco y lo apolíneo, sino que, al decir de Edgardo Dobry, aportó "la base para la filosofía postmetafísica del siglo XX" (2016, p. 9).

En *El diario de un seductor de Kierkegaard* (1843) convergen el poeta y el narrador, el filósofo y el enamorado (algo artero). Ese impulso poético se puede constatar en la hermosa meditación sobre Abraham que aparece en *Temor y temblor* (del mismo año), o cuando filosofa sobre la angustia: "Si un hombre fuera un animal o un ángel, no podría angustiarse. Puesto que es una síntesis, puede angustiarse, y, cuanto más profundamente se angustia, tanto más grandioso es el hombre" (Kierkegaard, 2016, p. 261). Sartre decía que "el mérito de Kierkegaard es formular el problema mediante su vida misma" (1973, p. 124).

No en vano, el "seductor" danés anticipa algunos senderos de los filósofos del existencialismo profundamente comprometidos con la creación literaria: bastaría recordar el hermoso y fundacional ensayo de Heidegger, "Hölderlin y la

esencia de la poesía" (1937). Aquí uno de sus pasajes imperdibles:

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que solo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra (1992, p. 137).

El poeta y ensayista argentino Hugo Mujica, heideggeriano asiduo, ha escrito un sugerente libro sobre la misión de la poesía y la filosofía según el filósofo alemán, *La palabra inicial*. La mitología del poeta en la obra de Heidegger (primera edición en 1995, reescrita y ampliada en 2010). En su parte nuclear señala:

Heidegger observó que "en definitiva, el asunto que concierne a la filosofía es reservar el poder de las palabras más elementales

a través de las cuales el ser humano se expresa". Pero a la vez afirmó su convicción de que la reserva de sentido de estas palabras, y sobre todo las más cruciales, deben ser buscadas para recabar su "poder" y su energía, en otro discurso que el de la filosofía. Nuestro pensador cree, señala y encarna la certeza de que esas palabras, ese poder primordial, esa reserva de sentido, permanecen custodiadas y reservadas en el lenguaje poético (2010, p. 27).

Coetáneo de Heidegger, pero en la vereda ideológica del frente, está el entrañable Walter Benjamin, autor de un penetrante estudio sobre el drama barroco alemán y de luminosos ensayos sobre Goethe, Baudelaire, Proust, Kafka, etcétera. Solo este travieso cazador de citas y detalles pudo enhebrar esta poética imagen de Proust, atado a su lecho, obstinado en construir contra el tiempo las imágenes de su novela fluvial:

Devorado por la nostalgia se tendía en la cama, por una añoranza por el mundo tergiversado en el estado de la semejanza y en el cual irrumpe el verdadero rostro surrealista de la existencia. A ese mundo pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en que todo emerge. A saber, nunca aisladamente, patéticamente, visionariamente, sino anunciándose, apoyándose mucho, sustentando una realidad preciosa y frágil: la imagen. Se desprende ésta de la ensambladura de las frases de Proust (igual que el día de verano en Balbec entre las manos de Françoise), antigua, inmemorial, como una momia entre los visillos de tul (1980, p. 22).

¡Una momia entre los visillos de tul! Había que tener la sensibilidad especial de un "marxista metafísico" —como llama Christopher Domínguez Michael a Benjamin (2001, p. 54)— para combinar en una frase el barroco funerario y los pliegues y sedas de la aristocracia francesa que Proust retrató con tanta precisión.

En su brillante recapitulación sobre la complicada trayectoria intelectual y vital de Benjamin, Hanna Arendt dice que su amigo "pensaba en forma poética", pero añade: "no era poeta ni filósofo" (2022, p. 394). El veredicto, procediendo de una amiga tan cercana, parecería injusto e inaudito si no fuera porque el contexto de su afirmación muestra el profundo conocimiento de su obra, el entendimiento y complicidad con su personaje. Por lo demás, la misma Arendt, a renglón seguido, señala que "en los momentos en que se molestó en definir lo que hacía, Benjamin se describió como crítico literario" (2022, p. 394).

Yo —con la venia de Hanna— discrepo, el filósofo de los "pasajes" está sustancialmente animado por la mirada de un poeta. Lo cierto es que hoy, Benjamin es un nombre cardinal tanto del pensamiento filosófico como del pensamiento político, histórico, artístico y literario.

Para cerrar el episodio alemán de este apurado repaso no puedo dejar de nombrar a unos de los más sobresalientes discípulos de Heidegger, Hans-Georg Gadamer, quien con su afilado instrumental hermenéutico ha realizado deslumbrantes acercamientos a la poesía alemana. Sus libros *Poema y diálogo* (1990), y su exhaustiva lectura de *Cristal de aliento* de Paul Celan (*¿Quién soy yo y quién eres tú?*, 1973) son paradas obligatorias no solo para conocer y comprender mejor a los grandes germanos del siglo XX (Stefan George, Rilke, Celan, Hilde Domin, Gottfried Benn...), sino el hecho poético en sí y la experiencia de su lectura:

toda nuestra recepción del arte, como la realización misma de nuestra existencia, está dominada por la temporalidad. La obra de un poeta no se presenta nunca de una vez. Incluso si una impresión artística parece situarse en el instante intemporal, nosotros nunca somos los mismos de antes. Es cierto que cada nuevo encuentro con una obra, de algún modo y alguna vez, referirá a encuentros anteriores, pero, curiosamente, tampoco se tratará entonces de un recuerdo del encuentro anterior, desdibujado ya, como un palimpsesto, una escritura apenas legible todavía detrás del

texto que ahora leemos. Cada encuentro tiene sus propias circunstancias, con su propio trasfondo de resonancias y de sonidos que se extinguen. Las sensibilidades aparecen y desaparecen, los astros cambian de lugar (1993, pp. 63-64).

La brillantez escritural de Jean-Paul Sartre, nombre epónimo del existencialismo, no solo se puede constatar en tantas páginas de su ópera magna filosófica *El ser y la nada* (1943) sino en su voluminosa obra literaria que mereció el Premio Nobel en 1964, aunque él lo rechazara como una forma de impugnar la institucionalidad cultural. Sus notables estudios sobre Flaubert y Jean Genet (donde el lector entrenado en los secretos del arte narrativo alterna con el psicólogo y el fenomenólogo perspicaz), sumados a su obra teatral y ficcional, dan al habitué del *Café de Flore* un puesto preminente entre los escritores-filósofos de la historia. Yo, que en mi primera juventud tuve la osadía de hacer una "tesis"

de bachillerato sobre Sartre, no puedo resistirme a recordar unas líneas de Las palabras (1964), ese hermoso ejercicio autobiográfico en dos actos ("leer" y "escribir"), su otra obra maestra literaria luego de La náusea (1938). Ese momento cenital en que un escritor descubre que el reino en este mundo está en la biblioteca (propia o prestada, porque no hay biblioteca ajena):

Yo había encontrado mi religión: nada me parecía más importante que un libro. En la biblioteca veía un templo. Como nieto de sacerdote, vivía en el techo del mundo, en

"Ese momento cenital en que un escritor descubre que el reino en este mundo está en la biblioteca (propia o prestada, porque no hay biblioteca ajena)"

*Podría ser una frase...
cuando hablas de un
después de ser un
Cepo grupo = ya un
Cepo grupo = ya un
por este planeta, por
nuestro mayor de
Así como una vez
ta viene ya no es
también un
en la culebra del día
cualquier lugar
La escritura es su
En la de...
tempos, grotas, p
palabra es una religión
¿Cada es posible
escribir un libro
Cada es posible
Cada es posible
Cada es posible
Cada es posible*

el sexto piso, encaramado en la rama más alta del Árbol Central; el tronco era el hueco del ascensor. Iba, venía por el balcón, lanzaba una mirada a vuelo de pájaro sobre la gente que pasaba, saludaba, a través de la verja, a Lucette Moreau, mi vecina, que tenía mi edad, mis bucles rubios y mi joven feminidad, volvía a mi celda o al pronao, nunca bajaba de allí personalmente; cuando mi madre me llevaba al Luxemburgo —es decir, todos los días— yo prestaba mis harapos a las regiones bajas, pero mi cuerpo glorioso no bajaba de sus alturas, y hasta creo que aún está allí. Todo hombre tiene su lugar natural; no fijan su altitud ni el orgullo ni el valor: decide la infancia. El mío es un sexto piso parisino con vista sobre los tejados (Sartre, 1982, p. 43).

Después de Sartre sobreviene la avalancha posestructuralista, una brillante y aguerrida banda de filósofos y teóricos entre los que cuento (en mi inventario personal) a Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Julia Kristeva,

Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. Sin olvidar sus diferencias (con frecuencia más conceptuales que estilísticas), gran parte de la obra de estos autores quizá admita el calificativo de "poéticas de la escritura". Algunos de ellos son nombres claves de la nouvelle critique francesa, atraídos por el espíritu de la letra, pero también descifradores meticulosos de los microcosmos sociales y del funcionamiento de la psicología humana.

Apremiado por el tiempo y el espacio, me limito a consignar un título de cada uno de ellos que se ocupe de un escritor o asunto literario. Si empiezo por Barthes la elección es mucho más difícil, pero al fin fallaría por ese título seminal que es El placer del texto (1973); de Lacan, "El seminario de La carta robada" (1956); de Derrida, los ensayos reunidos en La escritura y la diferencia (1967); de Foucault, su texto sobre el excéntrico Raymond Roussel (1963); de Deleuze, su maravillosa colección de ensayos Crítica y clínica (1963); de Kristeva su trilogía de 1999 El genio femenino (tres tomos consagrados

a Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette, respectivamente), y un penúltimo imperdible (nunca hay un último en los listados de los lectores): El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán (1978), de Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, un monumental acercamiento al romanticismo alemán, particularmente al grupo de la revista

Athenaeum, que conformó una revolucionaria comuna filosófica, literaria y erótica en la Alemania en los últimos años del siglo XVIII.

Un párrafo aparte merece Giorgio Agamben (también formado en la escuela francesa), especialmente por su libro *El final del poema*, que recoge algunos de sus extraordinarios estudios sobre poética y literatura. Un libro que tiene para mí el valor agregado de que me lo obsequió su traductor al español: el querido y admirado Edgardo Dobry.

Y no quiero irme sin dejar de nombrar (porque me están levantando la mano desde el librero que tengo al frente) a dos grandes filósofos españoles

que con tanta prestancia y encanto han dialogado con la poesía y la literatura: Ortega y Gasset (con su célebre *Meditaciones del Quijote*), y a su ilustre discípula, María Zambrano, autora de *Filosofía y poesía*. En esta concisa y hermosa reflexión, escrita en 1939, durante su exilio en México —a orillas del lago Pátzcuaro, territorio de los indios tarascos—, la filósofa empieza evocando a Tomás Moro y su proyecto utópico. La utopía que para ella no era otra cosa que “la belleza irrenunciable” (2006, p. 9).

Como se ve en este paseo por mi scriptorium, los filósofos han sido apasionados lectores de la poesía y han alumbrado nuestra comprensión de su significado. A todos estos pensadores prodigiosos les debo demasiadas revelaciones y horas dichosas, porque, al fin y al cabo, como nos recuerda el sabio Simon Leys, pintores, filósofos, poetas y novelistas “alcanzan toda la verdad por los atajos de la imaginación” (2011, p. 126).

Referencias

Arendt, H. (2022). Walter Benjamin (1892-1940), en La pluralidad del mundo. Antología, (A. Jaume, Ed.). Taurus.

Benjamin, W. (1980). Una imagen de Proust, en Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. (J. Aguirre O., Trad.). Taurus.

Gadamer, H. G. (1993). Poema y diálogo (D. Najmías y J. Navarro, Trads.). Gedisa.

García Bacca, J. D. (1946). Introducción filosófica a la Poética, en Aristóteles, Poética, Universidad Nacional Autónoma de México.

Domínguez Michael, C. (2001). Diario en el museo de los juguetes, en La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX. Joaquín Mortiz.

Dobry, E. (2016). Poéticas inesperadas: Agamben y la poesía, en G. Agamben, El final del poema. Estudios sobre poética y literatura, Adriana Hidalgo.

García Yebra, V. (1999). Poética de Aristóteles, Gredos.

Heidegger, M. (1992). Hölderlin y la esencia de la poesía, en Arte y poesía (S. Ramos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Mujica, H. (2010). La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger, Editorial Biblos.

Kierkegaard, S. (1843). El concepto de angustia, en Migajas filosóficas. El concepto de angustia. Prólogos (D. González y Ó. Parceró, Trads.). Trotta.

Leys, S. (2011). La felicidad de los pececillos. Cartas desde las antípodas (J. Ramón Monreal, Trad.). Acantilado.

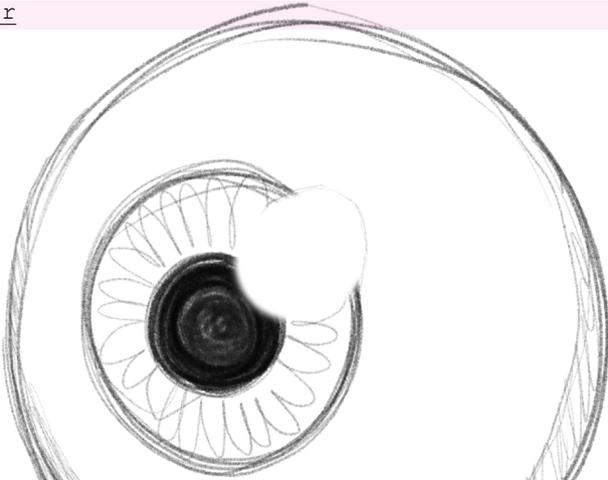
Nietzsche, F. (1933). Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para ninguno. Biblioteca Ercilla.

Sartre, J. P. (1973). Lo universal singular, en El escritor y su lenguaje y otros textos (Situations IX). (E. Gudiño Kieffer, Trad.). Losada.

Sartre, J. P. (1982). Las palabras. (M. Lamana, Trad.). Alianza.

Valéry, P. (1993). Una impresión sobre Descartes, en Escritos filosóficos (C. Santos, Trad.). Visor.

Zambrano, M. (2006). Filosofía y poesía. Fondo de Cultura Económica.



La mirada inicial:
notas sobre

poesía y naturaleza

- Camila Peña

Recuerdo que el jardín de mi abuela tenía limones del tamaño de mi cabeza y una esquina en la que crecían las frutillas. Era un espacio de cuatro metros en el que lo tocado era una extensión del cuerpo y en el que descubrí sabores que todavía asocio con el amor. Prefiero no nombrar demasiado estas imágenes por miedo a la pérdida de su iluminación específica. El halo que nunca vi en la Virgen sí lo encontré entre esas orquídeas y esa tierra.

En el libro *Todo lo que crece, Clara Obligado* (2021) describe su origen: de niña miró un geranio quebradizo en una maceta y la planta apareció como en otra dimensión. Fue un momento que define como inaugural. Por otra parte, para María Sánchez (2019) existe una narrativa invisible de su vida en la que determinados elementos, como las manos de sus abuelos, son vistos como destellos que se convierten en palabra.

En mi caso, por ejemplo, cuando escribo sobre el color azul lo hago desde la imagen de las venas de mi abuela limpiando las hojas. Se trata de una aproximación a la literatura y a la naturaleza relacionada directamente con la infancia. Esto sucede sin un sentido de añoranza de ese tiempo vital individual, sino en la recuperación, por medio de la palabra, de lo que puede ser nombrado a través de una mirada inaugural.

Lo que resulta obsesivo para la que escribe no es el sabor del primer durazno o el zumbido de la abeja, es la emoción que precede al lenguaje, desde una temporalidad sostenida en su verticalidad, eternamente presente y sin una domesticación del deseo. O en las palabras de María Zambrano

(2019) al citar el caso de Rimbaud como un escritor que siempre tuvo la claridad de que la poesía no era levadura de la infancia sino afán por devolverle a la palabra su inocencia.

El cuerpo de una niña atraviesa en igual medida el placer del descubrimiento como el horror de la violencia. Todo ocurre al mismo tiempo. Entonces, el gesto poético de la recuperación de la emoción primaria se aleja de cualquier noción impresionista, en un sentido de la estética de la luz y el color vibrante tanto en el recuerdo como en la imagen poética. Si el paisaje no atraviesa el cuerpo, es irrelevante y si la palabra tan solo busca una belleza relacionada a la forma, ¿para qué nombrar lo natural?

Si el paisaje no
atraviesa el
cuerpo, es irrelevante
y si la palabra tan
solo busca una
belleza relacionada
a la forma
¿para qué nombrar lo
natural!

Deseo

Resulta interesante detenerse un momento en el tema del placer. En el jardín de mi abuela, mi cuerpo era salvaje al igual que el deseo. El sabor de las fresas me desbordaba de tal manera que no podía esperar y guardaba frutos verdes en los bolsillos. Cuando los mordía recordaba su sabor maduro y era suficiente. ¿Qué pasó después? Conocí los relatos fundacionales y a una Eva desnuda que probaba un fruto e instauraba el pecado.

En el libro *Metafísica de los tubos* (2001), Amélie Nothomb narra su infancia en Japón y se define como una niña que se autoproclama Dios y se niega a "nacer" hasta que entiende el sentido de la vida en una barrita de chocolate. En este descubrimiento primario es evidente que no hay un yo sin placer. El poema vivo es el lenguaje a partir del cual se puede regresar infinitamente a ese sabor y generar formas de intimidad como las que suceden debajo de la tierra.

Escribir poesía es regresar al deseo antes de que desemboque en palabra, antes de relatos y de una educación que convierte a los seres en cuerpos exhaustos y domesticados. No es casualidad la existencia de personajes como Rebeca Linke de Armonía Somers en *La mujer desnuda* (2020), quien al cumplir treinta años arranca su cabeza, después la coloca nuevamente en su sitio, en un gesto poético y se interna desnuda en el bosque, quien la recibe desde su erotismo y deseo natural.

Horizontalidad e inutilidad

Cuando Emily Dickinson tenía cuarenta años conoció al escritor T. W. Higginson, le puso lirios en sus manos y le dijo que eran su presentación. Además de escribir más de trescientos poemas sobre la naturaleza y pensar más de cuatrocientas especies de flores y hojas, este pequeño gesto denota una relación particular con lo natural (Jine, 2015).

Frente a discursos que persisten con respecto a la humanización de la naturaleza o la animalización de lo humano conviene ser muy críticos con la mirada. Relacionarse desde el poder, situando al humano siempre en el centro, se aleja por completo de la poesía y la naturaleza. A pesar de estar siempre condicionados y de la necesidad de situarse, es necesario remarcar que existen formas de inteligencia superiores a las de seres que cometen genocidios: la migración de las aves, las redes de los hongos, el sistema de raíces de las plantas o el sistema nervioso de los pulpos. La inteligencia de lo poético, no del humano que escribe poesía, se alinea a esta lista.

Hablar sobre naturaleza y escritura es plantear la necesidad improductiva a partir de la cual se puede mirar sin interpretar, sino, como el método de Simone Weil (2024), a la espera de que la luz brote del elemento observado. Para esto se requiere una forma de habitar el mundo que no tiene relación alguna con la colonización, ni del tiempo ni del otro. El poema no tiene funciones prácticas o utilitarias y la poesía, al igual que la naturaleza, se encuentra en resistencia a la temporalidad del sistema productivo.

No se puede pretender que el poema se convierta en un organismo vivo en la lógica de la

creación desmedida, es absolutamente opuesto. La escritura está en el deseo sin domesticar, en la mirada inicial siempre horizontal y anterior al lenguaje e incluso al mundo. ¿Se puede entender la antigüedad del gesto y de la presencia, al igual que se entiende la antigüedad del océano en la rapidez?

Tanto como para escritoras como Emily Dickinson o Marosa di Giorgio (2021), la naturaleza en forma de flores sirve como contraseña del mundo. Nos da acceso a lo poético desde un sentido más amplio que la escritura. El jardín de mi abuela me mostró una posibilidad de habitar, en la que la conciencia corporal dio paso al halo. En el regreso al jardín existe un misticismo por el que es necesario ralentizarse para entrar a su imagen real o imaginaria. Este es un gesto político: el de negarse a ser superior y simplemente observar, así, la poesía es tan solo una manera de desembocar.

Referencias

Di Giorgio, M. (2021). Los papeles salvajes. Adriana Hidalgo.

Jine, W. A. N. G. (2015). Language of Flowers in Emily Dickinson's Poetry. *Studies in Literature and Language*, 10(6), 49-52. <https://core.ac.uk/reader/236303840>

Nothomb, A. (2001). *Metafísica de los tubos*. Anagrama.

Obligado, C. (2021). *Todo lo que crece: naturaleza y escritura*. Editorial Páginas de Espuma.

Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres: Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Seix Barral.

Somers, A. (2020). *La mujer desnuda*. Criatura Editora.

Weil, S. (2024). *La gravedad y la gracia*. Alianza Editorial.

Zambrano, M. (2019). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza editorial.

todas ellas, quizás la más interesante y también la menos valorada sea la de los gestos.

Sin duda, ese "más allá" de las "palabras" y los "hechos", el tercer fenómeno narrativo que acontece en los relatos de Kafka, es, precisamente, el de los "gestos". El lenguaje silencioso y lleno de simbolismo infinito, que solo está al alcance de un Dios.

Ante la ley cuenta los infructuosos intentos de toda una vida, por parte del personaje principal, en su deseo de acceder por la puerta de la Ley. Mientras, un guardia, el otro el personaje, se lo impide. Se trata del "personaje principal" porque el "protagonista" —sin el cual no habría relato—, es la propia "Ley". Así, después de toda una vida, dicho personaje, a punto de fallecer, se cuestiona acerca de "¿por qué nadie más ha intentado acceder por aquella puerta durante tantos años?", a lo que el guardia responde "Nadie más podía conseguir aquí el permiso, pues esta entrada solo estaba destinada a ti. Ahora me iré y la cerraré". "Marcharse y cerrar la puerta" son los dos gestos horribles porque con ellos finaliza el relato, la vida del personaje y son la única respuesta. Terrible y muda como la Ley o Dios.

Literatura de cicatriz

Mientras que, a lo largo de los siglos, la Filosofía ha protagonizado la incesante búsqueda de sophia, por medio del logos y la pregunta, la Literatura, desde la más común a la más osada, ha representado la decisión y la respuesta a esa búsqueda. Sin embargo, dentro del debate, tan antiguo y profundo de dónde surge la filosofía misma, entre dicha filosofía y la literatura —entre sus límites imprecisos, pero ásperos como abultadas cicatrices— se encuentra una literatura más. Resultado de la acción humana, que se adentra en lo fascinante y paradójico —sobre todo para el lector vulgar—, es la literatura de la respuesta —más allá, de los "gestos"— que interroga y en la que destaca la obra del escritor checo.

Tanto la historia de la Filosofía como la de la Literatura en occidente, ambas se han desarrollado en su afán particular. Mientras que muchos escritores y filósofos han tratado de avanzar y expresar el motivo de su desasosiego, han sido siempre los lectores y los hombres los destinatarios de ambas actividades. Si bien la literatura mítica es una literatura hecha por los poetas, su discurso

es inspirado por las mismas musas y transmitido por los dioses; y, por el contrario, la literatura hecha por los escritores —narradores, cuentistas, fabuladores y novelistas, estos últimos son los más impuros—, en cualquier caso, ambas están destinadas a los hombres a sus vidas y limitaciones. Es en la “otra orilla” —la de Octavio Paz (2004) y Paul Valéry—, la de los filósofos y los críticos, filólogos y ensayistas, — estos últimos son los menos rigurosos, pero que más se acercan—, desde donde se anhela la precisión científica del logos humano y se trata de alcanzar la “veritas” y la “alétheia”.

Y luego está esa literatura “más allá”, la de autores que se adentran en un logos “entre el cielo y la tierra”. ¿De dónde surgen obras como El paraíso perdido, algunos de los cuentos de Borges o la segunda parte de El Quijote...? De la mano del hombre, en tanto parecen imperfectas e incompletas. Pero ¿a dónde se dirigen? ¿Quién puede comprender sus “palabras”, “hechos” y “gestos”? Tal vez,

los dioses. Como solo los dioses comprenden los mitos, porque de ellos salieron. Pero ¿a quiénes van destinados estos libros que hablan y se dirigen a los dioses, que los interpelan? ¿Qué es La metamorfosis? Una respuesta literaria que interroga, sin duda. ¿Pero para quién?

El fenómeno de la literatura kafkiana es un claro ejemplo de esa “literatura de cicatriz”, de pregunta que interroga. Ahora bien, en lo que respecta a lo “kafkiano” en particular, hay un elemento más a tener en consideración, que no es común de todas estas obras de frontera, sino que es característico de solo unas pocas. Hace ya algunas décadas que lo “kafkiano” se transformó en kafkiano —al igual que lo quijotesco o lo dantesco—. Es decir, el universo de la literatura del escritor checo se halla vacío —está fuera de su territorio— porque se ha metamorfoseado en un “adjetivo”, en un apéndice común de lo humano (La Rubia, 2002). En caso de ser cierto, como apunta este artículo —y en la línea, como se verá más adelante, de lo que vaticinaba Steiner— el enigma de lo “kafkiano” estará “agotado” —que no superado, o tal vez no, como también se verá, pero en cualquier caso será tarde—.

100 años para el escritor culpable

Cuando se cumplen cien años de la muerte de Franz Kafka, en 1924, lejos de estar superada su obra, son muchos los interrogantes que persisten. A pesar de que goza ya de ese “paraíso” de los autores canónicos del siglo XX y de que lo kafkiano está normalizado o

agotado, en realidad, sigue siendo un autor apartado y perteneciente al "limbo de los imposibles". Sobre todo, para aquellos estudiosos que creyeron o creen saberlo todo de él. Como bien advierten Steiner o Benjamin, Kafka es un autor "apartado", es un "culpable" y que tiene cerradas las puertas del cielo. Si 100 años después de su muerte, Kafka es un asumido por el canon no se debe a su comprensión o superación, como a lo largo de la historia, otros escritores adelantados a su tiempo mostraron —no es el caso de Baudelaire, Rubén Darío o Whitman—. Como se advirtió anteriormente, no es una literatura "para los hombres". Más bien se deba a que su obra se haya estudiado desde todas las perspectivas posibles, parezca no ofrecer nada nuevo (Steiner, 2001) y a que sea advertida "con-sentido" y se haya convertido, por tanto, en "consentida". Sin embargo, a pesar de todo ello, el lenguaje de los "gestos", anteriormente mencionado, quizás sea todavía una fuente no agotada de estudio.

Haciendo un breve repaso por la biografía y obra del escritor checo, rastreando los "gestos", de la mano de su amigo y albacea Brod, destaca para comenzar, el significado de

"Kafka" en la lengua eslava, que refiere a "grajo", "cuervo" o "mirlo". Kafka, que siempre fue dado a las supersticiones naturales —según cuenta Brod, días antes de fallecer, recibió la visita de una lechuza, pájaro premonitorio de los muertos—, tuvo que vivir con un apellido ciertamente difícil y más en años de ridiculización de la comunidad judía. A la sombra del padre, precisamente, Brod subraya la posibilidad de un joven Franz Kafka de "volar" al extranjero para prolongar sus estudios, siendo su falta de coraje para enfrentarse a su padre, la razón de no hacerlo. De igual modo, destaca su "sensibilidad", su "escribir como si fuera una religión" y la enorme cantidad de tiempo y talento desaprovechado (Brod, 1974).

Acerca de La metamorfosis, dice Brod (1974) que es "un deseo de Dios y de un mundo hermoso que se construye sobre el cadáver del protagonista", donde "Kafka no condena la vida, no riñe con Dios, sino consigo mismo" y añade que el hombre debe rebajarse al mínimo, "a la condición de insecto" (p. 130).

Brod (1974) refleja en la biografía del autor checo el punto de inflexión con el estudio e interés creciente por parte de Kafka en el estudio del hebreo, a partir de su contacto con Yitsaac Löwy. Kafka había heredado de sus padres una fe vaga, carente de fondo, pero sí de gran valor formal y carga tradicional. Puede decirse que, por encima de las creencias, estaba el respeto a la creencia. Ello no es de extrañar, más aún en el contexto judío, donde Dios es “la Palabra de Dios” recogida en la “Ley”. Así, la fe es la “Ley”, por lo que respetarla es cuando menos conocerla y temerla. De ahí que, como observará Steiner, la expresión del estudio y reflexión propias de las cuestiones judías sean el “comentario” a la Ley. Con Löwy, Kafka encuentra y recupera una religiosidad de gran fuerza interior, pero no reñida con otras manifestaciones culturales, lejos por tanto de las interpretaciones ortodoxas y rígidas, contrarias a sus ansias y deseos de vida. Así, según su albacea, Kafka discute con Dios al modo de Job, es el “eterno malentendido entre los hombres y Dios” (p. 167).

Por otro lado, el hecho religioso, que será creciente en Kafka, es observado por Blanchot, desde la perspectiva de la “exigencia del autor”, en su Espacio literario. El filósofo francés, como Benjamin y Steiner comparten la idea de “desesperación”, desde la que escribe Franz Kafka. Dicha “desesperación” se halla en sus diarios, cuando –por ejemplo– se refiere al final de La metamorfosis como con “un final ilegible” (Blanchot, 1992, p. 53). Más adelante, cuando la tuberculosis vaya

arrastrando al autor checo por la enfermedad mortal, la “desesperación” se transformará en una “exigencia total” por la obra. Kafka sacrificará el resto de su vida a la escritura para salvarse, habrá que dedicarle “todo” el tiempo a la obra, pero –en palabras de Blanchot–, ese gesto del “todo” no será suficiente (Blanchot, 1992, p. 54).

Su literatura es una nueva cábala, está escrita para Dios. Más que una cuestión de la palabra de Dios o una crítica a lo social o una denuncia de lo absurdo del ser humano y la sociedad –cuya posible lectura e interpretación es evidente– es una interpelación a la palabra de Dios –como se ha visto, Palabra oral y escrita, Ley, Logos, Torá que es Dios para los judíos–. La palabra de Dios revelada a Moisés y escrita por él hace que la acción de la escritura sea la tradición más sagrada. Y recuérdese que la misma raíz etimológica está en “traditio, tradentere, traducire” –tradición, traición y traducción–. Además, a la acción sagrada de la escritura hay que añadir la tradición

iconoclasta de la religión judía y no debe olvidarse la expresión característica, y ya mencionada, del "comentario". De esta forma y por todo ello, la escritura de Kafka de sus cuentos y novelas y en alemán es una "traición", pero también "tradición" y "traducción" desde la "otra orilla".

Sin embargo, Kafka sabe que la empresa es imposible y de ahí que la exigencia del autor vaya siempre más allá. Kafka se entrega a la escritura, más y más, consumido por la enfermedad y en las palabras. Él mismo se disuelve en el escribir, de manera que la única esperanza conlleva la mayor desesperanza.

Por otro lado, en una visión distinta, Adorno comenta en su correspondencia con Benjamin la dificultad para descifrar la obra de Kafka y alude a su profundidad filosófica. Adorno aúna la figura del escritor checo a la de Kierkegaard, acercándola, en su caso, a una especie de "desesperanza cristiana existencial", a unas ansias ocultas de salvación y por tanto de redención. Benjamin, sin embargo, no comparte esta visión. Para él, Kafka permanece abstracto desde un sentido hegeliano, pero no porque su obra esté más allá de la dialéctica histórica, sino en un sentido de no-realización, porque su obra no es histórica, sino anterior o pre-histórica.

Esta perspectiva audaz de Benjamin reposiciona la obra de Kafka, en tanto que no debe ser entendida como un absurdo o una crítica —social o religiosa— que va más allá. La obra pertenece a un mundo sin pasado, o lo que es lo mismo, a un espacio antes del mito, donde solo se puede interpelar a Dios. La obra de Kafka no se hace desde la acción o el desenvolvimiento narrativo donde hay una temporalidad de pasado-presente y futuro, sino que se hace desde la pre-ocupación, donde no hay ni pasado, ni presente, ni futuro. Ello la aproxima a Dios de una manera radical, la convierte en un auténtico "comentario" u observación a Dios. De nuevo la "Traición-tradición" kafkiana.

No es que la obra de Kafka sea incomprensible o absurda y lo kafkiano sea adjetivo o sinónimo de ello, lo que sucede es que es comprensible por Dios. Es la representación de un espectáculo para Dios, la esperanza de la “no-esperanza” que interpela y pregunta a Dios. De ahí que Benjamin en sus escritos a Scholem dé especial importancia a los gestos mudos que se encuentran en las obras de Kafka. Son un teatro, un lenguaje musical puesto ahí para Dios. “Gestos” y “comentarios” a –o para– Dios. Benjamin destaca esa invisibilidad del código no escrito, solo perceptible en el gesto. “Es parte de este sistema que uno sea condenado no solo sin culpa, sino también sin saberlo [...]. En la prehistoria las leyes y las normas definidas permanecen como leyes no escritas” (Benjamin, 2010, p. 77). Y añade: “para Kafka cada gesto era el mundo invisible de los hechos, más aún un drama” (p. 85).

Por último, Benjamin reflexiona sobre la peor de las faltas, la cancelación de la memoria y “el olvido”, que es la antítesis de Jehovah “que todo

lo recuerda”. Así, Odradek, la figura inventada por Kafka, es un relato corto que refleja –magistralmente– la idea de Benjamin. Odradek es la “forma que las cosas asumen en el olvido” (pp. 99–100). Este relato de 1919 y titulado Las preocupaciones de un padre de familia, comienza con una reflexión lingüística acerca del desconocido origen de la palabra “Odradek”.

Este inicio recuerda la anécdota de Levi, narrada en La Tregua, acerca de un niño huérfano y paralítico, en Auschwitz. Llamado por los presos Hurbinek y de unos tres años, la única palabra que aprendió a pronunciar, en una lengua incomprensible para todos los reclusos, a pesar de que había gente de todos los lugares, que era algo “mass-klo” o “matisklo” y que “quedó en secreto” (Levi, 2008, pp. 263–264).

Después, el relato continúa con una descripción de Odradek a través de un diálogo con este con el narrador, y finaliza con la preocupación del narrador por la supervivencia de la criatura más allá de

su existencia. ¿Es el "olvido de la culpa" a lo que refiere Kafka con las "preocupaciones de un padre de familia", que encarna Odradek? Debe tenerse en cuenta esa claridad, de gran ayuda para el lector, que caracteriza a los títulos de Kafka. Los títulos del escritor checo nunca mienten. Por otro lado, es destacable el gesto de la "risa" por parte de la criatura. Odradek "se ríe" ante la "pregunta" y de las "preocupaciones". Una "risa sin pulmones", ante la que cabe preguntarse de nuevo ¿comprensible por quién o para quién?

Steiner ratifica y profundiza en esta perspectiva y dice en sus "Notas sobre El proceso de Kafka" que el escritor checo habla en sus obras de las "preocupaciones fundamentales de las talmúdicas" y subraya el sentimiento de la "culpa". Pero lo más importante en la reflexión de Steiner está, como ya se anticipó, en que "no haya nada de novedoso e iluminador de la fábula de Kafka" (Steiner, 2002, p. 258). Como también se ha comentado anteriormente y en varias ocasiones,

Steiner alude a la propia naturaleza de la expresión del estudio y reflexión de las cuestiones judías a través del "comentario" (p. 259). La "Ley" o palabra de Dios que solo es comentada.

Por su parte, Steiner (2002) añade que Kafka "se declaró a sí mismo un abyecto perdedor, un desertor" (p. 260) y, posteriormente, destaca la elección del alemán para el ejercicio de su escritura, lo que representa para Steiner una "transgresión mayor" (p. 262), en tanto no solo lleva a cabo una "iconografía", una "recreación artística" para cuestionarse sus "inquietudes" y "preocupaciones talmúdicas" —como sostiene el crítico francés, junto a otros—, además no las hace en hebreo, la lengua natural del estudio judío. En su ensayo, Steiner repasa las influencias literarias y filosóficas de Kafka, pasando por Balzac, Daumier, Dickens, Musil, y donde por encima de Kierkegaard —y a diferencia de Adorno— destaca la figura de Gogol. Steiner dice que Kafka mantiene una relación de "clarividencia con lo inhumano" (p. 268) y

que sus obras se doblan en torno a las alegorías y las metáforas de lo sagrado —envueltas en los laberintos burocráticos y de los tribunales—. Con ello, de nuevo se advierte que la Ley es Palabra de Dios y que el “comentario” y el código son la herencia de la Biblia y el Talmud y que la obra de Kafka es una “traición” mayúscula.

Dentro de los estudiosos españoles del escritor checo, Jesús Alonso subraya también el carácter teatral de sus obras y lo compara con el libro de Job —tal y como ya advirtió también María Zambrano (El hombre y lo divino, 2005)—. Para Jesús Alonso tanto Job como Josef K. son elegidos por el tribunal por su “condición de inocentes” (Alonso, 2014, p. 26). Con ello no solo se reclama dicha inocencia, además se cuestiona la “sabiduría de Dios”.

Todo lo manifestado conduce al “gesto” último o respuesta del “silencio de Dios, a lo anterior a Dios y a la nada —dicha idea es de Scholem—. La ausencia y silencio de Dios es la huella inefable de un camino que no existe —y a este respecto, la respuesta de Kierkegaard sería “el salto de fe”, la suspensión teleológica de lo ético, de lo bueno y lo malo—.

A diferencia de Job, con quien Dios al final comparece, y ese “Dios—que—no—está—aquí” se transforma en un Dios “compasivo y justo” y anticipa al Dios del Nuevo Testamento, con Kafka vuelve a estar ausente. Un Dios que enviará a su Hijo para que padezca como los hombres, cuya “encarnación ha servido de poco” (pp. 99–100), siendo con Kafka, ese Dios de gesto silencioso y ausente ante la pregunta de su obra.

Redención

Como ha tratado de señalarse, la importancia del lenguaje de Kafka y de su naturaleza está en que no se trata de un lenguaje referencial. Por encima de las interpretaciones místicas y religiosas de su obra, de los análisis psicológicos, de las lecturas sociales, políticas, materialistas, incluso más allá de lo inefable o inescrutable, del simbolismo, de la metáfora y la parábola, de la metafísica, del comentario... Y todavía más lejos, ni siquiera como “ejemplo de una nueva Cábala”, como indica Bloom. La clave de Kafka está en un lenguaje mudo, silencioso, gestual, única vía no agotada de estudio —y prueba de ello es la ausencia de un estudio completo al respecto—.

Sin embargo, para concluir esta breve investigación, ni siquiera como lenguaje no referencial, o "místico" o de "gestos", ni revisitada su obra como una literatura "pre-mítica", "interrogante" —¿para los dioses? —, hoy en día, como señalaba Steiner, muy probablemente, sea tarde y Kafka se encuentre verdaderamente "agotado". Cuando lo kafkiano es "consentido" —y visible en la enorme cantidad de obras de autores y artistas contemporáneos, cuyas instalaciones, obras y estética recuerdan y evocan los relatos de Kafka—, cuando la palabra se asume, consume y transforma en adjetivo, el universo de lo "kafkiano" ni se interpreta ni se malinterpreta y el silencio de los gestos pasa ya desapercibido.

Recuérdese el hecho —o mejor dicho el gesto—, que recoge la última de sus cartas dirigida a sus padres, el día antes de su muerte. En ella les insistía en la poca conveniencia de su visita y dirigiéndose a su madre dice: "la acompañe quien la acompañe, se fijará demasiado en mí, llamaré demasiado la atención [...], no vale la pena mirarme" (Brod, 1974, p. 202). Es de nuevo ese profético gesto de la "no-mirada", el "rebajarse al mínimo" que contiene La metamorfosis. Un gesto —previo y mudo— a la muerte e interrogante ante ese "Dios-de-silencio". Como Benjamin pronostica y el propio Kafka revela, quizás, efectivamente, "el hombre es culpable sin saberlo" y ya "la puerta esté cerrada".

Referencias

- Adorno, T., (2004). Teoría estética. Akal.
- Adorno, T., (1995). Sobre Walter Benjamin. Cátedra.
- Alonso, J., (2014). La llamada al testigo. Thémata.
- Benjamin, W., (2010). Ensayos escogidos. Cuenco de plata.
- Benjamin, W. y Scholem, G., (1997). Correspondencia, 1933–1940. Taurus.
- Blanchot, M., (2011). El espacio literario. Trotta.
- Brod, M., (1974). Kafka. Alianza.
- Eliot, T.S., (1959). Sobre la poesía y los poetas. Sur.
- Eliot, T.S., (2011). La aventura sin fin. Lumen.
- Eliot, T.S., (2006). “La tradición y el talento individual”, en Colección pequeños grandes ensayos: tomo II. Universidad Autónoma de México.
- Fernández, D., (2023). “Odradek y el problema de la forma. Una interpretación desde Kant y Benjamin” en Ideas y Valores, 72 (181), 81–102.
- Kafka, F., (1964). La condena. Emecé.
- Kafka, F., (1968). El proceso. Losada.
- Kafka, F., (2001). La metamorfosis y otros relatos. Cátedra.
- Kafka, F., (1973). El castillo. Alianza.
- Kierkegaard, S., (2005). Temor y temblor. Alianza.
- La Rubia de Prado, L., (2002). Kafka: el maestro absoluto. Universidad de Granada.

Levi, P., (2008). Trilogía de Auschwitz. El Aleph.

Paz, O., (2004). El arco y la lira. FCE.

Scholem, G., (1987). Walter Benjamin: historia de una amistad. Península.

Steiner, G., (2002). Presencias reales. Destino.

Steiner, G., (2001). Pasión intacta. Siruela.

Valéry, P., (1998). Teoría poética y estética. Visor.

Zambrano, M., (2005). El hombre y lo divino. FCE.

Ausencia **divina y trascendencia** en Rubén Astudillo y Astudillo

Verónica Neira Ruiz



Rubén Astudillo y Astudillo (1938–2003) es una de las voces más potentes en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo pasado, aunque su contribución ha sido brevemente analizada. Jugó un papel crucial en la generación del 60 y lideró, junto a Rubén Tenorio Oramas, una manifestación cuencana del espíritu rebelde de los tzántzicos. Inspirados por lo que ocurría en las grandes urbes de Hispanoamérica, algunos jóvenes irrumpieron en el entorno semifeudal de Ecuador adoptando actitudes

provenientes de las metrópolis europeas y estadounidenses, quizás sin darse cuenta, retomando la subversión lingüística practicada por los vanguardistas de los años veinte. Influenciados no solo por el espíritu sino también por el estilo coloquial de la poesía de Ernesto Cardenal, incursionaron en el blues y el rock and roll. Los artistas y escritores jóvenes se unieron en torno al grupo Syrma, con aspiraciones continentales, formando un frente común. Su revista, al igual que Pucuna de los tzántzicos, afirmaba estar alineada con las publicaciones que llegaban desde otras ciudades hispanoamericanas en aquellos años (Tello, 2020; Astudillo Sarmiento, 2022).

En ese entonces, adquiere un significado contextual la clara, aunque efímera, postura de rechazo y rebelión en Cuenca, no solo en el ámbito de la literatura, ya que en aquel tiempo Oswaldo Moreno Heredia había inaugurado la primera galería de arte, presentaba propuestas que desafiaban los estándares convencionales. Asimismo, la poesía se alborotaba, el

poema ya no representaba un documento de afiliación académica o social y sonaba con un tono antidogmático en enérgicos recitales que reunían a los jóvenes de la época en el café Raymipampa, al pie de la Catedral de la Inmaculada Concepción, para escuchar versos poco habituales. La rebeldía de Astudillo fue indudablemente la más persistente, a veces liberada de la influencia borrosa del paisaje, dado que la rebeldía y la esperanza eran universales y, por lo tanto, el cielo "que arroja agua oscura sobre las hierbas" era el dosel nublado que cubría todo el mundo (Tello, 2020).

Entre los temas que aparecen repetidamente en su obra, encontramos menciones recurrentes al Valle, su lugar de origen, así como a la muerte. Además, se hace referencia a una búsqueda subyacente de Dios, una necesidad que está presente desde el principio de su obra (Tello, 2020), que aparece según Astudillo Sarmiento (2022) como "grito inaugural" como esta necesidad de nombrar a Dios en su ausencia en el poema Oración para ser dicha aullando o tercer intento de salvación publicado en 1968, "no te odiara ni amara si existieras, (me han / dado la evidencia de que tú nunca fuiste, / -entre paréntesis-)" (1984, p. 40).

Se destaca como un tema fundamental la búsqueda intensa de la figura de Dios, enraizada en la tradición judeocristiana, contrastada con la certeza de su ausencia según el existencialismo. El poema o el acto poético, se percibe como una catarsis

que permite al pensamiento encontrar nuevas formas de describir la realidad, cambia la relación de ausencia entre una divinidad distante y su humanización. Este cambio implica la capacidad del ser humano para influir en su propia experiencia cotidiana al desacralizar las acciones y los objetos (Astudillo Sarmiento, 2022).

Astudillo y Astudillo no solo habla de esta búsqueda y necesidad de dios en sus poemas, sino que regresa continuamente a la muerte de dios, como una desesperanza construida con la “violencia de sus imágenes” (Astudillo Sarmiento, 2022, p. 24). Astudillo y Astudillo (1984) reflexiona sobre las razones por las que los seres humanos crearon a dios: el miedo, la pasión y la soledad. A través de sus versos, examina cómo, a pesar de ser nosotros sus creadores, lo hemos abandonado. Este abandono de dios refleja una profunda crisis existencial y una fractura en la conexión espiritual que alguna vez proporcionó sentido y cohesión a la humanidad. Además, el poeta explora las consecuencias

de esta pérdida en la vida contemporánea, marcada por un vacío y una falta de propósito.

Arrastrados por el miedo le crearon los unos; por la pasión los

otros; alguien tal vez por cobardía; por la soledad, muchos.

pero si yo pudiera; si este poder nos dieran, lo haríamos tan solo por la pena.

cuánto debes sufrir en tu abandono, pordiosero, limosnero de nombres y de preces.

cuánto deben dolerte los mundos que no hiciste

(Astudillo y Astudillo, 1984, p. 39).

A diferencia de lo que propone Heidegger (1927), parece que lo que afirma Astudillo y Astudillo (1984) es que la creación de dios y su abandono son dos acciones colectivas, pero su nueva creación sí es un

acto individual. Esta nueva creación de dios surge de una búsqueda personal de significado y propósito en medio de la desolación espiritual. Así, el poeta sugiere que la redención y el reencuentro con lo divino dependen de la introspección y el esfuerzo individual de cada persona. Este abandono se ve en el autor, pero no como una condición intrínseca de dios, si no como también de los seres humanos, y más aún marcada en el caso del autor: "si hubieras, qué bien nos llevaríamos/ contigo por/ hombres, por solitarios, por abandonados (p. 42).

Esto supone un cambio de roles en contraposición a las tradiciones judeocristianas, donde las personas se consideran sujetas a dios como su creador. El poeta cuestiona no solo la existencia, sino también su ausencia, que refuerza lo señalado por Heidegger en su análisis de la elegía de Hölderlin: la falta de dios representa la pérdida de una fuerza unificadora que solía cohesionar a la humanidad en torno a una narrativa compartida (Santiesteban, 2007). Esta concepción de los seres humanos como creadores de dios nos lleva a reflexionar

"la falta de dios
representa la
pérdida de una
fuerza unificadora
que solía cohesionar
a la humanidad en
torno a una narrativa
compartida"

sobre el tema planteado por Borges (2024) como sucede en El Golem donde se explora la idea de la creación humana de un ser divino y las complejidades de esa relación,

El rabí lo miraba con ternura / y con algún horror. '¿Cómo' (se dijo) / 'pude engendrar este penoso hijo / y la inacción dejé, que es la cordura?

'¿Por qué di en agregar a la infinita / serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana / madeja que en lo eterno se devana, / di otra causa, otro efecto y otra cuita?'

En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga? (párr. 16).

La falta de dios implica que la humanidad carece de un elemento de cohesión (Santiesteban, 2007), y en estos versos, se evidencia la desesperación y el deseo de encontrar un nuevo tipo de conexión divina, una que se integre en la cotidianidad y en la humanidad misma, enfatizando la necesidad de un dios tangible y presente en la vida diaria; que se refleja también en Astudillo y Astudillo (1984):

pero si es que existieras en verdad, te invitara
a que caigas y
nos llegues; te diera mi camisa y mis
zapatos; mi chompa; mi blue jean; y mis
pañuelos; mi modo de beber y mi
costumbre
de abrazar hasta olvidarme las esquinas, los
bares y las pistas
(p. 40).

Astudillo y Astudillo (1984) asegura que la creación de dios y su abandono son dos acciones colectivas, pero su nueva creación sí es un acto individual. Esta visión sugiere que la reinención de lo divino es una búsqueda personal de sentido, en contraste con la antigua necesidad comunitaria de dios. Así, el poeta plantea una perspectiva la que la creación de dios es una decisión personal desde el yo creador:

así yo te proclamara. así

yo te creara.

con otro nombre te dibujara el mundo:

el que te han puesto

debe dolerte mucho. pesarte a cuchillazos. y a terrores

(p. 40).

Y esta creación de dios no la hace desde la lejanía, sino desde la necesidad de ser, como afirma al final del poema "a lo mejor tú eres ese sabor que busco desde / antes" (Astudillo y Astudillo, 1984, p. 43). Este verso sugiere una búsqueda íntima y arraigada en lo más profundo del ser, donde la idea de dios surge como una respuesta a un anhelo ancestral y fundamental del individuo. Esta conexión entre la búsqueda espiritual y la identidad personal añade una capa adicional de complejidad a la reflexión sobre la creación y la ausencia de lo divino en la obra de Astudillo y Astudillo.

Heidegger considera que el mundo actual sufre por la ausencia de dios, pero no en un sentido de una proyección religiosa personal, sino como una observación filosófica que comparte con Nietzsche. Esta perspectiva trasciende las fronteras de la teología para adentrarse en el ámbito de la ontología y la comprensión del ser en su totalidad. Ambos filósofos exploran cómo la ausencia de una entidad divina afecta la estructura misma de la realidad y la existencia humana, desafiando las nociones tradicionales de significado y trascendencia (Santiesteban, 2007).

lo malo es que no existes y ya ni nosotros

te podemos crear
para que no estés solo.
y lo peor de todo árbol que no
veremos, agua que no tendremos; nube
que no vendrás, es que así te creáramos
no fueras
sino otro de los tantos despojos
enfogado en el
alma; cada vez que te han creado
te han
muerto; nunca te han dejado niño;
han hecho que te olviden; te matarán de
nuevo si es
que vienes. quédate donde estás amigo,
hermano, nadie (p. 42-43).

Astudillo y Astudillo (1984) presenta la trascendencia como un anhelo frustrado y desencantado. La ausencia de Dios no solo se percibe como una carencia en el mundo, sino también como una imposibilidad de recrearlo o invocarlo para mitigar esa sensación de soledad y desamparo. La idea de crear a Dios para que no esté solo sugiere un intento humano de

encontrar compañía y consuelo en lo divino, pero se enfrenta a la realidad de que incluso en ese acto de creación, Dios sigue siendo inalcanzable y efímero. También refleja la idea de la trascendencia como un proceso fragmentado y doloroso. La descripción de Dios como un ser que nunca es permitido ser niño, que es creado solo para ser olvidado y luego asesinado simbólicamente con cada acto de creación, ilustra la fragilidad y la transitoriedad de la experiencia humana de lo divino. Esta reflexión sobre la trascendencia no solo aborda la ausencia de Dios, sino también la incapacidad humana para retenerlo o comprenderlo plenamente, lo que lleva a una sensación de pérdida y desesperanza en la búsqueda de significado y conexión espiritual.

Nietzsche se propone concebir, desde la filosofía, un mundo sin dios y un hombre que pueda desenvolverse sin la necesidad de una deidad o un soporte trascendental. Aunque esto es ambivalente, ya que su obra también puede interpretarse como una continua búsqueda de

dios. La idea de dios es una constante en su pensamiento, manteniéndose abierta, en última instancia, a una dimensión divina al cuestionar si existe un dios más allá del bien y del mal (Santiesteban, 2007). El poema de Astudillo y Astudillo (1984) revela una búsqueda humana de conexión y sentido en un mundo donde la ausencia de Dios se siente profundamente. A través del uso del lenguaje cotidiano y vívido, el poeta invita a Dios a compartir las experiencias y los placeres mundanos de la vida, ofreciendo una visión alternativa de la trascendencia que se encuentra en las pequeñas alegrías y las relaciones humanas. Esta poesía evoca una sensación de compañerismo y pertenencia en un universo donde la presencia divina se hace sentir a través de la amistad y la camaradería.

yo te llamara amigo. es la única palabra

con que

puedo zurcirte los pedazos que

restas: es la única lám-

para con las manos

salvadas en esta gran resaca.

amigo, en nuestras jorgas fueras; asistieras

al cine; rodaras las aceras; con nosotros

conocieras el

nombre de todas las palabras (p. 40).

En palabras de Schopenhauer, todo lo que forma parte o puede formar parte del mundo está inevitablemente condicionado por el sujeto y existe únicamente para el sujeto. Esto implica que la comprensión y percepción de un objeto dependen del individuo y su capacidad de intuición, tal como postula Kant. La cognoscibilidad de un objeto está estrechamente ligada al sujeto cognoscente y a su facultad de entender. Esta idea subraya la importancia del sujeto en la construcción y la interpretación del mundo, destacando el papel activo que juega en el proceso de conocer y entender su entorno (López, 2017).

En contraste con estas reflexiones filosóficas sobre la naturaleza del conocimiento y la percepción, el poema de Astudillo y Astudillo explora la profunda ambigüedad y desesperación de la existencia humana frente a la ausencia de una entidad divina. Las palabras del poeta revelan un anhelo desesperado por la presencia

de Dios, incluso si esta presencia es solo una esperanza efímera
en la mente del individuo,

quédate donde estés;

deja que nos hundamos; sálvate

tú siquiera; a lo mejor te amo; sin creer

en ti te amo a lo

Las palabras del poeta
revelan un anhelo
desesperado por la
presencia de Dios
incluso si esta
presencia es solo una
esperanza efímera
en la mente del individuo

mejor, y grito

no quiero que te maten no existente.

más vale que no mueras otra vez,

ni que vengas.

a-y olvidado en la primera luna.

a-y hijo nuestro que no llegarás nunca.

a-y imposible porque así vinieras solo

nosotros somos los animales que

sobreviven, quédate donde

estés. yo no quiero perderte. no quiero que te

maten. aun cuando te odie a veces, en otras

te amo tanto, carajo (p. 42-43).

Astudillo y Astudillo (1984) ofrece una reflexión profunda sobre la búsqueda humana de conexión y sentido en un mundo donde la ausencia de dios se siente profundamente. A través de un lenguaje cotidiano y vívido, el poeta invita a dios a compartir las experiencias y los placeres mundanos de la vida, ofreciendo una visión alternativa de la trascendencia que se encuentra en las pequeñas

alegrías y las relaciones humanas. Sin embargo, este poema también revela la ambigüedad y desesperación de la existencia humana frente a su ausencia, con un anhelo desesperado por su presencia, incluso si esta es solo una esperanza efímera. Además, destaca la paradoja de la creación y el abandono de dios, sugiriendo que estas son acciones tanto colectivas como individuales. Revela una búsqueda personal y continua de significado y conexión espiritual. Esta dualidad refleja la complejidad de la experiencia humana frente a la ausencia de lo divino, desafiando las nociones tradicionales de trascendencia y ofreciendo una perspectiva más íntima y arraigada en la experiencia humana individual.

Referencias

Astudillo Sarmiento, J. (2022). El extranjero cotidiano: la poesía de Rubén Astudillo y Astudillo. Ediciones La Castalia, Ediciones de la Línea imaginaria.

Astudillo y Astudillo, R. (1984). Poesía. Libros para el

pueblo

Borges, J. (2024). El golem. Poeticus. <https://www.poeticous.com/borges/el-golem?locale=es>

Heidegger, M. (1927). Ser y tiempo. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>

López, R. (2017). La metáfora especular: ecos del existencialismo schopenhaueriano en "Los espejos" de Jorge Luis Borges. ¿Literatura y Filosofía hoy? Logos La Serena. 27 (1) <http://dx.doi.org/10.15443/r12709>

Santiesteban, L. (2007). Heidegger: el pensar del ser y el último dios. Signos Filosóficos, 1X(17), 9-30. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34301701>

Tello, M. (2021). Cuenca dos siglos de poesía: una mirada crítica. Proyecto Editorial de la Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento del GAD Cuenca, Casa Editora de la Universidad del Azuay. <https://publicaciones.uazuay.edu.ec/index.php/ceazuay/catalog/view/108/539/1243>



El rebasamiento del territorio y las periferias de un infierno posible.

Apuntes para una poética

del inframundo en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal

– Fernando Prieto Rojas

Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?

Mefistófeles: Debajo del cielo.

Fausto: Sí, pero ¿en qué lugar?

Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permaneceremos siempre. El infierno no tiene

límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer...

Marlowe, Doctor Fausto.

El infierno no tiene límites. Se expande a través de confines insospechados e invade cada espacio. Nace en las entrañas de la tierra, pero escapa de ella hasta el exterior. El infierno es el otro, sugiere con una embriagadora lucidez Sartre en A puerta cerrada. El infierno es el prójimo, aquel al que Dios nos invita a amar. Él es el verdugo encargado de poblar de tormentos la vida del individuo. El infierno es en Sartre una mirada ajena, la mirada pesquisante del prójimo. Pero también el infierno es el espacio en el que se convive día a día. Hay un infierno de miradas juzgadoras que miran los cuerpos y determinan su valor, hay un infierno burocrático, un infierno amoroso, otro familiar. Hay un infierno urbano, donde la condena es una bala que escapa de un revolver recortado hecho a mano en una armería clandestina.

En este estudio se analizan los mecanismos y las claves de escritura que Leopoldo Marechal ejecuta en su obra Adán Buenosayres con el fin de reconstruir un infierno posible con los despojos de un mundo fragmentario. De esta manera, se busca comprender la estructura de la novela y los mecanismos con los que opera la escritura de Marechal con el fin de subvertir el infierno metafísico (dantesco, homérico y virgiliano) para trasladarlo a un espacio de las alteridades en el cual los tormentos se vuelven cercanos en la medida que se reconstruyen con el imaginario colectivo de un país y de una época.

La literatura latinoamericana ha tenido un particular interés por explorar el imaginario del inframundo a través de reescrituras e interpretaciones del espacio infernal como tópico de tensión crítica. Basta recordar entre otras obras, El lugar sin límites de José Donoso, Tadeys de Oswaldo Lamborghini, El rincón de los justos de Velasco Mackenzie que exploran, desde las alteridades, un infierno propio, circunscrito ya no a un inframundo metafísico, rodeado de demonios alados sino el tormento de un mundo terrenal donde la vida se ha vuelto imposible.

En el imaginario de la literatura latinoamericana el infierno es un espacio poblado por gente y no por almas en pena. No hay demonios sino sicarios, asesinos, gobiernos corruptos, feminicidas que quedan en la impunidad y un sistema que atormenta a aquellos que no cumplen con los estamentos físicos, morales o éticos para ser parte de una estructura social. En Adán Buenosayres Marechal construye un infierno a partir de los despojos del mundo real y con la reconfiguración de una temática ya bien consabida en la tradición occidental. En la Odisea, la Eneida y en la

Divina Comedia -epítome de la tradición literaria sobre el inframundo- la figura del héroe que desciende al infierno se convierte en un emblema del reto del héroe.

No es un tema menor considerar que tanto Odiseo como Eneas, así como en cierta medida el personaje ficcional de Dante, se configuran como héroes fundacionales que recorren el infierno como parte de las pruebas mayores para lograr una victoria a partir de la superación de la barbarie infernal. El caso de Marechal supone una reconfiguración de esta estructura. El libro final de Adán Buenosayres no tiene un cierre que opere con punto de andamiaje entre el inicio del séptimo libro y el final de la obra. En la apertura de este séptimo libro la voz narradora anticipa tanto el descenso a la ciudad de Cacodelphia, así como el

ascenso a la luminosa ciudad de Calidelphia.

La reestructuración del viaje del héroe por el espacio infernal implica una reestructura del infierno con una nueva mirada desde la desposesión. Cacodelphia está construida con los restos del mundo otro, es decir, con el espacio tangible. En el infierno marchaleano las cosas se modulan y operan como rezagos de un espacio desposeído, es un sitio de la frontera, donde el despojo y la condena operan como punto de tensión crítica que amplían los límites de lo infernal hacia la realidad terrenal. Estos puntos operantes implican la desterritorialización y la reterritorialización de los elementos de la realidad en la que habita Adán Buenosayres y el traslado de aquellos elementos hacia el mundo posible que se determina por las fronteras de un infierno marcado por las sobras del mundo otro. Como señala González (2021) la actualización del escenario parodiado del infierno representa una forma de distanciamiento de la

epopeya. El desdoblamiento que implica la parodia potencia la reorganización semántica y simbólica del espacio material en el que se proyectan nuevas voces a la vez que se reconfiguran las ya existentes.

Pero ese despojo no tiene que ver únicamente con el espacio material sino también con los registros lingüísticos con los que la novela se organiza. El lenguaje se ha modernizado y se hace uso de nuevas variedades lingüísticas como el lunfardo y el coliche, argots en principio marginales y periféricos. A modo de ver de González (2021) al hacer un uso operante de la parodia como elemento de resemantización la novela “puede mostrar la capacidad de crear su propio universo ficcional y su lenguaje, conservando las características de su contexto, tanto espacial como temporal, y la intención discursiva, creando una estética propia” (p. 159).

De igual manera, la estética del desarraigo que utiliza Marechal como registro nos traslada a otro punto de análisis que permite comprender como el autor ha reconstruido el espacio con ese despojo. El espacio de Adán Buenosayres para Davis (2017) se organiza a partir de las dicotomías, entre las que destaca la dicotomía de la ciudad visible y de la ciudad invisible, que no son dos ciudades diferentes, sino las dos caras de una misma moneda. Cuando las dos ciudades se juntan forman otra ciudad. La periferia como espacio despojado no puede acceder al centro y el centro no quiero irse a la periferia. Esta noción nos lleva pensar en que “Calidelphia sería la parte celestial a que aspira Buenos Aires, solo alcanzable si consigue una forma espiritual” (p. 6).

Calidelphia como utopía es un espacio inaccesible, un deseo hecho de la ensoñación por construir la ciudad letrada, donde el sentido metafórico de la utopía funda además la urbe o la Polis. Por ello, al final no se determina si existe esa ciudad ideal o si llega a concretarse. Lo que tenemos, eso sí, es una ciudad despojada, carente, llena de almas en pena. Tenemos un mundo

que habita en las fronteras de un desgarramiento. En ese sentido, también es decidor que el espacio que ocupa el infierno y algunos de sus barrios centrales están circunscritos a las periferias. La ciudad de Cacodelphia ocupa un espacio intermedio, donde se forma un pliegue. Esa frontera y el pliegue que se forma posibilita la generación de una situación en el límite. En ese sitio de la periferia es donde se construye un espacio otro, un infierno posible, uno de los miles de infiernos posibles que en la ciudad latinoamericana están circunscritos a la periferia, es decir, en los límites como espacios de tensión crítica. La periferia es el lugar otro, circunscrita a la ciudad, pero oculta de los centros. Por ello, en novelas como *El rincón de los justos* de Jorge Velasco Mackenzie la marginalidad infernal es obligada a trasladarse hacia las periferias de Guayaquil, a un suburbio en donde son recluidos para que rehagan su vida. Este ejemplo nos permite comprender, al menos de manera parcial, como opera el centro frente a la periferia y como es el centro (en el caso de la Adán Buenosayres encarnado por el Astrólogo) el que construye la periferia (La ciudad de Cacodelphia).

Pero ¿qué origina entonces este infierno que Marechal lleva hasta el límite de la interpretación crítica? Podemos situar unos de sus orígenes en la crisis de la ciudad letrada cuyo imaginario comienza a desfigurarse. La ciudad letrada que separaba la civilización de la barbarie cae en desuso y esta categoría comienza a subvertirse. La aparente barbarie invade la ciudad letrada, se hace presente en el barrio popular, en la jerigonza de la calle, en la noche violenta y bohemia. No hay más que voltear la mirada al mercado, a la plaza o a la calle. A modo de ver de Villavicencio (2006) la ciudad letrada, circunscrita en principio únicamente a la escritura entra en crisis cuando nuevos códigos y registros comienzan a entrar en circulación. La invasión del nuevo registro corrompe a la ciudad de la letra, que anula de su ley, derecho y protección, a aquellos que no pueden producirse en el registro escritural. Por esto resulta decidor que en el suburbio de los irresponsables caiga como parte del tormento un torbellino de periódicos, hojas, revistas y carteles a las que las masas se abalanzan con desesperación y devoran como si se tratara de maná del cielo:

En seguida, ellos bajándose los pantalones y ellas levantándose las faldas, se pusieron en cuclillas y defecaron solemnemente, mientras, con voces de cotorras, declamaban ampulosos editoriales, gacetillas de cinematógrafo, debates políticos, noticieros de fútbol y crónicas policiales (Marechal, 2000, p. 267).

El registro escritural de esta ciudad nos lleva a comprender que la ciudad ideal como Calidelphia es una ciudad futura, que puede construirse en la utopía, es una ciudad

La ciudad letrada
que separaba la
civilización de la
barbarie cae en
desuso, y esta
Categoría comienza
a subvertirse

extranjera, probable, que sirve como modelo moral para la ciudad real. Esa ciudad soñada es ausente, una urbe planificada donde la periferia no tiene lugar y por tanto la ciudad real queda anulada y extinguida. En contraposición al registro escritural de la ciudad letrada se cierne la ciudad real. Esta ciudad es el espacio de la concreción entre el centro y la periferia, es una ciudad cuya amalgama de voces nos traslada a las dos caras de una misma moneda. Sin embargo, en la ciudad real como señala Villavicencio (2006) todo se concreta en la periferia, que toma el centro y lo vuelve parte de su propio imaginario hasta que toda la ciudad está envuelta en ese desgarramiento infernal.

Cacodelphia representa en esta dicotomía, lo perverso de la ciudad real. Cacodelphia se determina por lo marginado, es una ciudad terrenal y por lo tanto una ciudad anclada al imaginario de la ciudad latinoamericana de provincia, una ciudad anulada del mapa como El Olivo del Lugar sin límites o como La Santa María que idea Juan Carlos Onetti como escenario de sus novelas. Cacodelphia es el barrio suburbano situado en el suburbio, en el guasmo, a donde se traslada la miseria, en donde la violencia se plantea como única ley. Calidelphia representa como contraposición de Cacodelphia la ciudad utópica, con características de la ciudad europea. Es la ciudad letrada e invisible, inaccesible, probable pero no tangible, es una ciudad que se cierne como la utopía de una civilización de la letra "cuya descripción no debe ser la de una ciudad tal cual vemos, sino que debe ser la de una descripción imaginaria. Es decir, una visión de una ciudad futura basada en todo lo que no es en el presente" (Villavicencio, 2006, p. 3).

En síntesis, lo que importa de la ciudad de Cacodelphia es que no opera con esas pretensiones metafísicas sino a partir de los espacios reales que funcionan paralelos a esa ficción especulativa en la que se circunscribe el relato. Como se ha visto en este estudio, el infierno, como espacio operante de esa realidad deformada, atraviesa por un tamiz en el cual el espacio se deforma, cambia, se vuelve transitorio y operante

como elemento de lo operante en ese barrio de lo deforme, de lo intransigente, un barrio terrenal, dentro de la tierra, inmerso en un Buenos Aires gauchesco. Circunscrito además a la tradición indómita de una nación fundada con el mito, con un héroe patrio, con un discurso dialéctico que conforma maneras ideales de habitar ese mundo. Marechal opera con claves poéticas que nos resultan decidoras para comprender de qué fuentes bebe y como modifica estas fuentes hasta convertirlas en mecanismos operantes de una transgresión.

El sitio real se corrompe, los objetos reales se trastocan y entonces cobran un nuevo sentido. La realidad tangible de ese mundo ficcional atraviesa por un proceso de desdoblamiento en el cual las cosas, duplicadas y llevadas al inframundo, sirven como instrumentos de ruptura y de condena para mostrarnos, como en un espejo deformado, el infierno en el que vivimos, del que no podemos escapar.

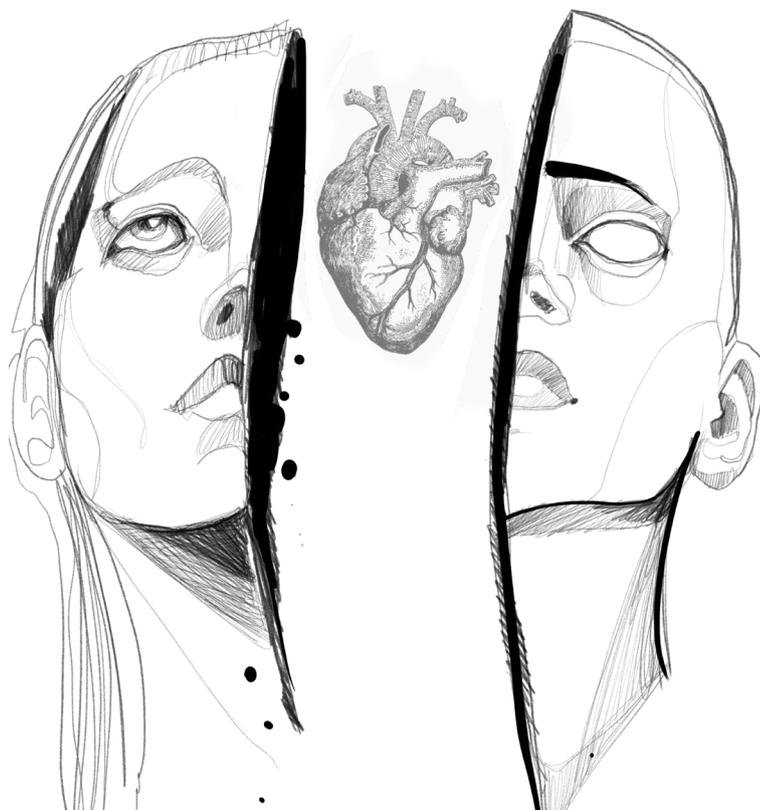
Referencias

- Davis, A. (2017). Los espacios imposibles en la narrativa de Leopoldo Marechal: análisis de la construcción utópica y distópica de Buenos Aires. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico/Brumal*, 5 (2), 27-46. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.403>.
- González, E. (2021). Parodia e ironía como subversión de la tradición en el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". *Acta poética*, 42(2), 147-167. doi: 10.19130/iifl.ap.2021.2.18127.
- Marechal, L. (2000). Adán Buenosayres. Agea.
- Villavicencio, M. (2006). Narrar el infierno latinoamericano: La ciudad maldita de Roberto Bolaño. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA 2006)*, 14 al 18 de agosto del 2006, Bogotá. En Academia. https://www.academia.edu/5852234/Narrar_el_infierno_latinoamericano

Sobre sentir

Y PENSAR

- Gonzalo Rubio de Juan;
Noah Ortega Pagán



*Como una tirita para un
cuello lacerado,*

*una finta al inequívoco de la
muerte:*

*el desgarrador grito de la
poesía.*

(Llegué a ella mucho antes
de leer el primer poema, y no
fueron necesarios muchos para
entender que hay más poesía en
la vida que sobre el papel)

En el llanto de sarcófago

de mi madre,
en la sangre que baja por mi brazo
y deja tres gotas en el suelo
que nadie debe ver,
la neurosis causa
efecto
de los no lugares
y el alarido que rasga los silencios
de esta obscena soledad.
Poesía son los ojos
los del hijo que no tengo
fijos en el arroyo,
que ignoran el porqué del arroyo
y poesía son mis vagabundeos nocturnos
pintando con mis sesos
las fachadas metálicas
de la ciudad insomne.
Hay más poesía en escupir
vomitar borracho tu bilis negra

añorando el recuerdo del recuerdo
pero no la habría sin la palabra
que la libera
y por eso la arrastras penosa
por el papel
afligida de sí misma
un rastro nebuloso de la experiencia
con que embellecer la experiencia.

A veces las cosas no necesitan de explicación, porque ya quien las recibe se la da. Sin embargo, en este caso, entre otras cosas por ser el primero, pecho de desconfiada y quiero que todo se entienda.

Hace un tiempo, no recuerdo cuando, en una conversación con Gon, uno de mis mejores amigos y referentes, hablábamos sobre la forma que (creo que ambos) tenemos de mirar al mundo. Ojalá pudiera tener todas las conversaciones que hemos disfrutado atesoradas en el cofre que merecen, porque así podría volver a ellas para recuperar con mayor precisión aquello valioso que mi mala memoria no retiene con exactitud.

Sin embargo, sí puedo recordar decirle en aquella charla (algo así como) que, aunque él fuera poeta y yo solo supiera (más o menos) escribir en prosa, ambos compartíamos un mismo enfoque, una misma manera de apreciar, reflexionar e interpretar la vida desde lo más íntimo de nuestro ser, desde un sentir profundo, desde lo sensible (en el sentido más cursi de la palabra), desde un comprender poético, que si algo hace es enriquecer nuestra existencia. Ambos descubrimos la vida, casi sin quererlo y, desde luego, sin poder evitarlo, desde una óptica romántica que sigue el vaivén de luces y sombras de la realidad, desde una comprensión que siente la vida como un palpar, una pulsión o un latido que, como los nuestros propios, nos mueve desde las entrañas. Es un algo que nos agita y nos impulsa, un palpito. Y sé que, de no ser por eso, posiblemente ni él sería poeta ni yo sabría escribir en prosa.

Y de una manera curiosa resulta que la vida nos recoge esa mirada y, en cierto modo, nos la devuelve al grito de: ¡Estoy aquí! ¡Vive-me! ¡Siénteme! ¡Llóra-me! ¡Ríe-me! ¡Súfre-me! ¡Piénsame!

Estoy segura de que Gon y yo, igual que no dudo que Bea o

UN COMPRENDER
POÉTICO, que
si algo hace es
enriquecer
nuestra
existencia

Eloy, no escribimos por el mero acto de escribir, sino porque esa forma de ver y vivir, consciente o inconscientemente nos invita a abrirnos en canal, a permitir a la vida atravesarnos, a presentarnos vulnerables ante ella. Nos desnudamos el alma ante lo que pueda venir. Y aunque conlleva un gran riesgo al exponernos tan desprotegidos, no tenemos otro modo de vivir que no sea el del temerario, el del caminante sobre el mar de nubes, que no sabe lo que esconden, pero no puede evitar dejarse embelesar por el misterio.

Si no fuera porque la vida nos llama y nosotros sabemos, o creemos saber escuchar su reclamo, no sentiríamos esa peculiar necesidad de emanciparnos por medio de la escritura. Nos entregamos a la vida, dejando que nos hiera, pero al mismo tiempo necesitamos liberarnos y sanar esas heridas, y no encontramos mejor manera que admirándolas desde la escritura. Utilizamos la escritura para observar desde la distancia aquellas marcas que nos hemos permitido hacer por la vida. Pero no

lo hacemos desde una escritura vacía, porque eso no tendría ningún sentido, no daría ningún resultado. Lo hacemos desde una escritura cargada de sensibilidad y emoción, una escritura constitutivamente poética, intrínsecamente emotiva, porque no podría ser de otra forma, ni aunque así lo intentáramos.

Suena romántico, ¿verdad? Sin embargo, no me refiero simplemente a una idealización banal poniéndole un filtro rosa a la vida, ya que ésta está plagada de precariedades y complicaciones, que, si algo merecen, más que embellecerse es denunciarse. Mas bien a lo que apunto es a resaltar lo emocional y sentimental como dos piezas inseparables y fundamentales para la constitución de la existencia, no solo por ser parte fundamental de la vida, sino por ser su esencia.

Esta mirada es la que nos permite desentrañar la maraña, confusa y compleja en que se ha convertido la Vida, librando los hilos que constituyen el Ser, la Verdad o el Bien. Como estudiante de filosofía, estoy acostumbrada a, necesariamente, acercarme a estos conceptos desde la Academia, desde las condiciones de posibilidad de la racionalidad más pura y kantiana

posible. No obstante, como mujer joven, enamorada y española (aunque a veces duela decirlo, y justamente porque duele) soy absolutamente incapaz de conocer cualquier concepto, más aún los mencionados, sin abrazar el misterio, sin aceptar lo inestable, sin considerar el sentir.

Para mí es una regla fundamental de ser, un mandato de vivir y conocer, el enfrentarse a lo que se pone ante mí desde un prisma que sube a la palestra, no para castigar sino para alabar eso emotivo, eso sensible, eso romántico, eso cursi, eso poético y, en última instancia, eso cultural y socialmente vinculado a lo femenino y, por ende, relegado a un segundo plano. Es un movimiento emancipatorio para todo aquello desplazado como lo "tierno", que es tierno porque es blando y es blando porque es "débil", dando así espacio y voz a una forma de intuir el mundo olvidada, ignorada y silenciada.

Como le ocurre al conocimiento que nos ofrece la poesía frente al de la filosofía, el primero se reconoce por haber sido subestimado, por inestable, endeble y caprichoso (de nuevo, todos adjetivos que resuenan en el eco popular como cualidades de "mujer"), sin embargo, el segundo ha gozado del mayor de los privilegios en cuanto a conocimiento refiere, el del ser el arquetipo del saber, presentándose regio, seguro y permanente.

En cierta forma, es en ese sentido que esta manera de mirar al mundo tiene, además y como todo, un potencial político, que, aunque no es de lo que vamos a hablar, merecía la pena subrayar. La poesía se convierte en un instrumento de empoderamiento y liberación para todas las experiencias femeninas de búsqueda de conocimiento. Es una herramienta para desafiar las narrativas dominantes y construir nuevos discursos para comprender el mundo. Cada palabra escrita, cada verso recitado, se convierte en un acto de resistencia, una afirmación de dignidad.

Así como el poeta se sumerge en el océano de las palabras para dar voz a lo inefable, el filósofo se sumerge en el abismo del pensamiento para iluminar los rincones más oscuros. En este baile eterno entre la razón y la emoción, entre la lógica y la intuición, encontramos el verdadero tejido de la vida, una tela con hilos de sueños y realidades entrelazadas.

Cuando exploramos el mundo, ¿lo conocemos porque lo sentimos?, no porque lo

Cada palabra escrita,
cada verso recitado,
se convierte en
un acto de
resistencia,
una afirmación de
dignidad.

sentimos con los sentidos corporales básicos que sí, evidentemente son puente fundamental para conectarnos con la realidad, quiero decir, si lo conocemos porque lo sentimos con lo otro que siente, con los sentimientos, ¿o porque lo comprendemos con la comprensión de entender las cosas?

La pregunta realmente es más sencilla, a la vez que más metafísica: ¿conocemos con la razón, o lo hacemos con el corazón? ¿No es acaso la poesía, lo romántico, lo emocional, lo inestable, aquello que nos permite trascender de las limitaciones de la razón y sumergirnos en una comprensión profunda? Si la vida se parece a algo, no es desde luego a conceptos estancos, aburridos, cargados de peso ideal, pero vacíos de pura realidad. Si la vida se parece a algo es mucho más a un río, a una lluvia, a un bosque o a un mar de ideas sueltas y quizá vagas pero que en conjunto construyen un cuadro mental.

Para mí, la única forma con sentido de pensar el mundo es

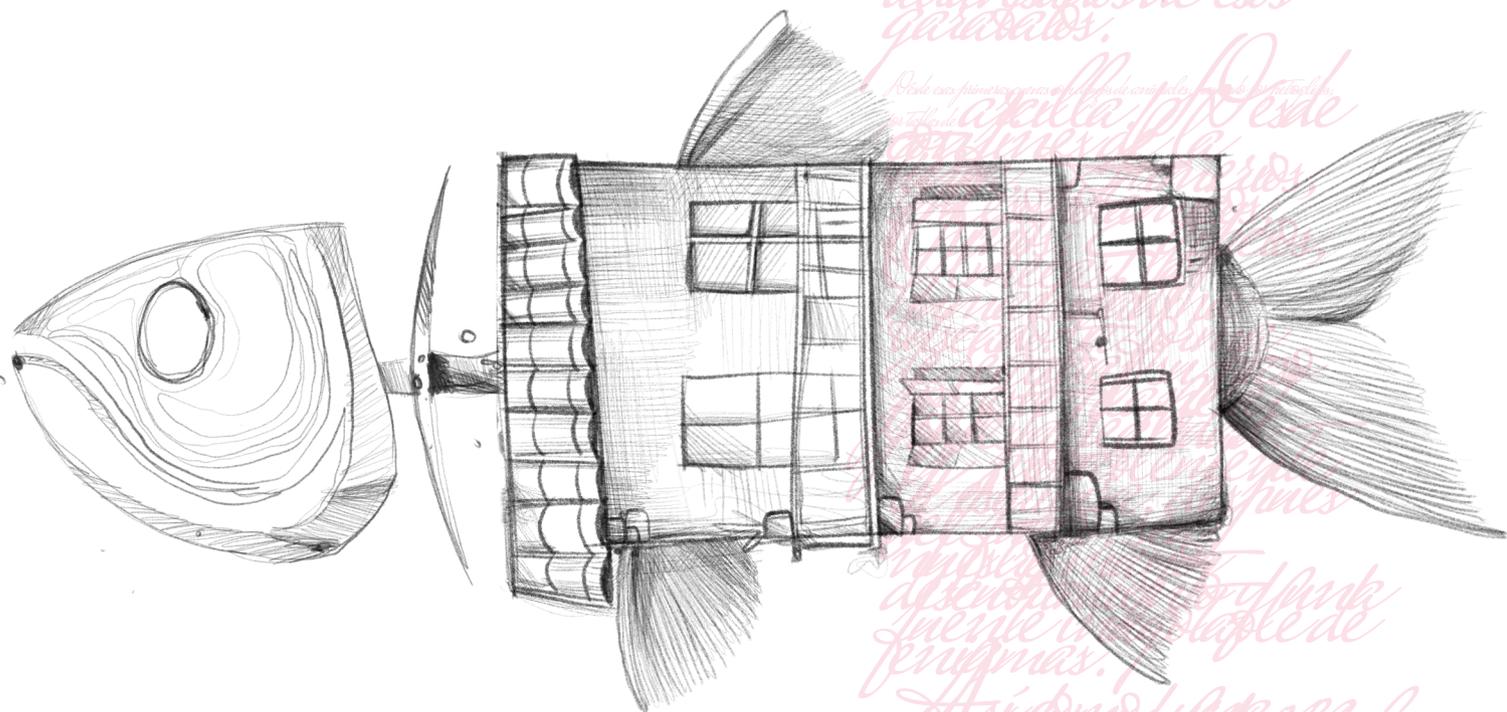
aquella que integra lo sensible y lo emocional con lo racional, reconociendo la importancia de la intuición y la imaginación en el proceso de descubrimiento del mundo. Para mí, la única forma con sentido de conocer el mundo es sintiéndolo.

Como cuando quieres a alguien y dejas de ver el mundo desde tus ojos solitarios para verlo desde la unión de tus ojos con los suyos, generando un mundo nuevo para el que las palabras ya no sirven, porque no funcionan, no encajan y no tienen sentido, haciendo que solo lo que sientes te permita conectar con ese nuevo mundo. Así funciona también la poesía, así funciona también lo emocional, juntando dos realidades separadas para gestar una nueva y más completa, aunque quizá más opaca. La poesía es un puente, un camino nuevo y quizá, más completo dentro de su indescifrabilidad, que enlaza la vida cotidiana con lo más trascendental de nuestro ser. No por nada cito aquí a María Zambrano en su trabajo Claros del Bosque para decir que "pensar es ante todo (como raíz, como acto) descifrar lo que se siente".

Esquema
MATERIALISTA
 Dialógico
 DE LAS CLASES
 'Literatura'
 y 'Filosofía'

- Javier-Eladio Guzmán

¿Un filósofo debería aceptar el Premio Nobel de Literatura? Sirva esta interpelación para pensar las posibles relaciones entre las clases lógicas "Literatura" y "Filosofía". El problema de la aceptación de tan insigne galardón por parte de un pensador filosófico radica en que conllevaría asimismo la aceptación de su escritura filosófica como un caso del arte de la expresión verbal. Esto solo sería problemático para aquellos escritores de pensamiento filosófico que no se consideren literatos o artistas, y quizá sería todo un reconocimiento para aquellos pensadores con vocación poética.



Empecemos delimitando, ¿qué intensión asociamos al predicador "L" y qué intensión asociamos al predicador "F"? La dificultad viene ahora, porque según qué concepción seleccionemos de las dos clases a estudiar la conclusión irá en una dirección o en otra. Al menos descartamos definiciones que impedirían la discusión: la de "Literatura" como "escritura" o "conocimiento libresco" o "ciencia de las letras" o "discursos", porque si todo escrito o todo discurso o todo libro o todo conjunto de letras es Literatura entonces cualquier aglutinación de oraciones es Literatura, incluida, por lo tanto, la Filosofía (con independencia de las características de sus distintas formas de practicarla). Y se habría acabado la comparación antes de empezar. Sea cual sea la mejor definición de "Literatura" tendrá que recoger al menos los componentes artístico y estético —la Literatura como una de las Artes—.

Respecto a la Filosofía descartamos de entrada la concepción mundana de la misma; no porque negemos que todo ser humano es un pensador —claro que somos una especie a veces reflexiva—, sino porque si todos somos filósofos no existiría la clase de los humanos filósofos (como subconjunto de los humanos), y, en tal caso, no tendría sentido que nos preguntásemos por las relaciones entre las clases de los filósofos y de los literatos (sobre todo si todos los humanos también son literatos).

Adentrémonos ahora en la cuestión con una metodología aprendida del riguroso hacer materialista filosófico de Gustavo Bueno (1924 – 2016) cuando comparaba dos conceptos o ideas susceptibles de ser considerados como clases. Así, indicamos las cinco y únicas combinaciones lógicas de pensar las posibles conexiones entre los conjuntos de la Literatura —'L'— y de la Filosofía —'F'—:

- (1) La Literatura es un subconjunto del conjunto de la Filosofía: $L \subset F$.
- (2) La Filosofía es un subconjunto del conjunto de la Literatura: $F \subset L$.
- (3) Literatura y Filosofía son dos conjuntos intersecantes (que comparten una zona de elementos comunes). $L \cap F$.
- (4) Literatura y Filosofía son el mismo conjunto: $(L = F) \wedge (F = L)$.
- (5) La Literatura y la Filosofía son dos conjuntos disjuntos. $L \cap F = \emptyset$.

La mayoría de los teóricos de la Literatura se las han ingeniado para incorporar contenidos a su disciplina sin delimitar "Literatura". Al menos Terry Eagleton (2013, p. 46) en El acontecimiento de la Literatura de 2012 realizó un esfuerzo por explicar qué no es Literatura, por refutar la concepción general de "texto literario" como "obra que sea de ficción, arroje intuiciones significativas sobre la experiencia humana, utilice el lenguaje de un modo especialmente realzado, figurativo o deliberado, no tenga utilidad práctica o constituya un texto muy valorado", en el sentido de que sería literario para muchas personas un texto que tuviese una de las siguientes cinco características o

una combinación de ellas: ficcionalidad, moralidad, lingüisticidad, no pragmaticidad y normatividad.

Finalmente, dejamos aparecer la definición de Literatura pensada en lengua española de la última Teoría de la Literatura construida; y no por ser la última, sino la más potente en capacidades explicativa, examinadora y evaluadora: el Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura, propuesta científica, interpretativa y filosófica desarrollada en la obra en tres volúmenes Crítica de la Razón Literaria de Jesús G. Maestro (2017), donde delimita "Literatura" como "construcción humana y racional que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y del enfrentamiento dialéctico, que utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere un valor estético y otorga un estatuto de ficción y que se desarrolla a través de un proceso comunicativo de dimensiones históricas, geográficas y políticas, cuyas figuras fundamentales son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor".

Esta definición carece de la aparición explícita de un fenómeno clave: la intencionalidad. De ahí que ampliemos el entorno invitando al lector a pensar la Literatura dentro del marco de nuestra delimitación de "Arte" como "múltiples y potencialmente infinitas modalidades lúdicas cada cual a su manera proponiendo criterios para construir formas experienciales con un significado público intencionalmente realizado que alberga elementos de índole mental / estructural / social, conociendo (gracias a estas significaciones) más y mejor a nuestra especie en el Mundo, y, en cierto modo, accediendo a un contorno de la Verdad" (El Arte como conocimiento, 2011, p. 117).

Una cosa es pensar, otra pensar filosóficamente y otra construir un sistema filosófico. Así, distinguimos (inspirados en Gustavo Bueno):

- "P" –"el Pensamiento"–, que podemos delimitar como "el macroconjunto de ideas y ocurrencias de un individuo, una colectividad o la humanidad (según el contexto de la proposición en la que aparezca este sintagma)", por lo que habría Pensamiento Cotidiano / Pensamiento Religioso / Pensamiento Político / Pensamiento Artístico, y dentro de este, Pensamiento Literario –"PL"– / Pensamiento Técnico / Pensamiento Científico / Pensamiento Filosófico / Pensamiento Económico / Pensamiento Historiográfico / Pensamiento Tecnológico, y otras posibilidades;

- “PF” —“el Pensamiento Filosófico”—, que podemos delimitar provisionalmente como “el conjunto (dentro del Pensamiento) de saberes de segundo grado de un individuo, una colectividad o la humanidad (según el contexto de la proposición en la que aparezca este sintagma) constituido por ideas a partir de categorías o experiencias para de forma rigurosa, racional y crítica articular argumentaciones para triturar mitos, comprendernos como especie y orientarnos en la realidad desde el conocimiento de al menos una tradición reflexiva previa”; y,

- “F” —“la Filosofía”— que podemos delimitar provisionalmente como “el subconjunto (dentro del Pensamiento Filosófico) de saberes de segundo grado de un individuo, una colectividad o la humanidad (según el contexto de la proposición en la que aparezca este sintagma) constituido por ideas a partir de categorías o experiencias para de forma rigurosa, racional y crítica articular argumentaciones para triturar mitos, comprendernos como especie y orientarnos en la

realidad desde el conocimiento de al menos una tradición reflexiva previa, construyendo —bien a partir de principios, bien con estromas (u otra forma racional)— un sistema”; y como históricamente se han dado varios sistemas filosóficos (tampoco tantos) en vez de “Filosofía” en singular mejor sería decir “Filosofías”. Esto es:

$$(F \subset PF) \wedge (PF \subset P) \wedge (PL \subset P).$$

La pregunta es: ¿ $(F \vee PF) = PL$?

Para esbozar una respuesta realicemos un sintético análisis dialógico.

Ocurrencia inicial: el mero planteamiento de la cuestión de las conexiones entre la creación y el pensamiento por parte del número 3 de Mundana (¿eco lejano del número 129 de Anthropos —de febrero de 1992— dedicado a la relación entre Filosofía y Literatura?) ya indica la existencia de diferencias (que invitan [según la personalidad] a una reflexión crítica o a un poemario).

$$(1) \quad L \subset F.$$

(1a) En sentido fuerte: el campo de la Filosofía en particular o el campo del Pensamiento Filosófico en general contiene al campo de

la Literatura; es decir, todas las obras literarias son filosóficas –LA LITERATURA COMO PENSAMIENTO FILOSÓFICO–.

(1b) En sentido débil: cierta Literatura es parte de la Filosofía o al menos del Pensamiento Filosófico –CIERTA LITERATURA COMO PENSAMIENTO FILOSÓFICO–; en tal caso habría obras literarias no filosóficas, por lo que esta posibilidad podría considerarse también un caso de intersección. Esta combinación se daría cuando se afirma que la Literatura del Siglo de Oro español es filosófica, llegándose a sostener que la mejor y casi la única Filosofía en español está en la Literatura Española; "Siglo de Oro español" sería un subconjunto del conjunto "Pensamiento Filosófico". Pero una cosa es que el Quijote contenga algún discurso en cierta medida argumentativo, que albergue enseñanzas para la vida, que provoque repercusiones filosóficas y que sea objeto de interpretación filosófica, y otra cosa que sea una obra filosófica. Quienes sostienen que la Filosofía Española se encuentra en la Literatura Española confunden la presencia de ideas y reflexiones (más bien de tonalidad existencial) en la Literatura Áurea Ibérica de los siglos XVI y XVII con argumentaciones filosóficas; y se olvidan de la construcción de un campo filosófico peninsular en los mismos siglos de un gran impacto en Europa y en América –la Escolástica Hispana (escrita en latín), con las luminarias de Suárez, Vitoria y otros–; asimismo, se olvidan de las contribuciones filosóficas no pretendidamente literarias de pensadores filosóficos como Benito Feijoo en el siglo XVIII, Jaime Balmes y Nicolás Salmerón en el siglo XIX, José Ortega y Gasset en el siglo XX, y los constructores de potentes sistemas filosóficos en el XX como Xavier Zubiri, Gustavo Bueno y Lorenzo Peña, asimismo analistas filosóficos entre el XX y el XXI de finura y perspicacia elevada como Javier Muguerza, Javier Sádaba, Álvaro Delgado-Gal, Manuel García-Carpintero, entre otros.

Otra posibilidad sería la concepción de Jesús G. Maestro en La Filosofía de los poetas de "Poesía" como "Filosofía en verso" –porque la Poesía (la buena poesía entiende Maestro [2018: 9-10], la que no se escribe de espaldas a la realidad) "sería un sistema racional de ideas, solo que en verso, que construiría todo un racionalismo, solo que dado a una escala diferente que el más superficial y aparente"–. El campo de la Filosofía contendría el campo de la Poesía. Esta propuesta pasa por alto la ausencia de argumentación explícita en la Poesía.

Tanto el sentido fuerte como el débil de " $L \subset F$ " se olvida de la ausencia

de una metodología argumentativa (presente en todos los pensadores filosóficos) y de una intencionalidad de sistema (presente en los filósofos) en los literatos.

(2) $F \subset L$.

(2a) En sentido fuerte: TODO EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO en general y la Filosofía en particular FORMA PARTE DE LA LITERATURA; por lo que las obras filosóficas constituirían un género literario.

(2b) En sentido débil: CIERTO PENSAMIENTO FILOSÓFICO —como el Ensayo— SERÍA UN GÉNERO LITERARIO; lo que sería también un caso de intersección.

En este sentido débil, Javier Gomá (2023, pp. 17 – 18) defiende que, entre la variedad de formas en las que el Pensamiento Filosófico se ha expresado, su propuesta —la Filosofía de la Ejemplaridad— es una filosofía literaria, mundana y sistemática. Distingue el autor de una Tetralogía de la Ejemplaridad que, aunque en el Pensamiento Filosófico han convivido dos tonalidades —una literaria y otra científica— su mejor parte no es otra cosa que Literatura, y que cuando ha procurado parecerse a la Ciencia el resultado ha sido un fracaso y una traición a su auténtica naturaleza. Así pues, para Gomá la filosofía de éxito y leal a su esencia es Literatura Conceptual.

(3) $L \cap F$.

“LITERATURA Y FILOSOFÍA COMPARTEN UNA

la filosofía de
éxito y leal
a su
esencia es
Literatura Conceptual

INTERSECCIÓN” puede interpretarse de dos maneras:

(3a) “hay intersección en el sentido de que toda literatura tiene algo de Filosofía y toda filosofía tienen algo de Literatura”; o,

(3b) “hay obras literarias no filosóficas, obras filosóficas no literarias, y obras que son tan literarias como filosóficas”.

(3a) La Literatura (al menos la de calidad) comparte con la Filosofía el trabajo con las ideas (esta sería la posición de Jesús G. Maestro (2018, p. 9], de ahí que sea resultado

de la reflexión humana) y la Filosofía comparte con la Literatura la utilización consciente –con oficio– de recursos lingüísticos y estrategias discursivas para hacer llegar su contenido; la posición de Gomá (2023, p. 25) es que la obra de un pensador filosófico con vocación literaria es la obra de un filósofo y la obra filosófica de alguien sin visión ni misión es simplemente el texto de un profesional de la Filosofía; en definitiva, Literatura y Filosofía comparten vocación por las ideas y por las palabras.

(3b) Baltasar Gracián y su filosofía cortesana como un discurso sobre la vida en El Criticón de 1657 es un ejemplo de obra literaria y filosófica; no en vano el propio autor nos declara que ha procurado juntar lo seco de la Filosofía con lo entretenido de la invención.

$$(4) \quad (L = F) \wedge (F = L).$$

Filosofía y Literatura son el mismo conjunto o los Pensamientos Filosófico y Literario son el mismo tipo de pensar. Para algunos, TODA AUTÉNTICA FILOSOFÍA

DEBERÍA SER LITERATURA Y TODA AUTÉNTICA LITERATURA DEBERÍA SER FILOSOFÍA, considerando poco interesantes o incluso despreciando las obras filosóficas sin pretensión literaria y las obras literarias sin pretensión filosófica. Los partidarios de esta combinación quizás podrían ver en Parménides un caso de identidad entre Poesía y Filosofía.

$$(5) \quad L \cap F = \emptyset.$$

Filosofía y Literatura o Pensamiento Filosófico y Pensamiento Literario son dos juegos de lenguaje distintos. Sintetizando al máximo, EL NÚCLEO DE LA LITERATURA ES LA FICCIÓN y EL NÚCLEO DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO ES LA ARGUMENTACIÓN. Puede haber textos ficcionales no literarios y textos argumentativos no filosóficos, pero sin ficción no hay Literatura (por eso el Ensayo no es un género literario para Jesús G. Maestro) y sin argumentación no hay Pensamiento Filosófico. Y el núcleo de la argumentación filosófica es la razonabilidad de la fundamentación de

los contenidos a defender con rigor en contra de otros contenidos a criticar desde el conocimiento de al menos una tradición reflexiva; y el retículo práctico-tecnocategorial de la argumentación filosófica son los saberes experienciales, técnicos y científicos que aportan un bagaje de primer grado.

Habría una intersección ineludible entre los campos filosófico y literario como la que existe entre cualesquiera dos campos desarrollados a través de la escritura; pero, a nivel intencional, la intersección entre lo filosófico y lo literario es el conjunto vacío: podrá haber pensadores filosóficos que utilicen ficciones como medios persuasivos y literatos que trabajen analítica o dialéctica y críticamente con ideas; sin embargo, son exploraciones distintas: ni el medio principal del filósofo es la ficción, ni el medio principal del literato es la argumentación (y menos ese tipo de argumentar que es la argumentación filosófica): se trata de juegos distintos.

(6) $L \wedge F \wedge (\neg L \wedge \neg F)$?

¿Habría una sexta combinación?: la existencia de tres conjuntos; la Filosofía, la Literatura (con dos opciones —con o sin intersección—) y una Escritura ni Filosófica ni Literaria que sea Exploratoria; esto es, obras sin pretensión filosófica ni literaria que no sean escritos cotidianos, sociales o de una funcionalidad práctica y que sí sean obras exploratorias: exploraciones textuales sin ser estrictamente ni ficción ni argumentación.

La clave de la comprensión de un significado como literario o filosófico está en la intencionalidad realizada.

¿Y qué hacemos con el Nobel de Literatura? Pues si somos pensadores filosóficos con vocación literaria aceptarlo y si solo hemos construido artefactos filosóficos sin pretender jugar a Literatura rechazarlo de forma justificada. ¿Y si somos exploradores a través de textos no esencialmente ficcionales ni argumentativos?; pues, suspender el juicio, ¡y seguir explorando!

¿Y qué
hacemos
con el Nobel de
Literatura?

Referencias

Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura (febrero de 1992). 129 Filosofía y Literatura. Anthropos.

Eagleton, T. (2013). El acontecimiento de la literatura. Península.

Gomá Lanzón, J. (2023). Universal concreto. Taurus.

Gracián, B. (1995), [1651 - 7]. El Criticón. Olympia.

Guzmán Villanueva, J.-E. (2011). El Arte como conocimiento. B. Hellín (editor).

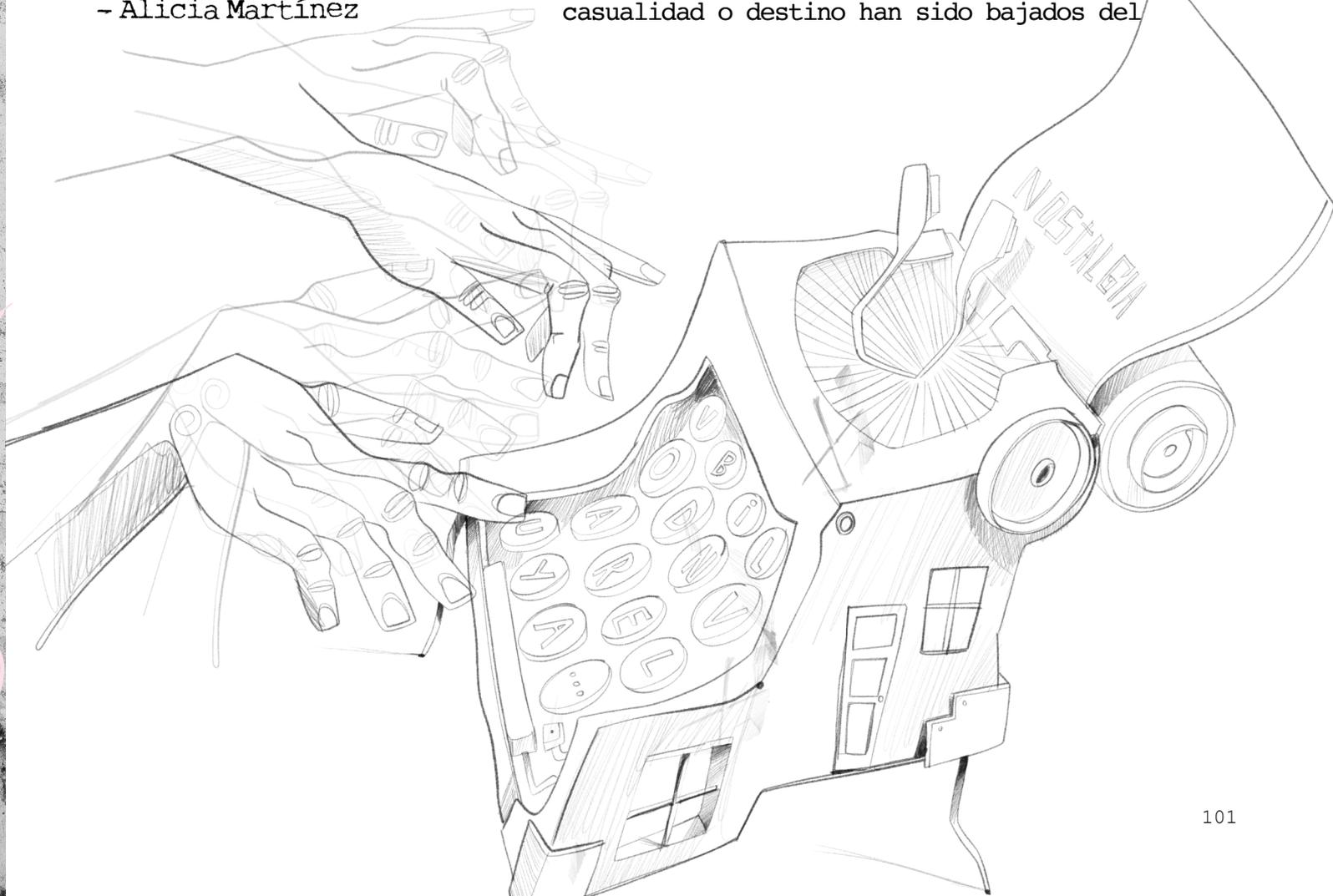
Maestro, J. G. (2018). La Filosofía de los poetas. Verbum.

Maestro, J. G. (2019). El futuro de la Teoría de la Literatura. Visor.

La **resistencia**
de la nostalgia en
la **poesía** del
Jörgenrique

- Alicia Martínez

Sin temor a equivocarse, la forma en la que tratamos a un/a autor/a rompe cualquier equidistancia posible. No estableceremos una relación, en las mismas condiciones, con "El Gabo" que con García Márquez; ni las Simones serán lo mismo que Weil o Beauvoir. A riesgo de cierto filática actitud, la relación estético-afectiva es diferente si hablamos del Flaco y Charly que de Spinetta y García. Lo cierto es que aquellos autores/as por decisión, casualidad o destino han sido bajados del



púlpito de la sacralidad del genio y adquieren una virtud, probablemente, más mundana: la cercanía.

De esos autores que, generosamente se entregan a la proximidad, en el país existe -sin estadística ni dato que certifique- uno que destaca: "El Jorgenrique". Su caso es, en extremo particular. No solamente nos permite romper la distancia con el gigante de Adoum. Además, rompe incluso la más pequeña -y grande- diferencia nominativa, al eliminar el carácter "espacio" entre sus dos nombres, creando una proximidad con el autor y a la vez con un seudónimo (in)voluntario. Y, para más vínculo, una hermosa deformación de la lengua castellana de nuestra condición andina a ese Jorgenrique le antepone un "el", de forma que el poeta ha terminado convertido en un ser tan próximo como un amigo del barrio, el tío que malcría y, en su caso, el inseparable escritor de la resistencia de la nostalgia.

Hasta acá, vale recalcar, todo es una fábula que me

he creado para justificar la extraña proximidad de leerle a "el Jorgenrique" (Adoum, 2009) en modo poético y encontrar una profunda virtud filosófica que se va tejiendo en un juego casi anarquista -*casicadáver*- (2009, p. 152) de romper cualquier límite de la formalidad del lenguaje, cualquier pretensión de corrección gramática, rompiendo cualquier frontera del reglón perfectamente enfilado en la rectilínea disposición del rectángulo blanco, puro, ¿sagrado? del papel.

El Jorgenrique, hijo de su tiempo; su poesía, hija de su posición ante la vida; obra y artista no se avergüenzan de sentir el amor, la política y el amor a la política y no se vende a exuberancia del panfleto, logrando despertar la sensualidad de la ideología como forma de querer a la piel más próxima y a la causa más justa. Poeta y poema, usan la palabra "contra la costumbre / que es más peor que nuestros dictadores" (2009, p. 191). Nos sumergen en un mar donde lo "insólito cotidiano" (2009, p. 193) resiste ante las pretensiones parcelarias

de mandar la poética, la política o la ética por cuerdas separadas, para evidenciar el nudo que llamamos existencia.

Si tendríamos que catalogar, bajo las categorías gramscianas, el Jorgenrique sería un intelectual orgánico, militante de una nostalgia cargada de futuro y su poesía; bien sería, una intención contrahegemónica que parte por derribar las nociones del tiempo como tres estadios incomunicados (pasado, presente, futuro) y sabe revivir al pasado en el preciso tiempo en el que la revolución se plasma en su poética, benjaminianamente sería poesía a contrapelo que se juega por aquellos que "al igual que los pájaros hoy ignoran si fue de ayer o de anteayer el pan que no les dieron"(2009, p. 194).

La poesía dialéctica del Jorgenrique, es de esas que sí se proponen mostrar desnudas las ganas y las intenciones, pero que no se deja seducir por lo panfletario ni lo profético. El Jorgenrique es un marxista que poetiza el pensamiento del viejo Marx. Se burla de la noticia de que "queda

prohibida la lucha de clases ha dicho el presidente"(2009, p. 194). con la misma convicción que sufre la distancia de quien ama o de la muerte que acechaba sobre la rebeldía de sus tiempos y que pesó, para confirmación del materialismo histórico, sobre muchos que, a pesar de todo, "sabemos que la historia no puede terminar antes de que regrese el hombre nuevo"(2009, p. 265), y que para dolor de cabeza del poder dejó en el mundo de los vivos aún vestigios de humanidad en la esperanza de "poder seguir esperando lo que viene"⁹.

"Recién nacer o seguir resucitando"(2009, p. 265). ¿es esto una pregunta para tomar partido ante la existencia? ¿es la confesión de la tragedia y comedia con la que el ciclo del amor nos encuentra, nos abandona, nos olvida para luego ponerse en otros labios, brazos, pechos y piernas? ¿O es, acaso, la historia de una patria que se ha debatido incesante, innecesaria, infructuosamente sobre su fecha de nacimiento?

En su cercanía poética y distancia histórica, el

Jorgenrique hace de la calle una tribuna para advertir que "después de añisimos de quizases talveces ojalases / no quedan sino porqués nuncamases y tampoco" y que lo mismo que la Tesis XI era para los filósofos, los poetas no solo debían interpretar el mundo sino escribir para transformarlo.

"Pudiera ser que

Tal vez

Ojalá

Quien sabe"

(2009, p. 265).

¿A la filosofía, a la poesía, a la humanidad, le queda tiempo para cambiar la historia?

¿o sea que pudimos seguir sobrando 15 años en un mundo en el que no estaba él (2009, p. 194).? Seguramente porque hoy se ha vuelto consigna: SE PROHIBE MORIR (2009, p. 194)... sin haber hecho el intento.

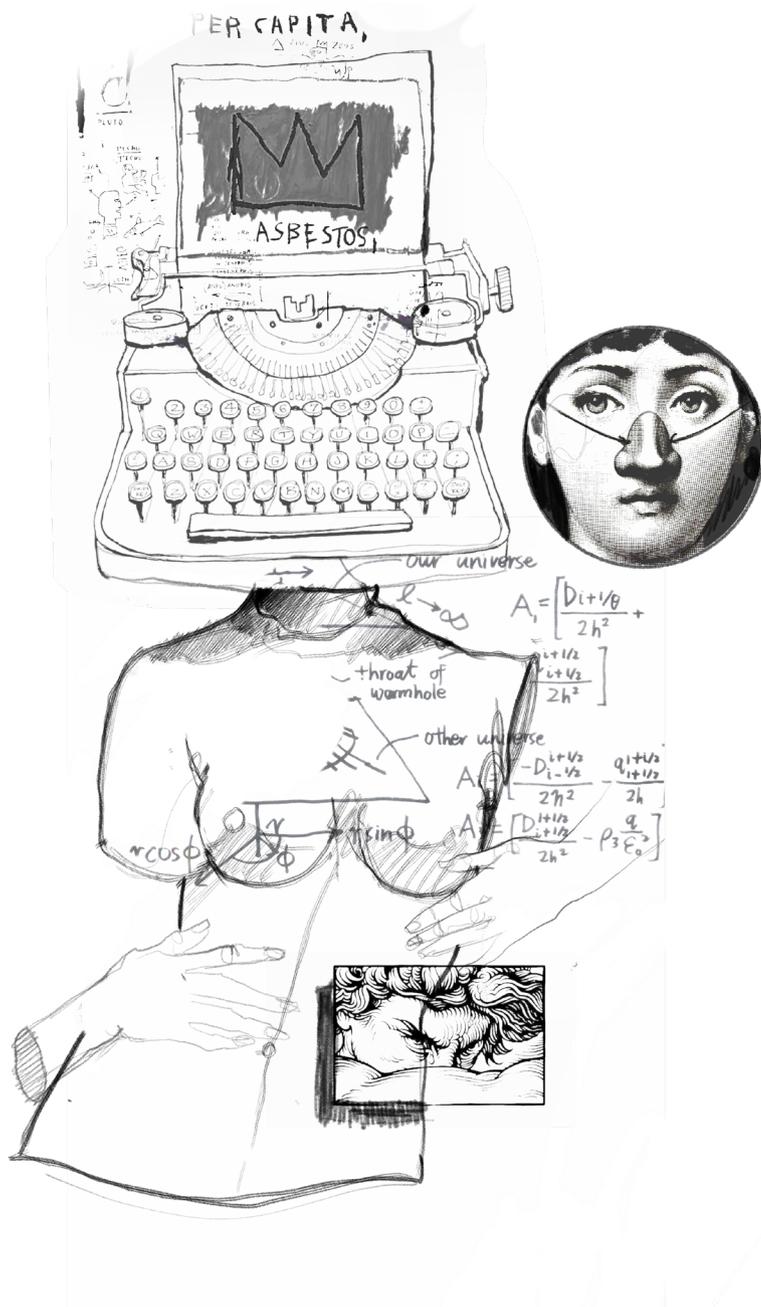
Referencias

Adoum, J. E. (2009). El tiempo y las palabras. Libresa.

Filosofía y Literatura:

entre **la idea y la** **aventura**

- Estefanía Cárdenas



La expresión de ideas filosóficas se da sobre todo mediante la palabra (logos), y esta también nos permite contar historias. Cuando coinciden el pensamiento abstracto y la narrativa, llegamos a un género que relaciona Filosofía y Literatura. Un gran ejemplo de esta combinación es el trabajo de Platón (c. 427–347 a.C.), filósofo griego, quien expresó su filosofía mediante diálogos. De esta manera, no solo transmitió las enseñanzas que le dejó Sócrates, sino que también desarrolló su propia filosofía (Platón, 1988).

Mediante los Diálogos Socráticos, Platón exploró ideas filosóficas a través de las enseñanzas de su apreciado maestro Sócrates, como personaje principal. A través de una estructura dramática, se presentan problemas que son resueltos mediante el método dialéctico, que además es una herramienta pedagógica al involucrar al lector en los razonamientos desarrollados (Platón, 1988).

Al igual que la filosofía se ha beneficiado de la literatura, la literatura también se ha enriquecido de la reflexión filosófica. Conocido como literatura filosófica, se trata de un género de obras narrativas en las que se plantean preguntas, se provocan reflexiones y se descubren conceptos a través de diálogos, personajes, tramas e intertextualidad tomados de la filosofía.

En Europa, un ejemplo de literatura filosófica es sin duda la obra de Umberto Eco (1932-2016), escritor y semiólogo italiano, especialmente con la novela *El Nombre de la Rosa* (1980), la cual está inscrita

en el contexto medieval y se centra en la llegada de Guillermo de Baskerville y Adso de Melk a una abadía benedictina para resolver una serie de misteriosas muertes (Eco, 2012). Alrededor de las vivencias y experiencias de los personajes se dan a conocer los problemas filosóficos, teológicos y sociopolíticos de la época en la que se desarrolla la novela (siglo XIV) (Eco, 2012).

Por ejemplo, la hermenéutica, una disciplina filosófica que se encuentra en el desarrollo de la trama, toma relevancia en la interpretación de un manuscrito filosófico que genera controversia entre los monjes al desafiar las escrituras de la Biblia y poner en peligro la fe cristiana. La interpretación que se da a este libro y a las Sagradas Escrituras toma gran importancia en las acciones que los personajes llevan a cabo. En este sentido, la novela nos aporta no solo una historia intrigante, sino que además vamos a aprender mucho sobre filosofía medieval, teología, lógica e historia.

Otra novela que nos permite aprender no solo de filosofía

sino de arte, música, historia, poesía, e incluso nos permite conocer el París de los años sesenta, es *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar (1914-1984). Esta novela entrelaza ideas filosóficas a través de una trama narrativa compleja, reflejando asimismo las influencias del existencialismo filosófico, explorando temas como la búsqueda de sentido en medio de un mundo absurdo y caótico (Cortázar, 2015). La narrativa de *Rayuela* se presenta en una estructura fragmentada, con varias posibilidades de lectura. La diversidad y caos en que se presentan los capítulos, que a veces son recuerdos, reflexiones, historias e incluso poemas, manifiestan la complejidad de la experiencia existencial de sus personajes. La presencia del jazz, los clubs nocturnos, y el arte de vanguardia presente en las calles. Nos muestra cómo el saber ya no pertenece a una élite, sino que es compartido por estudiantes e intelectuales en las terrazas, las cafeterías: en el París de Cortázar todo el universo intelectual está liberado de las carcelarias bibliotecas y museos. En esta

novela se refuerza una ruptura con un paradigma clásico de pensamiento, invitando al lector a cuestionar y explorar múltiples puntos de vista que podemos comprender sin necesidad de ser eruditos.

El existencialismo francés expuso una gran variedad de conceptos y argumentos mediante la literatura, sobre todo resaltan las novelas de Jean-Paul Sartre y Albert Camus como grandes exponentes. En cuanto a sus personajes, se percibe gran influencia del existencialismo, cuando podemos apreciar la incompleta comprensión del mundo por parte de ellos, la búsqueda de libertad, la falta de sentido de la existencia, el sentimiento de angustia, el vacío y también un relativismo moral, temas recurrentes de mencionada corriente, que Jean-Paul Sartre representó al escribir además de ensayos filosóficos, novelas y obras de teatro. En las últimas palabras de la novela *La náusea* de Jean-Paul Sartre (Sartre, 1938), su personaje principal descubre la importancia del arte, no solo para transmitir conceptos sino para acceder a la conciencia humana y trascender a una existencia más significativa.

Tendría que ser un libro; no sé hacer otra cosa. Pero no un libro de historia; la historia habla de lo que ha existido, un existente jamás puede justificar la existencia de otro existente. (...) Otra clase de libro. No sé muy bien cuál, pero habría que adivinar, detrás de las palabras impresas, detrás de las páginas, algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia. Por ejemplo, una historia que no pueda suceder, una aventura. Tendría que ser bella y dura como el acero, y que avergonzara a la gente de su existencia (Sartre, 1938, p. 150).

Para concluir, podemos apreciar que la literatura filosófica no solo enriquece nuestro conocimiento, sino que también nos permite experimentar las ideas filosóficas de una forma más significativa. La filosofía expresada mediante la literatura tiene la ventaja de otorgar un sentido estético y vivencial a la comprensión de los conceptos que a veces suelen ser difíciles de entender por sí solos. La narrativa, de la mano de los personajes, las tramas y

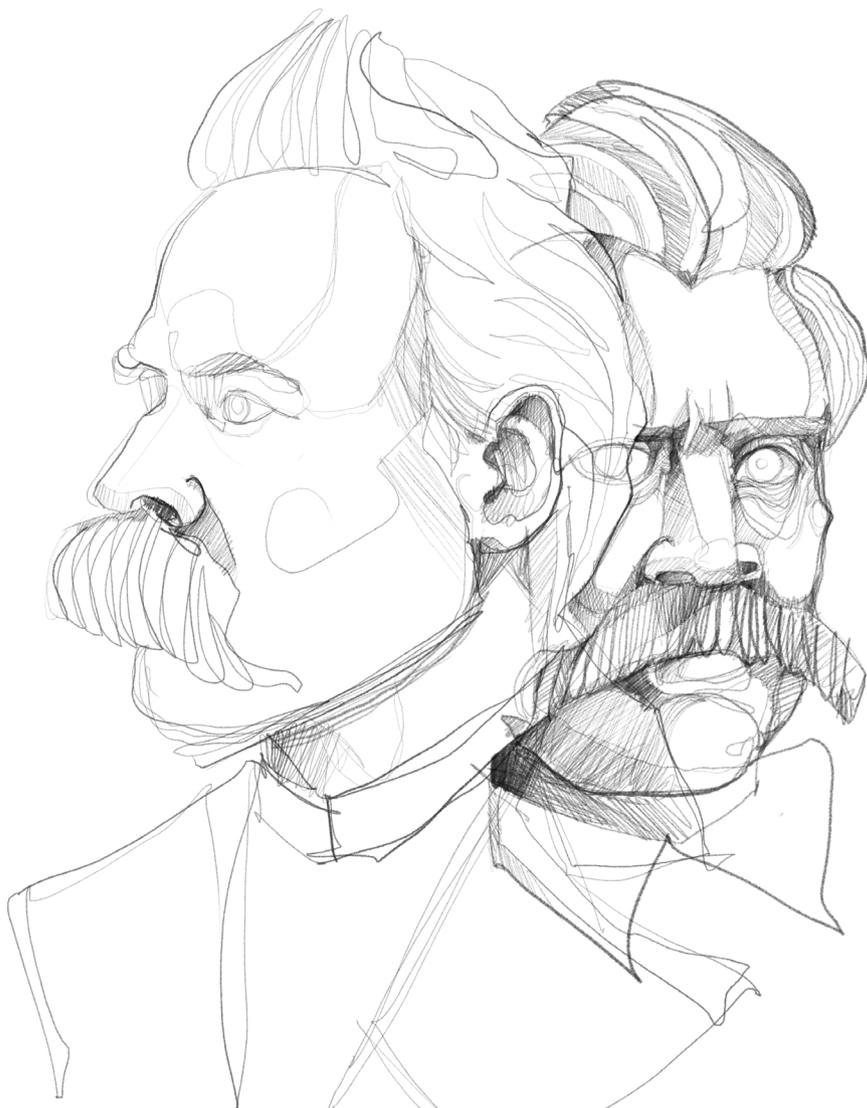
las descripciones, nos permiten comprender mejor las grandes preguntas sobre el mundo, la moral y la existencia humana.

Referencias

- Eco, U. (2012). El Nombre de la Rosa. La aventura de la historia
- Cortázar, J. (2015). Rayuela. Alfaguara.
- Platón. (1988). Diálogos. Gredos
- Sartre, J.-P. (1938). La náusea. Época.

Nietzsche, Literatura y filosofía

- Emy Díaz



Esta "aurora" no es más una luz pálida y fría, que ilumina solo detrás de él; a sus espaldas se está levantando ya un sol que calienta y da vida; y mientras Nietzsche se encuentra ahora en la penumbra gris del crepúsculo, ya sus ojos miran al horizonte, a esa aparición clara y prometedora (Lou Salomé, 2009, p. 204).

En noviembre de 1883, Nietzsche le escribió una carta a su hermana Elisabeth mientras él pasaba sus días en Génova. Le contó tres cosas importantes, la primera sostenía que su

salud era miserable. La segunda fue una férrea recomendación para releer Aurora y la Gaya ciencia, obras que según él eran "sus libros más ricos de contenido y de futuro". Mientras que la tercera fue:

Nadie tiene idea de la dificultad de la tarea que pesa sobre mí; y si alguien imagina que pueda tratarse de un trabajo literario, por ejemplo, la finalización de mi Zarathustra, la cosa casi me da náusea y ataques de risa o de vómito - tanto me "repugna" cada oficio literario; ¡y el pensamiento de que al final podría incluso ser contado entre los escritores! es una de aquellas cosas que me hacen estremecer (Nietzsche, 2004, p. 426).

El acto y la sensación de afirmar que uno no es artista, o no es escritor, en algunas experiencias funciona como fertilizante para la creación. Tomando en cuenta que un fertilizante se usa en la tierra y no se come. Esta afirmación pública, posibilita crear con cierto

tipo de libertad. Desde un lugar personal envuelto de voluntades. Aquellas despojadas de los significados que establecen los límites para responder a la pregunta: ¿Qué es ser un artista? Una respuesta certera a esa pregunta sería altamente peligrosa. Tanto como una verdad a ciegas. Así, sobre la relación de Nietzsche con la literatura, la filósofa argentina Evelyn Galiazo (2021) señala que:

Cuando la naturaleza compleja de esa zona de intersección entre el sujeto y el sistema comenzó a ser interrogada, se advirtió que era solidaria de otros límites. Si se desdibuja la frontera radical entre obra y vida, la distinción tajante entre disciplinas también se vuelve, en cierto modo obsoleta (p. 51).

Entonces, Nietzsche fue un interrogador de sistemas. Un filósofo que con altas dosis de voluntad desbordó los límites y muros entre campos del conocimiento. Su primer desborde público fue

con el Origen de la Tragedia, obra que lo expulsó de la carrera docente en Basilea. Él desdibujó esas fronteras a través de la literatura, usó aforismos y metáforas. Esta dolorosa ruptura le otorgó la libertad de errar, y ser un errante fuera del sistema. Galiazo (2021) sugiere que el concepto nietzscheano de interpretación resulta de aplicar ciertas características del vínculo entre lector y texto literario a la relación que los sujetos establecen con el mundo, concebido como texto sin autor (p. 51).

"-Siendo el mundo un texto sin autor-".

En ese lugar, Nietzsche navegó varias fronteras, desde la composición musical, la poesía hasta la literatura. Como advierte Deleuze (1997), Nietzsche enriquece la filosofía a través de dos medios expresivos: el aforismo y la poesía. Estas formas también implican una nueva concesión de la filosofía, una nueva figura del pensador y del pensamiento. Con precisión Deleuze (1997) señala que en las obras de Nietzsche los aforismos son

al mismo tiempo el arte de interpretar y la cosa para interpretar; la poesía, el arte de valorar y la cosa para valorar. (p.19). Dicha transgresión fue el pasaporte del filósofo para errar con cierta libertad. Cuando se dedicó a escribir Aurora y Zarathustra, en ciudades italianas que descubrió por casualidad o absurdo, él estaba buscando estar cerca del mar, y que el buen clima alejado del norte pueda sanar las heridas de su espíritu. En ese transcurso escribió Aurora, allí aplicó la conjunción de la vida con la obra para generar pensamiento. En el prólogo de 1886 incluyó:

Al fin y al cabo: ¿para qué habríamos de decir tan alto y con tanto empeño lo que somos, lo que queremos y lo que no queremos? ¡Considerémoslo con mayor frialdad y distancia, con más inteligencia y altura, digámoslo como se puede decir entre nosotros, tan a escondidas que a todo el mundo le pase inadvertido, que nosotros mismos pasemos inadvertidos! Sobre todo, digámoslo len-

tamente... (...) Un libro como este, un problema como este no tiene ninguna prisa; además, lo mismo yo que mi libro somos ambos amigos del lentom. No por nada ha sido uno filólogo, y tal vez aun lo sea, esto es, maestro de la lectura lenta: – al final acaba uno escribiendo también lentamente. Ahora forma parte no solo de mis hábitos sino también de mi gusto – ¿un gusto perverso, tal vez? – No escribir jamás nada que no lleve a la desesperación a toda esa gente que “tiene prisa”. (...) Justo por eso es hoy más necesaria que nunca, justo por eso es lo que más nos atrae y nos fascina, en una era que es la del “trabajo”, quiero decir: la de la precipitación, la de la prisa indecente y sudorosa que pretende “acabar” todo de inmediato, incluso un libro, sea nuevo o viejo: – la filología no acaba nada con tanta ligereza, sino que enseña a leer bien, es decir, lenta, profunda, respetuosa, cuidadosamente, con cierta malicia y las puertas siempre abiertas (...) (Nietzsche, 2014, p.489)

En esta línea Galiazo sugiere que la relación en permanente conexión de la vida del artista y el escritor con su obra, de la misma manera que con los conocimientos que desarrolla, toma al arte como lenguaje y forma de pensamiento. Y concluye que “En la obra de Nietzsche, la palabra “literatura” no designa tan solo al objeto de la crítica literaria; como “fábula” y “ficción”, “literatura” es una categoría epistemológica y ontológica donde se sedimentan concepciones del mundo y formas de acceder a

él. Para quien rechaza las esencias, la literatura es una apuesta estratégica” (Galiazo, 2021, p. 52). Así en Nietzsche la literatura será conflicto, identidad y obra.

Referencias

- Deleuze. G. (1997). Nietzsche con antología de textos. Milano.
- Galiazo, E. (2021). Nietzsche, la literatura y la invención del mundo. Estudios Nietzsche, (20), 49–67. Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche–SEDEN. Una Editorial.
- Nietzsche. F. (2004). Epistolario de Friedrich Nietzsche, vol. IV: Cartas 1880–1884, editado por Campioni. Milano.
- Nietzsche. F. (2013). Relación de la retórica con el lenguaje en Obras completas. Vol. II. Escritos filológicos. Tecnos.
- Nietzsche. F. (2014). Aurora en Obras completas. Vol. III. Obras de madurez I. Tecnos.
- Salomè. L. (2009). Friedrich Nietzsche. Milano

Solo la risa mata al **miedo**

↳ Lala Sotomayor



Umberto Eco fue semiólogo, filósofo y escritor italiano, autor de numerosos ensayos sobre estética, lingüística y filosofía. Una de sus principales líneas de investigación fue la semiótica, ciencia social que aborda el proceso de significación dentro de la comunicación humana para comprender la realidad que se crea desde el lugar de enunciación de la persona.

Es la creación de un significado a través de un signo, para ello, el entramado cultural es el responsable de crear

estas ideas, pues solo el bagaje del lugar en el que se habita posibilita construir el imaginario. No es fácil abordar temáticas de esta índole, pero la literatura es un arte que permite profundizar en complejas teorías, a través de historias. Para Eduardo Galeano (2017):

El mundo no está hecho de átomos, el mundo está hecho de historias... porque son las historias que uno cuenta, que uno escucha, que uno recrea, que uno multiplica, son las historias las que permiten convertir el pasado en presente, y las que también permiten convertir lo distante en cercano, lo que está lejano en algo próximo, posible y visible (0m3s).

Por ello, ese mecanismo de utilizar historias, humanas historias que te hacen ver semejante, permiten empatizar y entender mejor a través de un relato mágico. Leer literatura es esa maravillosa capacidad de meterse en una historia y que, al leer unas cuantas páginas, puedas transportarte a otro

mundo donde las emociones de los personajes se impregnan en tu piel.

Eco cuenta la historia de una abadía benedictina en el siglo XIV, donde las prohibiciones y la imposición religiosa era indubitable. En 752 páginas te hace formar parte de un sagrado espacio religioso, imponente lugar donde se desarrollan atroces crímenes, y encontrar al culpable se vuelve tan confuso como el mismo laberinto bibliotecario. Una serie de hechos aparentemente inexplicables crean una trama asombrosa, donde la filosofía se vuelve parte de la lectura, ya que la prohibición que existe para ingresar a la biblioteca da cuentas de lo poderoso que es el conocimiento, y por qué querían privar a los monjes de este.

Walter Benjamin (1921) sostiene que "para cuidar lo permitido se combate lo prohibido, haciendo uso de los mecanismos que se prohíben" (p. 57). Si, esta ironía de la vida muestra cómo la represión obliga a tomar caminos alternos, como en esta historia donde los monjes tuvieron que romper

las normas para descubrir el enigma de siete asesinatos. "La biblioteca es una cárcel mágica, llena de tesoros y sabiduría, pero también de peligros y laberintos (...) "En la sabiduría existe el dolor, y aquel que agranda su sabiduría, de igual forma agranda su dolor" (Eco, 1980, p. 220, 314).

Por ello, el afán en coartar la libertad de los lectores, no conviene tener gente libre, capaz de sublevarse ante cualquier injusticia, de defender su ideología. Ya lo dijo Marx en 1843, "la religión es el opio del pueblo" (p. 304), más vale tener a la masa alienada para que no proteste ante nada.

El océano del conocimiento no tiene fronteras, mientras más aprendes, te das más cuenta de lo poco que sabes, y a veces, entender ciertas cosas no es placentero. Pero acaso por ello, ¿hay que dejar de aprender? O quizá entre tanta desdicha también se vislumbra calma, risa y comprensión. La curiosidad es el motor del conocimiento, la curiosidad, ante todo, las emociones,

experiencias, realidades, historias. El conocimiento, también es una forma de amarse, pues la investigación puede viajar hacia lo íntimo, navegar hacia esa soledad que puede ser satisfactoria, e incluso, convertirse en una compañía para unx mismx. Este libro no deja respuestas, te invita a explorar, pues al contraponer conceptos que no se sabe si se complementan o se contraponen. La verdad, ¿qué es la verdad? lo que ya está escrito o lo que sentimos en el cuerpo.

La razón puede hacer que la fe pierda su fuerza, y quizá una absurda fe puede olvidar que existe la razón. "La duda Adso, es enemiga de la fé" (p. 268, 1980) y esa duda, no siempre está en otrxs, la duda más peligrosa es aquella que la generamos hacia nosotrxs mismxs, hacia nuestras emociones, intuición y pensamientos. Todo, se almacena en la memoria, ¿pero esta es infalible? ¿Es mejor probar o evitar hacerlo?

El conocimiento va mucho más allá de un aprendizaje, este se integra en la persona y la construye, se vuelve parte

de su ser y el miedo, debe ser la más temible de las enfermedades, pues su capacidad paralizante, limita el accionar no solo hacia el peligro, si no hacia el amor y la felicidad, y eso, sí que es grave. La impermanencia en la vida, es la única constante, ¿entonces qué nos queda? A lo mejor los recuerdos son eternos, los dolores también, o quizá solo una palabra, o tan solo un signo, nos puedan esperar, regresar a una inolvidable memoria, “recordar, volver a pasar por el corazón” (Galeano, 1989, p. 47) cómo le hecho de sostener una simple rosa. Qué poder entonces tienen las letras, o quizá un objeto, que, solamente viéndolo, te hace viajar en el tiempo, recordar un aroma, sentir una caricia, derramar una lágrima o una sonreír. Somos seres simbólicos, el lenguaje nos construye, y los signos son parte de él.

Referencias

Eco, U. (1980). El nombre de la rosa. Lumen.

Benjamin. W. (1924). Para una crítica de la violencia. Leviatán.

Marx. C. (1844). Introducción para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Editorial Claridad

Club de escritura. (29 de septiembre de 2017). Eduardo Galeano: estamos hechos de historias. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UOEFuIgJMp&ab_channel=TVCiudad

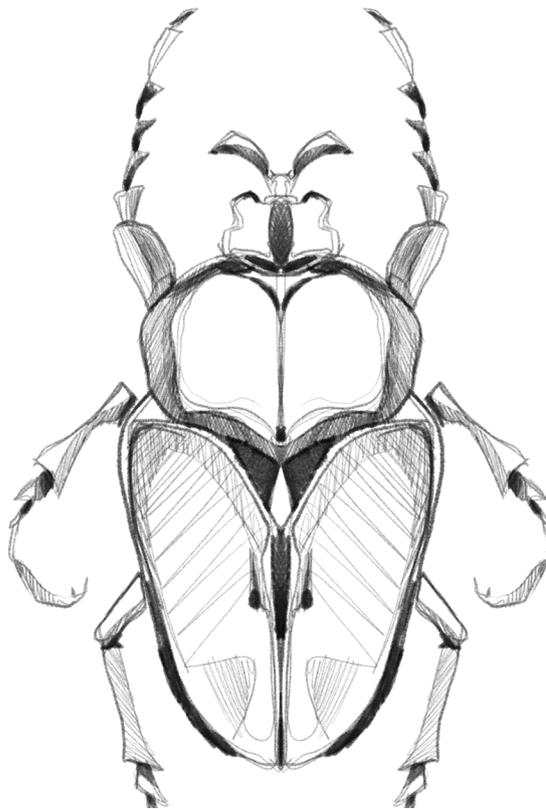
Galeano, E. (1989). El libro de los abrazos. Siglo XXI

La Metamorfosis de
Kafka:

Un **Viaje**
Existencial
hacia la Libertad
Interior

– Sophia Chérrez Niveló

La obra La Metamorfosis de Franz Kafka sigue siendo, incluso después de más de un siglo de su publicación, una fuente inagotable de reflexión sobre los más profundos asuntos relativos a la condición humana. En el corazón de esta obra yace la figura de Gregorio Samsa, cuya metamorfosis física se convierte en el crisol donde se funden las más profundas angustias y deseos del ser humano. Su nueva forma, lejos de ser simplemente un llamativo elemento literario de trama, se erige como una poderosa metáfora de la lucha del individuo por



liberarse de las cadenas que lo atan; una transformación que representa más que un cambio físico: materializa la profunda insatisfacción que puede experimentarse en la vida, la sensación de asfixia en roles y expectativas impuestas por otros, la infelicidad de poner el espíritu, voluntad e intelecto humano a merced de algo o alguien más.

Escrita en el contexto del expresionismo, un movimiento artístico explorador de las profundidades del mundo interior del autor, la inusual e invertida figura de Gregorio Samsa llama a meditar sobre la relación entre el individuo y su entorno, acerca de la naturaleza de la libertad y la autenticidad en un mundo que a menudo empuja a los extremos del absurdo y el sin sentido de la existencia cómoda en la conformidad. Este movimiento artístico, encuentra en la figura de Samsa un espejo en el que se reflejan las dinámicas de coerción del pensamiento individual, por ejemplo, en la relación de Samsa con su padre que evoca la compleja telaraña de dinámicas de poder y control que moldean

la identidad y accionar individual.

Sin embargo, lo más fascinante de esta obra es el viaje interno que emprende Samsa a medida que avanza la historia. Inicialmente atrapado en un ciclo de sumisión y sacrificio, el protagonista encuentra en su transformación física la llave que le abre las puertas de su propio espíritu creador. Casi en un acto para sí mismo, Kafka libera al caparazonado Samsa de las responsabilidades impuestas por su contexto al afirmar la primacía de la realidad objetiva, lo deslinda física como psicológicamente de las cadenas invisibles que lo ataban a una existencia absurda esclava de la conciencia del deber.

Así, de manera adelantada, Gregorio Samsa encarna una marcada tendencia existencialista sensible a la problematicidad de la vida humana, su sentido negativo, "aquella filosofía que, consciente y abiertamente a la esperanza, opone la desesperación; (...) a la continuidad del ser, la quiebra entre ser y existencia; a la

coherencia del pensamiento racional, lo inconsecuente y huidizo de un estado de ánimo; al gozo inefable frente al ser, la angustia frente a la nada" (Bobbio, 1983, p.22).

El cambio conductual que experimenta Gregorio a lo largo de la historia es especialmente revelador, pues inicialmente el lector lo reconoce como un hombre inseguro de su propia existencia, vigilante incansable de su papel de hijo y empleado predilecto; no obstante, se convierte en un individuo capaz de desafiar a su entorno con su nueva forma física, incluso ajeno a lo que ocurre a su alrededor. Desde este nuevo estado, el consciente insecto es apto para experimentar las sensaciones que acompañan a la aceptación de lo absurdo del "conflicto de las exigencias racionales del hombre chocando constantemente contra la irracionalidad del hombre" (Samour, 2021). Así, por primera vez, "se sintió (...) invadido por un verdadero bienestar; las patitas, apoyadas en el suelo, le obedecían perfectamente. Lo notó con natural alegría" (Kafka, 2019,

p.65). Su metamorfosis lo libera de las expectativas y las limitaciones impuestas, permitiéndole abrazar su propia individualidad y encontrar un sentido de libertad y autenticidad que antes le era inalcanzable ante los mecanismos sociales simbióticos con su familia.

Es en este sentido que el existencialismo, como filosofía, encuentra un eco profundo en las páginas de "La Metamorfosis". La obra de Kafka metaforiza las estructuras sociales custodias de una animadversión del hombre -o insecto hombre- libre y auténtico por incumplir las expectativas tácitas que se le imponen. En tales requerimientos se determina el comportamiento que el hombre debería seguir, empero Gregorio y todos los hombres insectos contemporáneos, por su nueva naturaleza autónoma, son incapaces de responder ciegamente. Consecuentemente, la libertad kafkiana de Samsa no se encajona simplemente en la ausencia de restricciones externas, sino trasciende a la capacidad de elegir el propio destino y encontrar significado

en medio del caos.

En última instancia, "La Metamorfosis" es mucho más que la historia de un hombre convertido en insecto, es un tratado sobre la condición humana, un espejo que refleja nuestra imagen -ventajosamente no invertebrada- para plantear las atemporales y permanentes interrogantes relativas a la compleja existencia y su sentido. A través de la figura de satinado caparazón de Gregorio Samsa, Kafka iza las velas impulsoras del viaje por la búsqueda de significado en un mundo aparentemente carente de sentido. Con excelencia narrativa y estilo mordaz, Kafka entrega a Gregorio el disfrute de su nuevo ser con la muerte del viejo hombre y su nacimiento como individuo. Al igual que él, enfrentamos sociedades con desproporcionados contrastes entre aspiraciones y logros, individuo e instituciones, libertad y roles predefinidos y expectativas sociales; lo que tienta a volcarnos a la filosofía en el intento por enfrentar la angustia existencial, continuar la lucha racional humana por la libertad

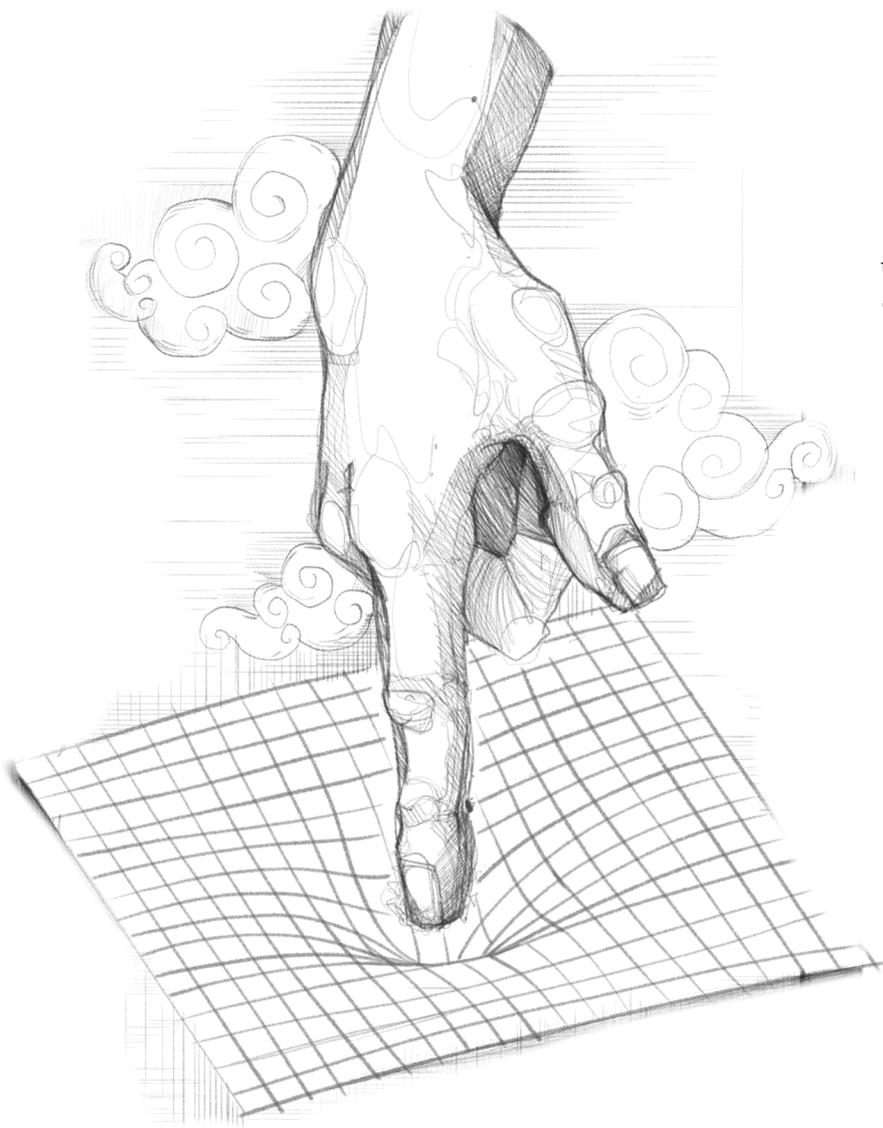
y la autenticidad y encontrar nuestro lugar en un universo indiferente, en figuras humanas si estamos de suerte.

Referencias

Bobbio, N. (1983). El existencialismo. México: Fondo de Cultura Económica.

Kafka, F. (1912). La Metamorfosis. Libresa.

Samour, H. (2021). ¿Qué es el existencialismo? Revista de Museología & quot; Koot", 1 (13), 20-37. <https://doi.org/10.5377/koot.v1i13.14798>



El tigre de la
Oscuridad, la fiesta
en el Titicaca y el
alacrán que no puede
aguantar el ayuno.
Un acercamiento a
la **Literatura**
popular
latinoamericana

- Gabriela Vázquez

En la cultura popular, la leyenda es dueña de un sentido que trasciende el simple "acto de contar historias". Gran parte de su propósito, —aunque no necesariamente pensado como una finalidad en sí misma, desde luego —es la continuidad oral de la identidad cultural. A través de su filosofía, personajes y situaciones arquetípicas, la narrativa cumple con funciones esenciales dentro de las comunidades que las generan y perpetúan; ya que se convierten en enseñanzas sobre el comportamiento humano que emplean el realismo mágico

y los mitos colectivos como palestra. En particular, los cuentos populares están enraizados en el contexto geográfico e histórico de los pueblos que las cuentan, conectando con el pasado y los ancestros, en una realidad que evoluciona, que es activa; que es vibrante.

Al incursionar en la dimensión filosófica y su indomable reflexión existencial, es sencillo hallar el vínculo natural compartido con las leyendas y los cuentos de la cultura popular. Estas crónicas tradicionales, que han traspasado entre comunidades, no solo llegan a entretener, sino que primariamente, contienen análisis profundos que reflejan dilemas éticos de los seres humanos. Una suerte de discurso social que, desde antigua data, llega hasta nuestros días de forma dinámica y contextualizada míticamente.

Distintas culturas se han enfrentado –cara a cara– a las mismas preocupaciones fundamentales durante la historia de la humanidad y, apreciar la relevancia continua de estas narraciones parece

fundamental también dentro de la formación de sociedades y valores contemporáneos.

Por otro lado, no se puede dejar de reconocer que la oralidad está colmada de imposiciones, con carácter aleccionador, que deja ver en demasiadas ocasiones un marcado machismo; situación absolutamente evidente dentro del escenario investigativo durante la escritura de este ensayo. El cuestionamiento acerca de las inercias y vigencias de estas narrativas es muy necesaria en nuestros tiempos, sobre todo al entender que el imperativo equilibrio entre géneros dentro de la comunidad no puede quedar en segundo plano.

Les invito a elevarnos por un vuelo de pájaro literario popular, al tomar como referencia tres cuentos Latinoamericanos para el ejemplo, provenientes de Ecuador, Perú y México.

El colorado que se convirtió en sol

Leyenda Tsáchila, Ecuador.

En los tiempos antiguos, un colorado se convirtió en sol. En esa época había chamanes, colorados que eran chamanes. Al comienzo fue así, cayeron

las tinieblas, se decía que "el tigre de la oscuridad" se había comido al sol. Después de haberse comido al sol, se hizo la oscuridad, era tan oscuro como cuando uno cierra los ojos; así vivían los colorados, en la oscuridad. Ellos no atinaban qué hacer, y se quedaban en la casa. Nada se podía encender —en esa época se usaba copal— al intentar prender el copal este no se encendía; lo único que encendía era el palo del camacho, nada más se prendía.

Había que alumbrarse con esos tallos de camacho encendidos. Solo se les prendían a los colorados buenos, a los que no eran malos, a los educados. Vivían así hasta que se pusieron a pensar, acerca de qué era lo que había que hacer, de cómo iban a sobrevivir, estando las cosas en este estado. Lo que es morir, no habían muerto, así seguían viviendo en esas condiciones.

Estaba oscurísimo y el tigre de la oscuridad que se había comido al sol, venía con la intención de comerse a los colorados que vivían en la oscuridad. Cerca de las

casas se oía el ruido de sus pisadas. Había ratones grandes y pequeños; bastantes ratones que andaban (aprovechando) que los colorados vivían en la oscuridad y les comían las rodillas a los que así vivían. Algunos colorados vivían adoloridos. Como vivían así, pensaron, y a los chamanes reunidos se les ocurrió la idea de convertir en sol a un colorado. En esa época había muchísimos chamanes. Había un hijo de madre soltera, éste ya era adolescente, a él pensaron convertirlo en sol.

Entonces hicieron una ceremonia, alumbrándose con palos de camacho. Comenzaron la ceremonia, encima de la mesa colocaron las piedras y bebieron ayahuasca. Colocaron la mesa en el centro de la casa, adelante y fuera de esta construyeron una tarima frente a la mesa donde estaba el colorado que se iba a convertir en sol. Lo habían vestido elegantemente con pulseras de plata, corona de algodón y ponchito. Mientras los chamanes cantaban y seguían tomando ayahuasca, el colorado empezó a llorar lágrimas luminosas. Los chamanes seguían tomando chicha

ceremonial y las "uru sonas" le llevaban y le daban lo mismo al que se iba a convertir en sol, quién dijo: "cuando ustedes se hayan ya convertido en polvo, yo en cambio seguiré igual que ahora" y diciendo esto, lloró; lloró lágrimas luminosas.

Así siguieron hasta que llegó la hora de hacerlo subir y se pusieron a hacer la ceremonia con más intensidad. Entonces el que se iba a convertir en sol subió lentamente. Los chamanes también habían transformado un poco de plata en una mula, y la habían puesto en el camino del sol para esperar al colorado cuando convertido en sol subiera. Las riendas y la montura de la mula eran de plata y el camino donde estaba parada también. Entonces apenas llegó el colorado, montó a la mula y subió tanto que se perdió de vista. Al día siguiente amaneció como cualquier mañana, con los gallos cantando. El amanecer fue normal, pero, aunque había claridad estaba nublado. Así pasaron 3 días, sin brillo del sol. Entonces comenzó a brillar el sol, hacía tanto calor que era inaguantable. Entonces los chamanes se pusieron nuevamente

a pensar, sobre cómo aguantar el calor y se dieron cuenta de que el colorado convertido en sol tenía dos ojos y alumbraba con ambos, hacía tanto calor y que había que hacer que tuviera un solo ojo.

Así conversaron y decidieron hacerle perder un ojo. Dicen que anda con un solo ojo, que así anda el sol ahora y también dicen que hay 12 trampas puestas para atrapar perdices con las que alimentar al tigre. Si el sol no se las da, este se comerá al colorado convertido en sol.

El tigre de la oscuridad está ubicado con las fauces abiertas en el sitio de la décimo segunda trampa; a ese sitio los chamanes lo llaman, "la curva del sol", y si el sol llega a pasar por ahí sin llevar perdices se [el tigre] se comerá al colorado-sol. Por eso el sol va revisando cada trampa, y se dice que el sol llora cuando cerca de las 12 llovizna, si el sol no ha de haber encontrado perdices en las trampas, porque tiene miedo de morir devorado por el tigre de la oscuridad. Así cuentan que antiguamente los

chamanes hicieron un nuevo sol, será verdad? Así es el cuento. (Calazación y Orazona, 1982).

El tatú y su capa de fiesta

Leyenda Aymara, Perú.

Cuenta la leyenda que durante luna llena del solsticio de verano todos los años, se celebraba una gran fiesta en el Lago Titicaca. Las gaviotas eran las encargadas de llevar a todos los animales la invitación, quienes se preparaban con anticipación, esmerándose en el brillo de sus pieles y en la majestuosidad de sus plumajes.

Al lago le encantaba recibir la visita de todos los animales, escuchaba todas las conversaciones y se ponía al corriente de todo. Por eso, era el que organizaba cada año la gran fiesta.

El mejor momento era la entrada triunfal de cada uno de los animales. Todos se volvían para contemplar cómo iba vestido. Y eso, el armadillo Tatú, lo sabía. No era la primera vez que iba a esa fiesta, pero sí la más importante, ya que

acaban de otorgarle un título honorífico, y quería que ese año su entrada fuera realmente asombrosa. Así que, nada más recibir la invitación de las gaviotas, se puso a tejer un manto nuevo, para lucir realmente hermoso.

Y Tatú tejió y tejió sin parar. Era una capa que llevaba mucho trabajo, porque quería que fuera como esa telaraña que queda entre las ramas de los árboles, muy fina.

Un día cualquiera pasó un zorro por su cueva y al verlo tan concentrado buscó la manera de incomodarlo y le dijo:

- Pero Tatú, ¿qué haces?

- No me distraigas, zorro- dijo el paciente animal- Que tengo mucho trabajo y quiero terminar a tiempo esta capa para la fiesta.

- ¿Cómo?- dijo entonces el zorro- ¿Quieres llevar esa capa para la fiesta de esta noche? ¡Si aún te queda mucho trabajo!

Tatú se sobresaltó al oír aquello:

- ¿Esta noche dices, zorro?... ¿Ya es esta noche la fiesta?

- Sí, esta noche. No te dará tiempo. Tú verás- dijo sonriendo entre dientes el zorro. A él le encantaba causar daño en los demás. Se fue de allí con una especie de placer al dejar a Tatú apenado.

Tatú lloró. ¿Cómo era posible que hubiera pasado el tiempo a esa velocidad? Sin embargo, en lugar de darse por vencido, decidió buscar una solución rápida: si tejía con hilos muy gruesos, terminaría a tiempo. Y aunque no era lo que quería, decidió tejer lo que le faltaba con hilos más gruesos, y efectivamente, terminó a tiempo.

A la noche, salió con su hermosa capa tejida a dos hilos distintos y es cuando comprendió que el zorro le había engañado: ¡la luna no estaba llena, estaba en cuarto creciente!

Sin embargo, Tatú contempló lo hermosa que había quedado

su capa y sonrió: no era lo que había pensado hacer y, sin embargo, había quedado realmente hermosa. Pensó que, en el fondo, el zorro le había hecho un favor. Y así fue: el día de la fiesta, Tatú deslumbró con su hermosa capa a dos hilos. era original y muy especial. Todos le aplaudieron y el zorro agachó la cabeza. (Escobar, 2006).

El Alacrán y el Zanete [Se ko:lotl wan se tsana]

Leyenda Nahua, Veracruz, México

Cuando el alacrán vino al mundo, vino con la intención de matar a quien picara, pero para que ello fuera posible tenía que ayunar siete días. Iba ya en el sexto día de su abstinencia, cuando volando, llegó a pararse en el suelo un zanete. El alacrán estaba acostado junto a una piedra y el zanete, al verlo, con miedo lo interrogó: -¿Qué haces alacrancito? Y el alacrán le contestó: -Pues estoy aquí ayunando. -¿Y por qué? -le preguntó el zanete. -¡Ah! Porque a quien yo pique se tiene que morir. Y para eso yo tengo que ayunar siete días;

ésa es la misión que cumplo, ya nomás falta un día. El zanete le dijo: –¡Hummmmm...! No creo que lo logres porque eres bien chiquito. Lo que deberías hacer es comer como yo. ¡Si vieras qué contento me pongo cuando estoy lleno! Pero el alacrán buscaba razones y se defendía. Entonces el zanete tuvo una idea y lo instigó: –Pícame mejor en una pata a ver si de verdad picas fuerte. El alacrán molesto le picó una pata, pero el zanete le dijo: –No sentí nada, mejor ya come, ya no estés sufriendo. Y el alacrán empezó a comer de su pata. Ya mero terminaba cuando el zanete voló hasta la rama de un árbol mientras chillaba fuertemente porque los piquetes del alacrán habían sido tremendos. Es por eso que por donde anda el zanete se oyen claramente sus chillidos. Fuerte fue el piquete de verdad, pero el zanete salvó al hombre de este mundo de morir picado por el alacrán. (Hernández, 2019)

Referencias

Calazación, C. y Orazona, D. (1982). Yo Imin Tsachi Cuenta Layacajon Pila. 50 Leyendas de los Indios Colorados. Museo

Antropológico y Pinacoteca del Banco Central del Ecuador.

Escobar, M. (2006). Mitos y leyendas de América. Visiones del mundo de los pueblos indígenas de norte, centro y sur América. Intermedio.

Hernández, B. (2019). Cuentos Nahuas de Veracruz. Instituto Nacional De Los Pueblos Indígenas.

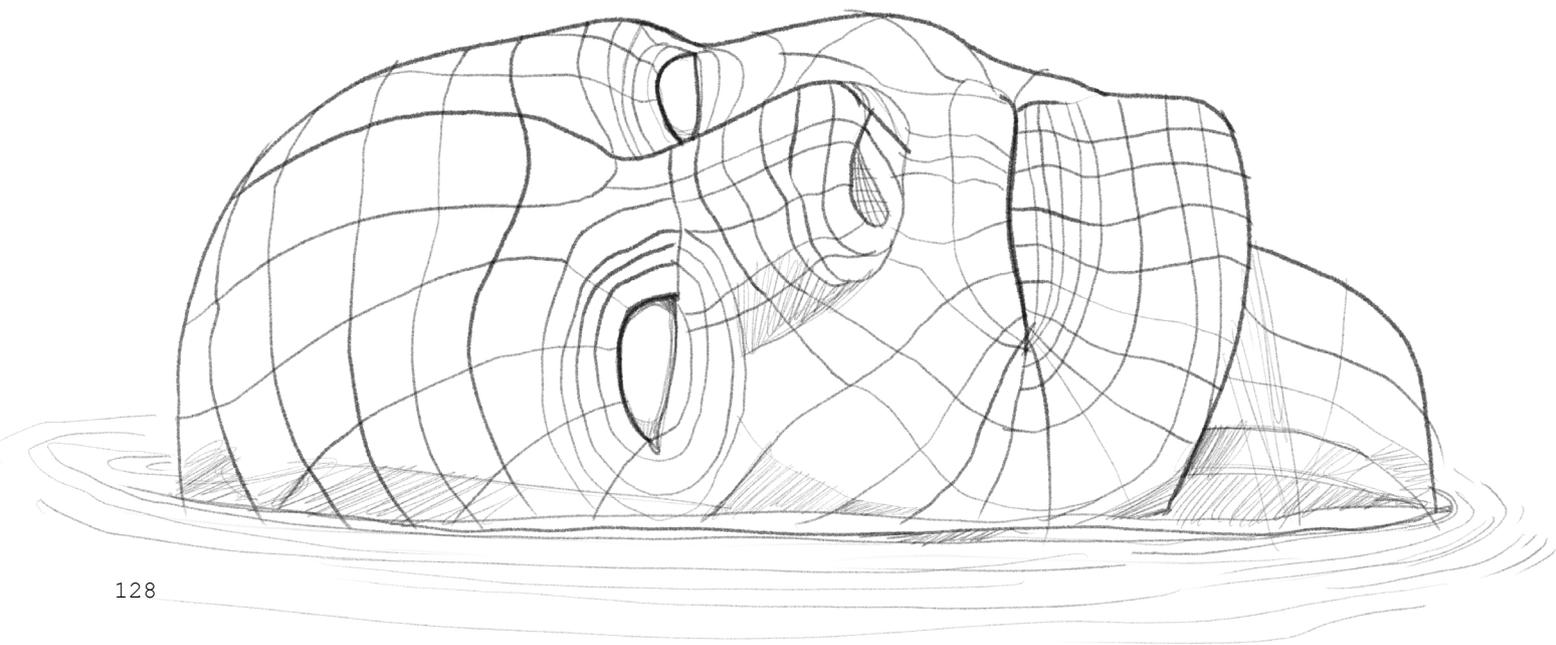
Desafiando el
abismo dentro de
una canción
implacable

- Sebastián Ávila

“Si he de vivir que sea sin
timón y en el delirio”.

Mario Santiago Papasquiaro

En el vasto panorama de la filosofía y la literatura, dos voces disonantes se alzan para explorar los abismos del ser humano: Arthur Schopenhauer y Mario Santiago Papasquiaro. Desde perspectivas aparentemente divergentes, ambos abordan el tema de la autodestrucción, un fenómeno complejo arraigado



en la naturaleza misma de la existencia. En su obra monumental *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer examina la autodestrucción desde una óptica pesimista, argumentando que el deseo humano insaciable puede conducir a la autodestrucción como un intento desesperado de escapar del sufrimiento y la insatisfacción inherentes a la vida. Por otro lado, la poesía provocativa y transgresora de Mario Santiago Papasquiaro revela una búsqueda desgarradora de salvación a través de la autodestrucción "lejana", una exploración radical de los límites del ser humano en un mundo marcado por el caos y la disolución. En este ensayo, exploraremos cómo la escritura de Papasquiaro ofrece una visión alternativa y desafiante de la autodestrucción como un acto de redención en un mundo indiferente y hostil, en diálogo con las reflexiones filosóficas de Schopenhauer sobre el tema.

En el poema "Canción Implacable" de Papasquiaro, se sumerge en una búsqueda desgarradora de redención a través de la autodestrucción.

Las palabras crudas y provocativas del poema encapsulan una rebelión feroz contra las convenciones sociales y religiosas, manifestando un profundo desprecio por la propia existencia. A través de imágenes violentas y desafiantes, el poeta la explora como un acto de liberación y salvación en un mundo aparentemente indiferente y hostil. Cada verso desprende una desesperación palpable, una lucha interna contra el dolor y la injusticia del mundo, revelando la autodestrucción como una vía para escapar del sufrimiento insaciable y la insatisfacción que permea la vida. Papasquiaro enfrenta valientemente el abismo de la existencia, desafiando las normas establecidas y buscando la salvación en la negación misma de la vida. En este contexto, la autodestrucción se convierte en un acto de rebeldía y resistencia, una afirmación de la propia existencia en medio de la desesperación y el caos. "Me cago en Dios & en todos sus muertos": Este verso inicial establece un tono desafiante, confrontando directamente

las creencias religiosas y la figura divina. "En la muerte prematura de los justos": Aquí, Papasquiaro critica la injusticia y el absurdo de la muerte prematura de personas inocentes, profundizando en la indignación y la rebeldía que impregnan su poesía.

La escritura de Papasquiaro emerge como un acto de rebeldía y resistencia, una valiente confrontación con los abismos de la existencia. A través de su poesía, desafía las normas establecidas y se sumerge en una intensa batalla contra el sufrimiento humano. Sus versos crudos y provocativos encarnan una lucha interna contra la injusticia del mundo, una búsqueda desesperada de significado y redención en un universo hostil. La autodestrucción se presenta como un acto de rebelión y afirmación, una forma de resistir la opresión y encontrar una salida a la desesperación. "En el cojo corazón de lo innombrable": Este verso evoca una profunda sensación de desesperación y nihilismo, sugiriendo un vacío inexpresable en el corazón humano. "En el aleph acuoso de

mis llagas": Utilizando una referencia literaria, el poeta crea una imagen impactante que revela la profundidad del sufrimiento emocional y la herida interna del ser.

Schopenhauer y Papasquiaro, a pesar de sus distintos enfoques y estilos literarios, comparten una profunda preocupación por el sufrimiento humano y la búsqueda de significado en un mundo caótico y despiadado. Desde la perspectiva pesimista de Schopenhauer, la autodestrucción se presenta como una consecuencia inevitable del deseo insaciable del ser humano, una lucha constante contra el sufrimiento y la insatisfacción que impregnan la existencia. En contraposición, la poesía de Papasquiaro ofrece una visión más radical y desafiante de la autodestrucción como un acto de redención y afirmación en un mundo marcado por el caos. A través de imágenes provocativas, busca desafiar las normas establecidas y encontrar una salida a la desesperación mediante la negación misma de la vida. "En el suave & múltiple rumor que hacen 2 lágrimas": Este verso final

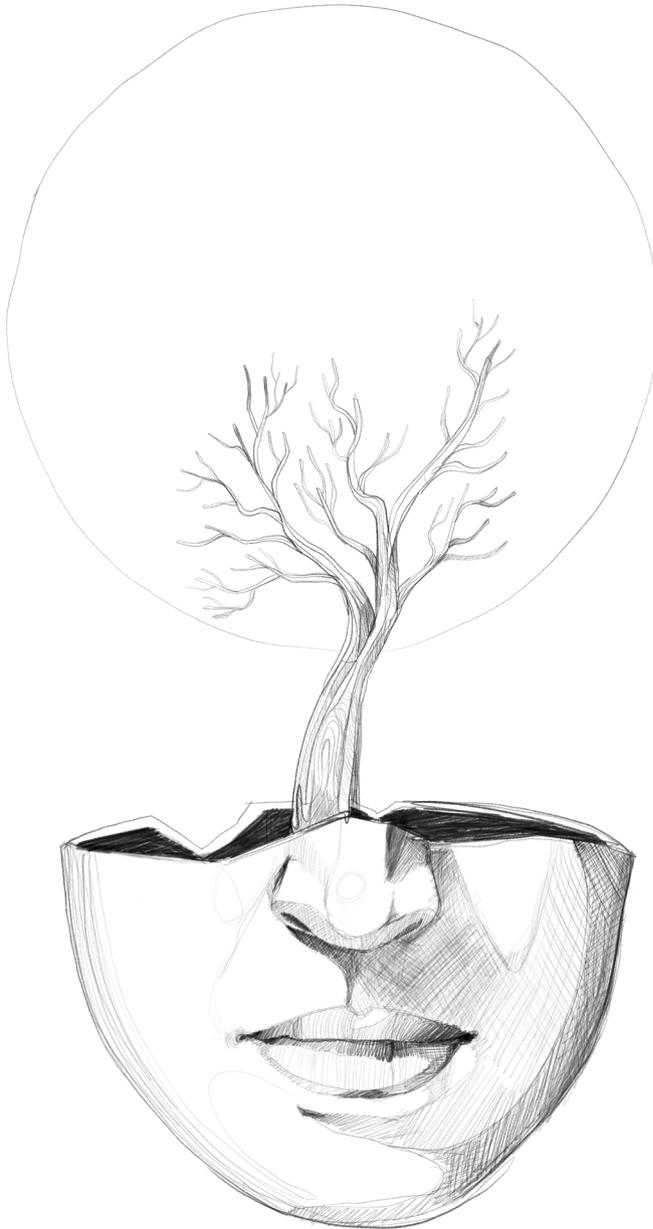
añade una nota melancólica y desesperada, sugiriendo una aceptación resignada del sufrimiento y la inevitabilidad del dolor.

En la intersección entre la filosofía y la poesía, emerge un retrato crudo y desgarrador de la autodestrucción como un grito de redención en un universo que parece indiferente y hostil. Tanto Schopenhauer como Papasquiario, desde sus respectivas trincheras intelectuales, arrojan luz sobre los abismos del ser humano, revelando una lucha desesperada contra el sufrimiento y la insatisfacción que impregnan la existencia. En el torrente de palabras crudas y provocativas del poema "Canción Implacable" de Papasquiario, se escucha el eco de una rebelión feroz contra las convenciones sociales y religiosas, así como un desprecio palpable por la propia vida. La autodestrucción se erige entonces como un acto de resistencia, una forma de enfrentar el abismo de la existencia con valentía y determinación, desafiando las normas establecidas y buscando la redención en la

negación misma de la vida. En este enfrentamiento contra la desesperación y el caos, la poesía de Santiago Papasquiario se convierte en un faro de esperanza, iluminando la oscuridad con una pasión y una intensidad que desafían toda lógica y razón. En última instancia, nos enfrentamos a la incómoda verdad de que la autodestrucción puede ser tanto un acto de desesperación como un grito de liberación en un mundo marcado por el sufrimiento y la incertidumbre.

Papasquiario, S. (2024). Canción implacable. <https://www.poeticous.com/mario-santiago-papasquiario/cancion-implacable?locale=es>

Schopenhauer, A. (2013). El mundo como voluntad y representación. Fondo de Cultura Económica.



Bartleby,

el existencialista que
preferiría no hacerlo

- John Piedrahita

Referencias

¿Podemos encontrar, en personajes de la literatura, reflejos de pensamientos filosóficos de épocas determinadas? ¿La literatura es una manera de elaborar filosofía, pero por otros medios? ¿Qué puntos de encuentro surgen entre el personaje Bartleby el escribiente de H. Melville con el existencialismo del siglo XX? En torno a estas preguntas girará esta columna.

Bartleby el escribiente es

un cuento de Herman Melville publicado en 1853. El siglo XIX –con la Primera Revolución Industrial– supuso nuevas formas de organización de la vida, del trabajo y de las ciudades. La modernidad, que apareció con la Ilustración, configuró una nueva estructura política. Max Weber la denominó "La modernidad burocrática" y en la literatura bastas críticas se le han realizado; es conocida la crítica a la burocracia que realizó Franz Kafka en sus novelas El castillo y El proceso.

Ahora bien, ¿por qué Bartleby es el reflejo del hombre moderno existencialista? Jean Paul Sartre, basado en Martin Heidegger, plantea que la existencia precede a la esencia. Es decir, todos los seres humanos llegamos arrojados al mundo por casualidad. Primero existimos y luego, con nuestras acciones, construimos nuestro espíritu y nuestra esencia. Son las decisiones que tomamos las que constituyen la condición humana. No obstante, las consecuencias de nuestras acciones generan angustia.

La angustia aparece ante la incertidumbre y ante la falta de certezas y determinismos. Por ejemplo, la ausencia de Dios. Si Dios no existe el ser humano debe cimentar otros valores y construir su propio proyecto de vida. Por tanto, sin Dios no hay destino y es el ser humano el artesano de su propio proyecto vital. Esta responsabilidad es angustiante para el ser humano, debido a que en siglos anteriores la humanidad encontraba seguridad en el destino divino.

Bartleby el escribiente es producto de su tiempo. Vive en la modernidad burocrática y trabaja como escribiente en un despacho. Su día oscila entre papeles, trámites, responsabilidades, compromisos y la ocupación. En definitiva, es un hombre que está condicionado por la estructura política y económica: el capitalismo. Bartleby sufre en silencio porque debe cumplir un horario, tareas repetitivas y realizar transcripciones sin sentido. Es el hombre frente al problema de la enajenación. Esto, en un principio, no le molestaba. Era su trabajo y debía cumplirlo. Empero,

con el pasar del tiempo el protagonista asistió al sentimiento del absurdo. Se preguntó sobre su autenticidad y sobre la irrelevancia de su trabajo. Bartleby realiza un grito de protesta en su trabajo. Establece una frase ante las peticiones del jefe: "Preferiría no hacerlo". En torno a esta máxima gira su existencialismo, un símbolo de resistencia ante el aniquilamiento de la libertad en un mundo homogeneizador y decadente.

Bartleby es uno de los personajes más intrigantes de la literatura moderna y universal y puede prefigurar de alguna manera junto con Gregor Samsa –el protagonista de La metamorfosis de Kafka–, El extranjero de Camus, entre otros. Hay quienes incluso consideran este relato de Melville como precursor del existencialismo y de la literatura del absurdo (Valle, 2014). Bartleby se revela contra la modernidad capitalista. Sabe que la Modernidad propone cierto tipo de moral, una ética y un modo de acción. Ante esta forma de subjetivación de la vida,

el protagonista "prefiere no hacerlo". Ignora, según Alberto Constante (2014), todo aquello que intente integrarlo al mundo del progreso, del cambio, del ordenamiento del sentido de la razón.

En otras palabras, la modernidad burocrática es una estructura que genera subjetividades en los individuos. Bartleby se sale del molde al eludir la responsabilidad, el compromiso o el sentimiento de culpa. Es ahí, donde radica su libertad y su autenticidad. Incluso cuando Bartleby es indiferente ante la muerte. Sabe, de antemano, que solo aquellos que conciben la vida como un proyecto de progreso son los que temen morir. La modernidad comienza cuando la verdad se vuelve incapaz de salvar al sujeto. La única recompensa es que el conocimiento se proyecta en la dimensión indefinida del progreso y Bartleby es indiferente a las propuestas del mismo sistema. ¿Qué importa el progreso y todas sus diatribas si lo único que puede Bartleby ante el embate del poder de la modernidad es quedarse en

el límite, la frontera? Sabe que la modernidad constituye una puesta en escena de valores burgueses y ante eso simplemente "prefiere no hacerlo".

La valentía de Bartleby radica en preferir la voluntad de nada: la no modernidad. Es un silencio sumergido en el nihilismo, en la voluntad de negar la productividad y poner resistencia a abandonar el edificio donde se encuentran las oficinas. Bartleby fue el primer Okupa de la literatura. Pero un Okupa insertado dentro de las propias lógicas de la producción-consumo; en función de que era escribiente. Su grito de protesta es humanista, porque ningún acto es individual, al contrario, tiene repercusiones en los otros. Jean Paul Sartre propone que la existencia se define en las decisiones de los individuos, pero ¿cómo definimos la decisión de Bartleby si él prefirió no hacer nada? Precisamente por eso, Melville ofrece al mundo un personaje existencialista. Porque decidir no hacerlo también es una decisión. La consecuencia de lo que se hace y lo que no se hace constituye

la condición humana. Y si la condición humana es frágil y endeble, Bartleby es la muestra de la humanidad. La inacción también es acción cuando pone en cuestión los cimientos de un sistema depredador, vertiginoso e hiper-productivo. El silencio de Bartleby lo protege de todo: las relaciones superficiales de Wall Street, la burocracia del sistema financiero, el mecanicismo de la labor de escribiente, etcétera. Al preferir no hacerlo Bartleby construye una barrera, un muro infranqueable. Se salva del exterior, pero no puede salvarse de sí mismo.

Alberto Constante (2014), sugiere que el personaje de Melville es el modelo de la "no modernidad" en la figura del límite da lugar a proposiciones no significativas, claramente puestas en su "preferir no hacerlo". Esta preferencia se esparce como imagen precisa de lo que define los límites y las formas comprometidas de la decidibilidad. Bartleby, en efecto, niega la modernidad porque ella exige un modo de pensar, de vestir, de planificar y de ejecutar. Por tanto, lo único que Bartleby puede hacer

ante la superficialidad moderna es quedarse en el confort de la quietud, de lo inerte. Cuando Bartleby contempla el espectáculo de Wall Street -a través de la ventana del edificio- se fija en la degradación de la vida moderna. En ese estado de cosas, la negación del ser, el nihilismo, es tan solo un síntoma de la decadencia de la vida. El Wall Street, que se evidencia en la novela, es ese lugar donde se pone en escena todas las desfiguraciones de la vida social provocadas por las distintas modalidades de la modernidad y el capitalismo. En ese sentido, el “preferir no hacerlo” es un síntoma, no la enfermedad. Lo que está en descomposición es la vida misma dentro del capitalismo moderno y todo aquello que lo afirma -el trabajo enajenado- contribuye a esa patología (Murga, 2014).

En conclusión, el personaje de Bartleby es un magnífico lugar desde el cual se abre el mundo, se muestra poroso y se ahonda en lo más profundo de la condición humana. Analizar la figura de Bartleby es pensar lo humano desde lo literario y, a su vez, pensar la literatura desde la filosofía. El personaje puede estar entre el misterio de la sacralidad y, por otro lado, en el extremo de la indiferencia mundana. Bartleby es una figura pálida y pulcra, con un aire irremediable de desamparo; una extraña criatura con inexplicables rarezas que siempre “prefirió no hacerlo” (Valle, 2014).

Referencias

- Camus, A. (2012). El extranjero. Alianza Editorial.
- Constante, A. (2014). Bartleby en la esfera del límite y el no a la modernidad. Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana).
- Heidegger, M. (2023). Ser y tiempo. Fondo de Cultura Económica.
- Kafka, F. (2017). El Castillo. Plutón Ediciones.
- Kafka, F. (2017). El proceso. Editorial Austral.
- Kafka, F. (2021). La metamorfosis. Editorial Planeta.
- Melville, H. (2005). Bartleby, el escribiente. Libresa.
- Murga, María Luisa (2014). Escribir sobre la indiferencia o para la indiferencia. Bartleby revisitado. Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana).
- Sartre, J. (2001). El existencialismo es un humanismo. Editorial Edhasa.
- Valle, A.; Jiménez, M. (2014). Bartleby, educador. Reflexiones sobre el nihilismo. Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana).
- Valle, A. (2014). Bartleby, el escribiente, en los intersticios filosóficos, literarios y educativos. Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana).
- Weber, M. (2021). El político y el científico. Alianza Editorial.

ENTRE
VISTA

"La **eterna angustia** del ser humano ante la **muerte**, ante la nada, ante la ausencia de Dios, o ante su presencia, siempre va a encauzarse en **metáforas**"

Entrevista a
Oswaldo Encalada Vásquez,
por Diego Jadán-Heredia



Imagen facilitada por el entrevistado

“La **eterna angustia** del ser humano ante la **muerte**, ante la nada, ante la ausencia de Dios, o ante su presencia, siempre va a encauzarse en **metáforas**”

Entrevista a

Oswaldo Encalada Vásquez,

por Diego Jadán-Heredia

Oswaldo Encalada Vásquez es doctor en Filología, profesor de la Universidad del Azuay, miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua; ganador de múltiples premios literarios, autor de más de cincuenta publicaciones en libros y más de un centenar en artículos en diferentes revistas.

Diego Jadán-Heredia: Oswaldo, muchísimas gracias por aceptar esta entrevista. El tercer número de Mundana. Revista de Filosofía, lo dedicaremos a la relación entre filosofía y literatura y, por supuesto, estamos seguros de que usted podrá ayudarnos a comprender, problematizar, navegar por esas aguas tan encantadoras. Empecemos por algo elemental. Cuando he preguntado a los estudiantes si saben qué es la filología, por lo general, desconocen el término, su significado; no sucede lo mismo con el término filosofía, pese a que ambos términos tienen larga historia, ¿qué es la filología? ¿de qué se ocupa?

Oswaldo Encalada: En primer lugar, agradezco la invitación a conversar con usted y con los lectores de Mundana. Las dos

palabras, filosofía y filología, comparten la misma raíz, philo, sin embargo, mientras la filosofía es amor hacia la sabiduría, la filología es el amor hacia el logos, no tanto entendido como razón, sino como palabra; y no tanto como palabra hablada -porque de eso se ocupa la lingüística- sino como palabra escrita.

Esa es la filología, el amor o el placer de trabajar con las palabras escritas, y esto tiene todo el sentido porque, como ciencia, aparece en el momento en que los alejandrinos, los viejos alejandrinos, tratan de fijar los textos, la forma definitiva de los textos homéricos. Me refiero a los bibliotecarios de Alejandría, es decir, en ese entonces ya existían libros y, por tanto, textos; por este motivo, los bibliotecarios querían fijar cuál era la forma definitiva de las obras, como en el caso de los textos de Homero. Para eso tenían que estudiar las palabras, buscar su sentido y si calzaban o no en el texto. Ese es el origen de la filología, este amor hacia las letras, hacia la palabra escrita; pero también, actualmente, se relaciona con el amor a las antigüedades humanas de las letras.

DJH: En la biografía de Nietzsche se ha destacado que él había estudiado filología y que, sin embargo, sus trabajos son más cercanos a la filosofía. Dicen los expertos que sus trabajos filológicos, por ejemplo, El nacimiento de la tragedia, en realidad no pertenecen a ese campo; al parecer hay una línea muy delgada que separa a estas disciplinas, ¿es así, la filología y la filosofía tienen alguna identidad?

OE: No percibo que existan tensiones entre filosofía y filología, quizá sí desde el lado de los filósofos, porque es muy posible que, al menos sin decirlo explícita y públicamente, estén pensando que alguien que está dentro del estudio lingüístico o filológico se está entrometiendo en el campo filosófico y, sobre todo, metafísico. He reflexionado sobre este tema y he llegado a una conclusión que quizá diste de la opinión de los

filósofos: una cosa es el ser, la metafísica que estudia el ser y otra cosa es la palabra y es esta última la que permite la existencia de la primera. Por ejemplo, pensemos en un niño de uno o dos años, cuando parecería que ya tiene sus sentidos perfectamente desarrollados; oye muy bien, ve, gusta, palpa; no obstante, si es que no se le enseñan los colores, él no sabe distinguirlos; si le preguntan dónde está un objeto rojo, sin haberle enseñado antes qué es el rojo, no existe el ser de rojo; es decir, solamente el momento en que la palabra se adhiere a esa sustancia, esa sustancia existe.

Tengo una analogía entre lengua y metafísica o lengua y ser. La palabra es como el anzuelo que el pensador -pensemos en Nietzsche, por ejemplo- lanza al piélago del caos, el mar, el agua es el caos. Lanza el anzuelo y solamente el momento en que algo es atrapado y sale a la superficie, ese momento adquiere ser. Volviendo al ejemplo, para un habitante de la sierra, uno que nunca haya visto el mar, ni conozca ríos, el momento en que le muestran un pez, una sardina, un atún, un tiburón, no va a saber qué es. Pero el momento en que le explican, solo entonces, eso que le muestran se convierte en ser para él.

DJH: Usted, se ha caracterizado porque su trabajo no se ha limitado a la enseñanza en las aulas universitarias, sus entrevistas en la radio son siempre esperadas, especialmente para hablar de la lengua, de las palabras, de su historia. ¿Por qué es importante conocer la historia de nuestra lengua?

OE: Haciendo un engranaje con lo anterior, pienso que la primera función de la lengua, ya no de la palabra, de la lengua, es doble: dividir el mundo, segmentarlo y luego articularlo. Si no se cumplen esas dos funciones, no existe el mundo. Volvemos al caso del niño que ha desarrollado su visión, pero no puede distinguir entre colores; si es que alguien, la madre o el maestro, por ejemplo, no le ayudan a cortar esa realidad, el espectro cromático es una cosa continua. Hay que segmentar y articular, eso hace la lengua;

sin esas operaciones no hay cultura. Una cultura no puede existir si es que, por ejemplo, ella no diferencia parentescos, es decir, entre hermanos, hermanas, primos, padres; si no se da esa distinción no se podría evitar el incesto.

En el mismo sentido, si uno no tiene palabras, no tiene conceptos. Precisamente ayer me puse a pensar que nosotros podemos diferenciar entre la mentira y la calumnia; quizá también entre la mentira, la calumnia y el fraude. Y puedo seguir, entre la mentira, la calumnia, el fraude, el engaño, la falsificación. Todo eso está dentro de una categoría: lo indebido. Sin embargo, el quichua no tiene una palabra para decir calumnia o fraude; solamente conoce la palabra para la mentira, llulla. ¿Qué pasa con la cultura quichua? Esto no significa que quienes lo hablan no tengan capacidad, lo que pasa es que su cultura no ha dividido este continuo entre varias partes, sino que lo comprende como una sola realidad y es así porque, simplemente, esta cultura no tuvo necesidad de hacer esas distinciones.

DJH: La filosofía europea desde el siglo XVIII se caracterizó por su pretensión racionalista, es más, el Círculo de Viena abogaba por una filosofía científica. Esta pretensión implicaba eliminar la metáfora de la filosofía porque supuestamente el lenguaje metafórico no era controlable, más bien era emocional. ¿Qué es una metáfora? ¿Cree que es posible una comunicación sin metáforas?

OE: Es una linda pregunta porque me permite volver a la filosofía. Todo esto es culpa, en buen y mal sentido, del cerebro. El cerebro humano, por su desarrollo orgánico, físico está capacitado para pensar en lo que no existe; no sucede lo mismo con el cerebro de otros animales, como el perro, que no se preocupa de lo que no existe. Es más, el cerebro humano nos permite elucubrar sobre causas, motivos, razones y efectos, también.

Cuando los griegos empezaron a filosofar era imposible no utilizar metáforas y mitos. Eso es lo maravilloso de Platón –para mí, el primer gran filósofo de Occidente, por su capacidad de sistematización–, que explica cosas por medio de mitos y éstos por medio de metáforas. Eso lo han hecho todos los filósofos, desde los más conocidos hasta los menos; por ejemplo, Heidegger usa muchas metáforas para hablar del ser, como el camino en el bosque, la casa del ser, entre otros. Asimismo, me gusta muchísimo Schopenhauer, porque su estilo filosófico habla del estilo más que de las ideas, su estilo es absolutamente literario y lleno de metáforas. Si esto ocurrió, si la metáfora empezó con las expresiones platónicas y ha continuado y, seguramente, continuará, es porque la metáfora permite expresar lo inexpresable. La metáfora, inicialmente, debió haber comenzado con el intento de explicar lo inexplicable en el plano humano, vital y afectivo, estoy hablando del amor. Y mientras haya seres humanos en la tierra, mientras haya adolescentes que por primera vez se enamoren, se sentirá la necesidad de expresar eso que es inexpresable de otra manera; la eterna angustia del ser humano ante la muerte, ante la nada, ante la ausencia de Dios, o ante su presencia, siempre va a encausarse en metáforas.

DJH: La metáfora, usted estará de acuerdo conmigo, es un puente entre filosofía y literatura, así que hablemos un poco de esta relación. Cuando se piensa en la filosofía latinoamericana pensadores como Miguel de Unamuno o Leopoldo Zea han sostenido que nuestra filosofía se encuentra líquida en formas de expresión artísticas o poéticas, ¿coincide con esta idea?

OE: Es cierto, no veo que haya un fuerte filón de pensamiento filosófico latinoamericano. Sí, Leopoldo Zea, de pronto, Rodó, Andrés Bello o, entre nosotros, Juan Montalvo, José Peralta, pero yo confío más en la expresión, digamos, no elaborada que uno puede percibir en los textos. Estos días he trabajado en la presentación de un libro de cocina y tomé textos de Efraín Jara para prepararla; por ejemplo, en El almuerzo del solitario, Jara habla de los sabores del guiso, de las papas, de la blancura

del arroz, hasta del huevo frito como un sol radiante sobre el arroz blanco. Cuando lo leo, reflexiono y me digo, aquí hay una filosofía no dicha, una filosofía del sensualismo, del epicureísmo.

Pienso en muchos autores latinoamericanos o ecuatorianos, que no son filósofos –ni Montalvo, ni José Peralta lo fueron–, sin embargo, en sus textos uno puede encontrar una línea de pensamiento, una línea filosófica de sensualismo, de epicureísmo, quizá, en el caso de Peralta, de liberalismo, de ateísmo; es decir, más que formas explícitas de filosofía, se pueden rastrear esas formas de pensamiento que están ahí como huellas.

DJH: Una preocupación que ha surgido en las últimas décadas es que la desaparición de las lenguas lleva consigo la desaparición de cosmovisiones, de formas de comprender el mundo ¿es así? Pienso, en nuestro caso, en el quichua.

OE: Toda lengua es una obra maestra de pensamiento. Es decir, si hacemos el traslado a la literatura, cada lengua es un Shakespeare. ¿Qué valor tiene Shakespeare para la cultura humana? Incalculable, sobre todo si pensamos en el mundo occidental. Eso mismo es una lengua para el conjunto de las culturas humanas; es un tesoro, repito, una obra maestra del pensamiento. No tanto del pensamiento, si se puede decir, consciente, porque las culturas no hacen esa reflexión consciente (por ejemplo, decir algo así como: "dividamos el día en cinco partes"), sino que la realidad se impone y la cultura responde a eso. Por lo tanto, si se pierde una lengua, se está perdiendo ese tesoro incalculable que nunca más podrá ser recuperado. Y eso, obviamente, empobrece enormemente a la humanidad, no a la comunidad que desaparece, sino a la humanidad, porque se ha perdido una visión del mundo. Una lengua para mí, más que el catálogo de sustantivos, de verbos, de preposiciones, es una forma de ver el mundo. Eso es una lengua.

Cada lengua ve de distintas formas y eso no significa que una forma sea superior a la otra; no es que el español, por tener más tiempos verbales, sea superior al inglés, o el inglés más pobre que el alemán. Tampoco en el caso del quichua que, como ya vimos, no tiene palabras para calumnia, farsa. Lo que pasa es que, para su realidad, eso es suficiente. En ese sentido, una cultura no puede tener algo que no va a servirle dentro de su cosmovisión; por eso, quizá, el quichua tenga, de hecho, mucha más riqueza en ciertas áreas frente a las limitaciones del alemán. ¿Cuántas palabras tiene el alemán para decir papa y cuántas el quichua? El quichua tiene más de veinte formas de decir papa, porque tiene más de veinte variedades de ella. El alemán apenas una y prestada porque no es de su cultura. En clases he puesto este ejemplo de broma, pero tiene un trasfondo serio.

DJH: Si cada lengua refleja la forma de comprender el mundo, qué opina de este fenómeno que vivimos en la academia relacionado con que el conocimiento legitimado internacionalmente se lo debe escribir en inglés. Las revistas académicas más importantes del mundo son anglosajonas y condicionan de cierta manera a que se tenga que escribir en una lengua, el inglés, que no necesariamente refleja la forma de ver el mundo de investigadores e investigadoras, quizá, entonces, el conocimiento se vuelve superficial, se empobrece.

OE: En este caso, me parece que sigue sucediendo lo mismo que ha pasado desde hace décadas, pero de forma algo distinta. Me refiero a que el mundo anglosajón, en especial los Estados Unidos, ha sido conocido por imponer su voluntad a los pueblos latinoamericanos a garrotazo limpio y mediante invasiones. De esa imposición física, grosera, a la fuerza, se ha pasado a otra imposición más sutil, pero que la gente no la siente como imposición. La democracia norteamericana, según ellos, es la única posible para todos los pueblos: "esta es la medida y ustedes tienen que acoplarse a esta medida; si no se acoplan, son bárbaros".

Hoy en cambio, en el siglo XXI, tenemos, por ejemplo, a las normas APA: "este es el mundo científico y ustedes, bárbaros, tienen que acoplarse. Si no se aplican, marginados, siguen siendo bárbaros". Eso me parece una imposición sumamente imperialista y desagradable; quienes se acogen servilmente a eso, me parece que no se percatan de que esa es una forma de expresar, en este caso por escrito, frente a otras formas de hacerlo. ¿Qué importa que uno haya usado las normas APA, las primeras normas APA, y ahora use las otras normas APA? ¿Qué diferencia hay en eso? Si lo que cuenta es que uno sea honrado y que diga, este texto lo tomé de tal parte, de tal autor y de tal página. "Que eso ponga con cursiva, con letras, que no ponga página, que en la Referencias no ponga Referencias, sino referencias, que ponga la ciudad, que ponga el país", por favor, eso no es para nada esencial. Lo esencial es la expresión del pensamiento, si es que hay originalidad en las ideas; y, para mí, un punto importantísimo, la honradez.

DJH: Un fenómeno contemporáneo en el ámbito de la literatura, aunque con larguísima historia, es criticar las obras moralmente; la gran crítica que se ha hecho a Lolita de Nabokov es un buen ejemplo. Al mismo tiempo recuerdo a Bataille que estudia, en La literatura y el mal, el lado siniestro de la experiencia humana que se refleja en la literatura. ¿Será una evolución de la literatura el que también adopte posturas morales aceptables socialmente o es, más bien, un atentado contra la libertad artística?

OE: Creo que el arte no debe ser ofensivo, es mi premisa; y, dentro de la categoría de ofensivo, caben muchas cosas; por ejemplo, hace ocho o diez años se exhibió, en la Casa de la Cultura, una serie de pinturas de Wilson Paccha que provocaron un escándalo en la ciudad; esas obras, obviamente, no podían haberse llevado al Museo de las Conceptas; esas pinturas habrían sido ofensivas para las monjitas. Tiene que haber un límite, precisamente eso, que no sea ofensivo. Estoy pensando, otra vez, en la metáfora de los sentimientos y del amor; no puede ser que el joven, el enamorado, le diga metáforas groseras a su novia, porque son ofensivas.

DJH: En la religión también han sido fundamentales las metáforas, aunque tal vez con otros fines.

OE: Es imposible que la cultura se libere de las metáforas, por más que lo intente, como he dicho, la metáfora está en la raíz de lo inexpresable y esto es posible vincularlo con la religión y la palabra como elemento articulador. Pensemos en Dios, en la visión judeocristiana, el Dios de la Biblia, es la potencia suprema, es todopoderoso, ubicuo, lo puede todo. ¿Por qué Dios tuvo que usar palabras para crear el mundo? Si solo pudo haber pensado y ya estaba el mundo ahí, a sus pies, creado; pero tuvo que usar palabras y lo hace porque la palabra permite dividir el mundo.

Cuando en el Génesis Dios ve el caos –el caos existe antes de Dios–, flotando sobre las aguas, dice Dios: “hágase la luz”; dice eso, hágase la luz. ¿A quién está diciendo Dios? ¿se lo dice a sí mismo? ¿por qué tiene que usar palabras? Insisto, la palabra permite segmentar y articular el mundo. Entonces, claro, cuando dice Dios: “hágase la luz”, de inmediato aparece a un lado la luz y, al otro lado, la sombra. Y ve que eso es bueno; es decir, la cultura es buena porque separa y articula lo que era caos. La metáfora es utilizada en la religión, quizá, como fórmula de comprensión para el hombre religioso. Lo mismo sucede, por ejemplo, con Jesús que intentaba mostrar la importancia de preocuparse por los demás y para ello, para que todo el mundo entienda, no hay mejor metáfora que la del buen pastor. En definitiva, religión y filosofía nunca podrán liberarse de las metáforas.

DJH: Volviendo a la literatura filosófica o filosofía literaria. En otras filosofías, por ejemplo, la china, se estudia el pensamiento filosófico a partir de su literatura, especialmente antiquísimos cuentos. Usted ha estudiado a profundidad la mitología ecuatoriana ¿se podría hacer algo similar con nuestros cuentos populares?

OE: Lo que se debe hacer es rastrear, en nuestros cuentos o mitos populares, el sentido de las metáforas, qué quieren decirnos; por ejemplo, en nuestra cultura serrana existe el mito de los gagones; los gagones son dos perritos que aparecen siempre en los lugares donde hay incesto; el incesto del padre con su hija o entre compadres. Este mito concreta una prohibición social; esa conducta, indebida, se representa como una animalización. Los perritos son metáforas animalizadas de estas personas, las incestuosas, que viven mal, como dice la cultura. Entonces se convierten de personas en animales. Eso hacen los mitos y los cuentos populares; expresan con recubrimientos metafóricos una conducta, en este caso, indeseable.

DJH: Quiero aprovechar que usted, además de la literatura, ha estudiado otros campos de la cultura, para abordar el mismo tema, pero desde otra perspectiva. Un libro que me gusta mucho es el que dedica a las fiestas populares (La fiesta popular en el Ecuador, CIDAP, 2005). ¿Cómo comprender a la fiesta popular?

OE: En el caso de las fiestas, en especial las populares, se pueden leer con las ideas de Schopenhauer. La vida humana no es gran cosa; está llena más de sin sabores que de satisfacciones. Si pensamos, por ejemplo, en nuestras culturas aborígenes, los españoles se admiraban de que eran culturas que buscaban con frecuencia la oportunidad de hacer fiesta y de emborracharse. Claro, la función de la fiesta popular es, como el carnaval, funcionar como válvula de escape para la enorme rutina de todos los días, para pasar a un tiempo donde esa rutina ya no existe. Y, por supuesto, vienen los excesos, bien sea de comida, si es posible, o de bebida y otras cosas más. Entonces, es un tiempo aparte, un tiempo extra. Incluso las fiestas religiosas, las de los incas, como las fiestas del sol, de la luna, fiestas de cosecha, eran fiestas útiles para descargar energía, para descansar del trabajo duro.

DJH: En la línea del ethos barroco de Bolívar Echeverría, actividades que nos permiten sobrevivir a este sistema productivista al mismo tiempo de servir de burla del propio sistema. Pasando a otro tema, el año pasado, con la Casa Editora de la Universidad del Azuay, usted publicó una serie de cuentos infantiles, llamado Textos fabulosos, ilustrados hermosamente por Nicole Rubio. La literatura infantil no es un género al que se ha prestado mucha atención ¿Qué encuentra de fascinante en la literatura infantil?

OE: Encuentro muchas cosas fascinantes. Primero, son los textos que más gusto me provocan cuando escribo; me hundo en ese momento y es hermoso escribir. Creo que la fascinación que me causa es porque implica un poco volver a estadios iniciales del ser humano y explicar a veces lo inexplicable por medio de bromas, de metáforas, de rimas, de conductas, de juegos de palabras. Por ejemplo, estoy pensando en "Cyrano Ciruela y el gato con escaarpines", parte de esa serie de cuentos. Ahí tomo al gato con botas y le quito las botas y le pongo escaarpines; pero, claro, juego con palabras y con rimas, porque a los niños pequeñitos les encanta esta posibilidad de que una palabra rime con otra y que tenga sentido. Un personaje se llama Ricardo del Cardo, es decir, juego con su nombre y el cardo, porque ese animalito está parado en ese tipo de planta. Asimismo, en esos cuentos uno puede preguntarse por qué si hay campo de girasoles no lo hay de giralunas, tienen todo el derecho de existir. Cuando yo escribo eso, tomo la mentalidad del niño que se asombra ante las cosas más inexplicables.

DJH: Para finalizar, una pregunta que nos ayudará a conocer sus gustos literarios ¿Puede mencionar algunos autores u obras literarias que hayan sido fundamentales para su vida?

OE: Bueno, en novela, el primer lugar siempre será, para Miguel de Cervantes y el Quijote. Ese es el punto inicial, siempre. En poesía hay varios autores, me gusta muchísimo la Divina Comedia de Dante, a pesar de que lo leo en traducciones; también

me gusta muchísimo Os Lusíadas de Camoés; existe la edición en español, pero leo trocitos en portugués; es hermosísimo. En teatro y poesía, Shakespeare, sin duda, pero también los trágicos griegos. En poesía ecuatoriana, César Dávila Andrade, Carrera Andrade, Escudero, Efraín Jara. En ensayo, en primer lugar, está Montaigne. ¡Así es! Primerísimo lugar, primerísimo. Montaigne es como un astro. En filosofía, aunque me encanta Platón, pero antes que nadie está Schopenhauer. Es un mundo tan amargo el de Schopenhauer, pero expresado con tanta belleza literaria.

Para recomendar a los lectores, a los jóvenes, yo creo que deben leer La vida de Lazarillo de Tormes, es una obra muy pequeña, pero tan profunda, tan humana; esa visión desencantada del mundo de un niño lazarrillo que sufre todas las marginaciones posibles de su sociedad. Es una historia trágica, pero hermosísima. Por otro lado, están los cuentos de Borges, los de Rulfo. En novela latinoamericana hay cosas interesantes de Vargas Llosa, también de García Márquez; en literatura norteamericana hay cosas hermosísimas, Faulkner, por ejemplo, un autor de enorme importancia para la cultura mucho más que Hemingway, muchísimo más.

Por supuesto, no debería dejar de leerse el Quijote, pero le digo algo que he dicho varias veces porque creo que es la pura verdad. Hay personas que suelen decir: "bueno, voy a intentar leer el Quijote, el próximo año me dedico". Lo que pasa es que esas personas no saben que el Quijote escoge a sus lectores. Si usted me dice: "yo nunca he leído el Quijote", es porque no lo ha escogido a usted. Quien quiera leerlo tiene que hacer méritos, empezar leyendo las Novelas ejemplares, los Entremeses, hacer señas para que la obra acepte su lectura. Es una linda metáfora porque el Quijote tiene que leerse con paciencia; yo lo he leído cerca de treinta veces.

