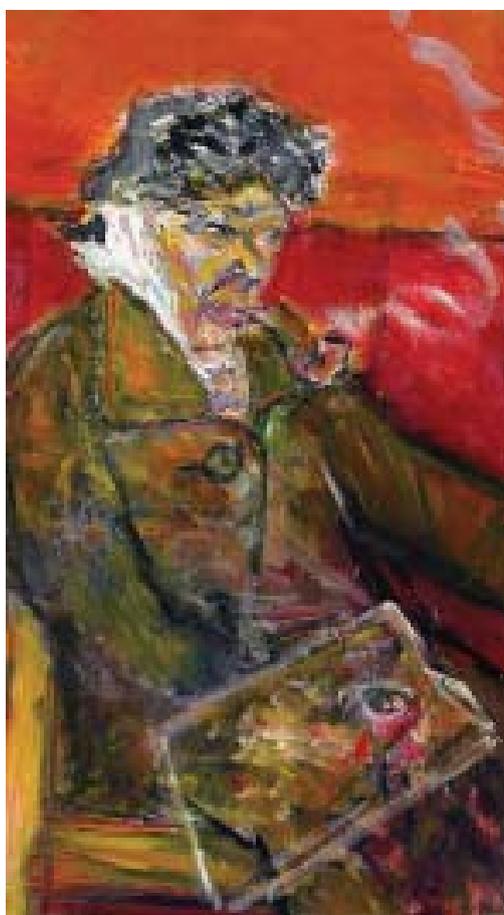


CONTENIDO

- 2** DEL DIRECTOR
Basilio Belliard
- 5** Pedro Peix: otra forma de nombrar la nostalgia
Ángela Hernández
- 13** Cristóbal Colón: la duda compartida
Guillermo Piña-Contreras
- 17** La autobiografía poética de Soledad Álvarez
Basilio Belliard
- 21** La narratología de Roland Barthes: Del estructuralismo a la lectura hedonista. Centenario de su nacimiento.
Olivier Batista Lemaire
- 27** Roland Barthes y el placer de leer
Plinio Chahín
- 33** Marc Augé
Otras escenas sobremodernas
Héctor Pavón
- 37** Estudio experimental de los perros
Cuento
Yuniris Ramírez
- 40** Yves Bonnefoy: "La sociedad sucumbirá si la poesía se extingue"
Yves Bonnefoy
- 45** Traslación de Barthes
La canción del otro Rolando
Adolfo Castañón
- 49** Gilles Lipovetsky
Entrevista
Alejandrina Ponce Avilés
- 57** La filosofía como literatura de conocimiento en Eugenio Trías
Domingo de los Santos
- 70** José Cestero
Marianne de Tolentino
- 72** Santa Teresa de Jesús
Mujer transgresora y poeta mística
Jesús Losada
- 79** Roland Barthes. Una Introducción
Basilio Belliard
- 86** Apología de la poesía
Raynaldo Pierre Louis
- 91** Gonzalo Rojas, práctica y teoría poética
Marco Martos
- 97** El "silencio" Vallejo-Cabral de Melo Neto: un Neruda elocuente
Pedro Granados
- 103** Poemas de Orlando Morel
(De su libro *La otra memoria*)
- 105** Poemas de Jota Kintana
- 109** Reseñas



DEL DIRECTOR

Basilio Belliard

La desaparición de muchas revistas literarias en el mundo ha replanteado las funciones y los desafíos del pensamiento humanístico actual. El estatuto de la crítica en el ámbito cultural ha transformado el destino de las reseñas de libros y la divulgación de las producciones intelectuales. Así pues, las revistas literarias son el espejo del mundo cultural, y encarnan, en efecto, el devenir de las creaciones verbales. Es imposible pensar la historia de la literatura moderna al margen de la historia de sus revistas, que le imprimieron fisonomía, sentido e impulso. Pueden contribuir a la comprensión de un tiempo histórico y servir de puente colgante entre el pensamiento literario y la historia. Además, coadyuvan a articular el tejido cultural entre las letras y las ideas. Crítica y creación son pues los puntos cardinales de una revista cultural, y a la vez constituyen la respiración que alimenta una tradición literaria. Espacio para el diálogo de una tradición intelectual, las revistas funcionan como dinamismo que aporta la higiene crítica necesaria para la libertad de creación.

Así pues, *País Cultural* es un signo de resistencia ante los avatares y oscilaciones de nuestra época. Aporta una vocación exploratoria en los surcos de las ideas, tras el conocimiento y la búsqueda por garantizar un tiempo fértil para vehicular las imágenes y el pensamiento. Desde su raíz cultural, esta revista aspira a erigirse en un foro de las letras y las artes. Este instrumento editorial es el resultado de una pasión compartida, y a la vez, expresión de una vocación apasionada, articulada en equipo, entre la Dirección de Gestión Literaria y la Editora Nacional. Su filosofía la sostienen la teoría, la creación y la crítica, cuyas raíces se expanden en el territorio de sus diversos lenguajes expresivos. De ahí que su función reside en la generación de ideas y en la producción de imágenes artísticas, de trasfondo humanístico. De modo que su vocación esencial estriba en escuchar el latido del arte y la respiración de la cultura. Tiene una vocación cosmopolita y universalista, pero desde una raíz nativa, esa que brota de la superficie de nuestra cultura nacional. *País Cultural* siempre ha perseguido mantener visible nuestra tradición literaria y humanística, pero en diálogo permanente y enriquecedor con el presente, sin obviar el valor de la crítica, no la diatriba estéril, sino la que mora en la defensa de la imaginación libertaria y la palabra creadora, que critica el silencio sordo. Esta revista es, en efecto, un retrato móvil de la vida cultural y literaria dominicana e hispanoamericana. Encarna el espíritu crítico del clima editorial del país. Es asimismo la historia de una conversación plural de sus páginas con sus colaboradores y sus lectores, que se enriquecen y avivan en cada número.

Este órgano intelectual y cultural del Ministerio de Cultura busca ofrecer una visión del mundo, de las letras y las artes para un público general, no necesariamente especializado, ni estrictamente académico, ya que su función reside en estimular

una sinergia dinámica y abierta entre lectores y autores. Persigue además conquistar un lector apasionado y fervoroso, capaz de restituirle a la palabra su estatuto sobre las cosas, y arrojar luz sobre el bosque de los avatares del pensamiento. Reivindica asimismo la concepción del saber como fuente de comprensión del mundo que ilumina el camino de las palabras y las imágenes. Su filosofía editorial descansa en el hecho de crear un lector crítico y un autor creativo esencial y protagónico, cuyo eje motriz es el ensayo, que actúa como puente de mediación entre la filosofía y la poesía.

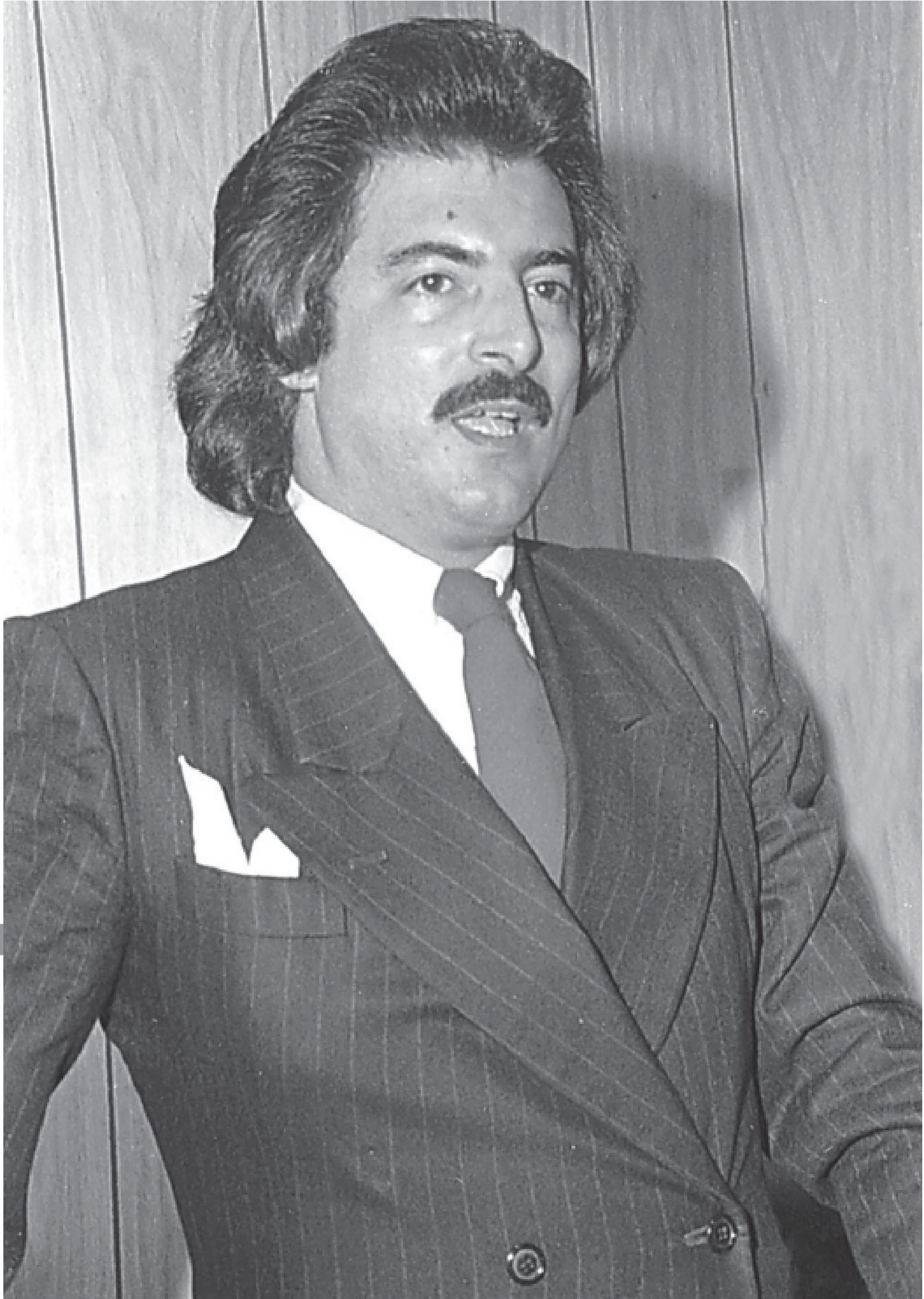
Refugio de voces protagónicas del concierto de las letras del continente mestizo, esta revista es, a un tiempo, testimonio de la historia del presente, en cuyas páginas confluyen y convergen autores jóvenes y consagrados, foráneos y nativos, ultramarinos y provincianos.

La vocación central de *País Cultural*, desde su fundación, reside en animar la reflexión, estimular el comercio entre sí de las imágenes y propiciar el diálogo de las ideas, que es el alimento de la libertad y el mejor antídoto contra la intolerancia.

En este número podemos leer el luminoso ensayo nostálgico de Ángela Hernández –Premio Nacional de Literatura 2016– a propósito del fallecimiento de nuestro laureado cuentista Pedro Peix; dos entrevistas al afamado etnólogo francés Marc Auge y al poeta Yves Bonnefoy, respectivamente; un ensayo del poeta español Jesús Losada acerca de Santa Teresa de Jesús, en el quinto centenario de su nacimiento; Domingo de los Santos nos habla del filósofo español Eugenio Trías, en un enjundioso ensayo; un artículo de Guillermo Piña Contreras sobre la histórica polémica de los restos de Colón en Santo Domingo; poemas de Orlando Morel y Jota Kintana y un cuento de la joven escritora Yuniris Ramírez; dos ensayos de los poetas peruanos Marcos Martos, acerca de Gonzalo Rojas, y Pedro Granados, sobre César Vallejo, respectivamente; Alejandrina Ponce realiza una interesante entrevista al filósofo Gilles Lipovesky; Adolfo Castañón, Plinio Chahín y Olivier Batista Lemaire escriben sobre Roland Barthes, en ocasión de primer centenario de su nacimiento, a propósito de un coloquio organizado en la Biblioteca Nacional por la Dirección de Gestión Literaria del Ministerio de Cultura, la Embajada de Francia y la Cátedra Henri Meschonnic de la UASD. En fin, los lectores de *País Cultural* tienen en esta entrega un abanico de opciones temáticas y dinámicas versiones expresivas, como de costumbre.

Este número 19 está dedicado al maestro de la pintura dominicana José Cestero, en ocasión de obtener recientemente el Premio Nacional de Artes Visuales 2016, otorgado por el Ministerio de Cultura, a través del Museo de Arte Moderno, y de ahí que sus obras ilustran esta edición con su inconfundible estilo, maestría técnica y magia cromática, en esta entrega con la que arribamos al décimo aniversario de la fundación de esta revista cultural y artística.

En fin, poesía, cuento, reseñas de libros, entrevistas, artículos y ensayos conforman la articulación temática de este número, que habrá de servir de colección a los seguidores y amantes de este medio informativo y divulgativo de la clase intelectual y artística del país cultural dominicano.



pedro peix: otra forma de nombrar la nostalgia

En el año 2006, en la Feria el libro de ese año, Basilio Belliard me invitó a participar en un coloquio sobre Pedro Peix. Lo que aquí comparto son los apuntes en los que apoyé mi disertación, más bien oral. Los guardé con la intención de escribir un texto crítico sobre este autor, uno de los más grandes cuentistas de la región. Los diarios trajines desplazaron ese propósito, pero, cada cierto tiempo, venía a mi memoria el rostro lleno de intensidad y emoción de Pedro Peix cuando, al concluir el coloquio, se acercó y me dijo: “Ángela, siempre defenderás mi obra, ¿no?”. Y yo le respondí: “No tengas ninguna duda al respecto”. Nos reímos. Aquellas palabras se dijeron medio en serio, medio en broma.

Pedro Peix es un verdadero rebelde de las letras dominicanas, tanto en lo personal como en su crítica social. Pudo haber sido un político, pero él podría afirmar

con Kipling que el mundo no es que este mal hecho:

es que está sin hacer. Podemos impacientarnos y pedirle un orden, pero es más deseable recrearlo y darle un orden verbal, una posibilidad de ensueño, una creación/, sin pretender que /un universo de palabras sea una solución a la realidad sino realidad en sí, construcción desde la mirada¹.

Vistas así las cosas, me animo a entrar al universo de Pedro Peix como a una realidad en sí. (“El hombre tiene un reino interior contra el que nada pueden las palizas de afuera”²). Enseguida me percaté de dos situaciones:

La primera. El análisis siempre puede sesgar, o bien cegar, un texto. Hay que andarse con cuidado, sobre todo, como es

¹ Kipling Rudyard. Algo de Mí Mismo. Editorial Pre-Textos. Primera edición noviembre de 1998. Madrid. Pág. 7

² Kipling Rudyard. Algo de Mí Mismo. Editorial Pre-Textos. Primera edición noviembre de 1998. Madrid. Pág. 8

el caso que nos ocupa, cuando se trata de una obra abundante, que ha mantenido un dinamismo expresivo y estético que lejos de anquilosarse parece nunca agotar las aventuras de la imaginación y de la forma. (Parece coincide con la norma de Kipling: “En cuanto veas que sabes hacer algo, haz algo que no sepas”³).

La segunda. Los textos de nuestro autor se prestan a tan variadas lecturas que es un tanto difícil elegir un ángulo o tema marginando otros. Pero, como uno de los pecados frecuentes de método es abarcar más de la cuenta, cayendo en divagaciones o pretenciosas fórmulas, estaba conminada a elegir un aspecto de la obra o un texto particular.

Me permito decir que esta exposición solo quiere convertirse en el punto de partida que me desafíe a continuar conociendo y trabajando, en la mejor manera que pueda hacerlo, la cuentística de Pedro Peix.

Pedro Peix: Definición Y Perfil

De él se hacen y se seguirán formulando numerosas y contradictorias calificaciones. Ante su personalidad no es posible guardar indiferencia. Un *dandy*, al estilo Lord Byron, un príncipe de la palabra, un narcisista, un bacante, misógino, temerario y de temer, lujurioso, paradójico y maldito, al estilo Céline, irreverente y escandaloso, desdeña el reconocimiento, abomina de los espíritus intelectuales rendidos ante las mieles envenenadas del poder, infatigable...

De mi parte, algo me atrevo a afirmar. Pedro Peix es un espíritu libérrimo, sin medir costos ni riesgos. En atmósfera amiga, irradia una energía hermosa e incitante. Y, aun cuando no se disienta de sus ideas o enfoques, obliga al respeto por simple contraste. Es que estamos asfixiándonos en un mar de arreglos, concesiones, labili-

dad mental, trueques y cálculos oportunistas. Un espíritu, como el de Peix, que se atreve a defender su palabra, aunque censuren sus artículos y traten de anular su voz, que desafía todos los duros poderes que rigen la vida social dominicana, ha de admirarse porque en verdad mueve a respeto.

Nadie ha percibido a Pedro Peix con mayor definición que el extraordinario escritor italiano Danilo Manera. Tal vez porque este amigo oriundo de la patria de Dante y Marco Polo posee un ojo verdaderamente privilegiado puesto que aún a rigurosa perspectiva académica y un alma apasionada que con vocación por las rupturas y los descubrimientos. Manera describe a Peix, y no podemos dejar de sentir una corriente de afinidad entre estos dos hombres, pertenecientes a esa fraternidad del mar, aquella que acerca los signos y destinos, mediante los viajes, las aventuras y encuentros posibilitados por la imaginación.

[Pedro Peix] Es un dandy incómodo, intemperante y con la genialidad del artista maldito, viajero empedernido y asiduo de la noche. De sangre ardiente tanto en la polémica intelectual como en lo carnal, se declara consagrado a explorar hasta el fondo la existencia; elitista y heroico, de mil oficios y ninguno, aparte de la escritura, que es para él como un irrenunciable reto amoroso. Las únicas señas de identidad que conoce son las del honor, imperiosas y puras, mientras que considera la dignidad poco menos que fachada y artificio burgués.

Melena densa y larga, bigotes muy cuidados, me recibe elegantemente vestido en un amplio salón de muebles y objetos de gusto

³ Kipling Rudyard. Algo de Mí Mismo. Editorial Pre-Textos. Primera edición noviembre de 1998. Madrid. Pág. 206

refinado, fumando puros y bebiendo un café tras otro. Sobre la mesa, una máquina de escribir Smith Corona de época con una hoja amarillenta.⁴

De su parte, Peix le ha confesado a Manera: “Aquí los escritores hacen otras cosas, les falta agallas para saltar al vacío, arriesgarse a romper las naves y profundizar completamente en la literatura a través de la vida”⁵. Esta opinión sobre sus colegas coetáneos deja al desnudo lo que es el fundamento de su propio arte escritural.

El Peix que habla en confianza con Danilo Manera, declara que “no hay *tierra firme* para sus sueños”. En él aflora el crítico social y, en pocas palabras, condena todo el establishment de desequilibrios apabullantes y subordinaciones de conciencias:

Se quiere homogenizar el pensamiento, negar toda transgresión al vacío fluir de la sensatez y de la resignación. Se critica al nihilista, en vez de criticar al usurero. No se permite decir que la voluntad popular está todavía en manos de un grupo de poder económico consolidado, que no somos soberanos porque nuestra democracia está sujeta a constantes controles y al visto bueno de los demás, desde el Fondo Monetario Internacional a la Casa Blanca. Y a mí no me apetece nada que mi país se convierta como mucho en un paraíso fiscal⁶. *

En la contraportada de su primer libro de cuentos, *Las Locas de la Plaza de Los Almendros*, se nos informa que Pedro Peix nació en Santo Domingo, en 1952,

realizó sus estudios primarios en México y Panamá, y completó su educación secundaria en Guatemala y Costa Rica. Estudió Derecho en la Universidad Pedro Henríquez Ureña.

Tenía solo 22 años al momento de publicar su primera obra, la novela *El Placer está en el Último Piso*. Había publicado algunos cuentos y poemas y escribía en el *Listín Diario*. Ha pasado la mayor parte de su vida viajando. “Siempre sin pausa, atropelladamente de un lugar a otro”⁷.

El Peix viajero... tal vez sea la clave de muchas de sus obsesiones y apuestas. Nos lleva a percibir esa dimensión de escritor que se bate a duelo con tantos, que precisa batirse a duelo, porque en ese movimiento tenaz su sangre circula, se oxigena. La insularidad cultural simplemente le resulta aterradora, inaceptable a sus bríos y experiencias sensoriales.

Ya en su primera novela se encuentran las pistas de muchos de sus temas. También pueden rastrearse en ella el lugar que ocupa la Zona Colonial en la memoria del autor, así como las huellas de sus escritores más queridos.

Las dos citas con las que se inicia el libro revelan puntos relevantes del universo creativo del escritor. En la primera, Bertrand Russell, advierte que “El escritor que trata un tema sexual corre siempre el peligro de que quienes opinan que esos temas no deben mencionarse lo acusen de desmedida obsesión por el asunto”. La dimensión erótica (y casi puramente sexual en ocasiones) se manifestaba ya como una de las vetas de la literatura de Peix. La cita podría tomarse como una aclaración, una defensa o una explícita declaración abierta mediante la cual el joven escritor daba cuenta al público sobre su talante.

⁴ Manera, Danilo. Cuentos dominicanos (una antología). Ediciones Siruela. Madrid 2002.

⁵ Citado por Danilo Manera en la obra mencionada.

⁶ Citado por Danilo Manera, obra mencionada. Pág. 243

⁷ Peix, Pedro. *El placer está en el último piso*. Editora Cultural Dominicana. Santo Domingo, 1974.

La segunda cita, de Dostoievski, nos hace saber la importancia de “la gente vulgar en la creación literaria, pues es en todos momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos”.

En la contraportada de la novela se informa que en la misma “se describen los hábitos sexuales de seis hermanas, aunadas todas por un lazo mágico, genético, compulsivo, voluptuoso: *el goce ilimitado de los sentidos*”. Se comenta, asimismo, que desde sus primeros escritos, Pedro Peix ha mostrado un gran interés “por la descripción precisa de los olores, los sonidos, las reacciones del tacto y la perspicaz exactitud de la vista”. “La poesía del sexo es cruda y nada exultante”, afirma el propio autor.

Las frases más elocuentes de la mencionada presentación nos hacen pensar en *El Placer Está en el Último Piso*, como obra con acusados rasgos autobiográficos. Se trata de un joven con un fuerte talento creativo al que le arde la carne tanto como el alma, deseoso, casi exasperado, por hacer saltar las conductas anquilosadas y las convenciones que presiente esclavizantes.

En su estudio sobre Colette, Julia Kristeva, hace una cita de la escritora francesa, de quien dijo que tomó la escritura como un pretexto para el asombro: “Entre lo real y lo imaginario, está siempre el lugar de la palabra, la palabra magnífica y más grande que el objeto”⁸.

Nostalgia

Pensaba hablar de los cuentos más celebrados de Pedro Peix, pero al leer *Las Locas de La Plaza de los Almendros*, reparé en la importancia de estos textos primeros para conocer al autor. Ya en ellos se muestra la fuerza narrativa, alimentada por una imaginación fecunda, una visión poética y el diestro empleo de voces múltiples que plasman historias casi visuales, táctiles; los

diálogos tejiendo un murmullo atemporal y cautivante. Me llamaron la atención de manera particular el vuelo de la nostalgia, los personajes femeninos tan de nuestra cultura y al mismo tiempo tan universales, el peso de la fatalidad, y no menos, la poesía que lava incansablemente esa realidad.

El verdadero personaje, el central, el que unifica como una corriente subterránea todas las historias, es la nostalgia. Una flor entre el cruce de dos sombras. Nostalgia de belleza y frescura. De amores fluyentes. Lo que derrumba no es el tiempo sino la falsedad. Ambientes, por momentos, al estilo *Comala*, porque estos dos hombres parecen conversar en la ultratumba. La maravilla y la transgresión. La violencia contra la inaceptable e inconcebible libertad sexual de las mujeres. El escarmiento que se convierte en autocastigo. Personajes encantados en sus destinos. La muchacha, que pudiera resultar una malvada, es, no solo linda y apetecida entre todas, sino la más exenta de perversidad. Casi una niña. Muy pobre. Muy libre. Los hombres la admiraban, la deseaban, la gozaban. La destruyeron. Un cadáver que olía a nardos.

A pesar de que el realismo mágico, en auge por ese tiempo, deja sentir su influencia en la manera de nombrar los personajes o mostrar los espacios (podemos sentir a Rulfo y a García Márquez), el sello estilístico de Peix se define con un cierto poder que irá acentuándose con el tiempo, en una perenne búsqueda y renovación en las que gana corporeidad, precisión y vida propia.

Los llamados temas sociales se hacen presentes en parte de estos cuentos. Recordemos que estamos en los setenta, en una sociedad polarizada políticamente y reprimida en sus libertades esenciales. En estos temas Peix será el mismo, imprimiendo

⁸ Colette, Provence, en *Jorunal a rebours*, PL, IV, pág. 203. Citado en Kristeva Julia. *El Genio Femenino*. #. Colette. Paidós. Primera edición. Buenos Aires. 2003

The atmosphere of the world is
 such that you feel as if all the
 power is in the hands of a few
 1870



The things which
 are in the world are
 the things which
 are in the world
 (The things)

The things which
 are in the world
 are the things which
 are in the world

(P)

207

You will find that the world is
 in a state of confusion and
 disorder.

a sus narraciones un hilo totalmente alejado de panfletarismo. No hay compromiso más que con el narrar, pero en ese narrar late una conciencia conmovida por las tradiciones abusivas que ha hecho de prácticas malvadas las fuentes de enriquecimiento por un lado y de vejaciones y miseria infinitas por otro.

En el cuento “Las comadres de Loma Blanca” las voces, principalmente femeninas, van relatando como la gente del pueblo va perdiendo todo, primero lo material cotidiano, luego la tierra, el sosiego, el libre albedrío, la vida, en un proceso demoníaco, brutal. Es un cuento que se inscribe temáticamente, y por su contundencia, en el ámbito del desarraigo y expoliación a los campesinos y campesinas, acompañados de la manipulación e intimidación de los codiciosos e inescrupulosos políticos, quienes van apropiándose de las tierras, los espacios, la voluntad, las identidades. En los diálogos, la gente del pueblo, nos transmite su angustia, tensión y vulnerabilidad.

Primero desapareció el colador, la higuera de limpiar arroz, la cama, las paredes:

Ya Loma Blanca no es la de antes, las paredes y los muros están llenos de papeles con la cara de un Hombre que no conocemos, y en muchas casas también está su retrato colgado de la pared, al lado del Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de la Altagracia, el mismo alcalde ha mandado a colocar un letrero bien grande en el techo de su casa donde aparece el nombre de Dios al lado del nombre del Hombre: incluso muchas mujeres que andan para arriba y para abajo con sus pañuelos blancos en la cabeza, han hecho en hogares un altar con la imagen del Hombre⁹.

En “El Batallón Azul”, se muestran los mundos distintos de las mujeres y los hombres en cuanto a la guerra y el patriotismo.

Abuela dice que el cielo de la tarde está en las banderas. En todas partes, mi hijo, resbalando por los balcones, derramándose por las repisas de las ventanas, temblando en las puertas están las banderas. Hoy es día de fiesteas, día de flores apretadas en las manos, de pañuelos a la altura del llanto.

“Sucedió en Barrancas” es un cuento cinematográfico, como muchos otros de Peix

Miedo, patriarcalismo, perversidad, tiranuelos, la violencia contra las mujeres, la codicia... Los importantes son derrotados por el tonto, el retrasado, el único con verdadero valor y valores. La venganza de los abusados, de los más pobres.

Soberanía y nostalgia

La libertad, individual y colectiva, es algo extremadamente necesario y extremadamente frágil. Difícil resulta de desprenderla del dúo libertad-control. Nietzsche decía, más o menos, que control o dominio era la palabra clave en la historia. La lucha por el control de un ser humano sobre otro, de un grupo sobre otro grupo, de una raza sobre otra, de un sexo sobre el otro, etc., define la trama de la historia humana. Pero lo mismo podría afirmarse de la libertad. Todas las luchas humanas, en última instancia, han significado una tensión, un esfuerzo, un sacrificio hacia y por la libertad.

De alguna manera intuitiva, sabemos que al perder libertad perdemos el alma.

⁹ Peix, Pedro. *Las Locas de La Plaza de Los Almendros*. Santo Domingo, 1978. Editora Profesional. Pág. 59

Experimentar a Dios, iluminación inexplicable, qué es sino sentir cómo la libertad encarna y pone en trance la materialidad que somos; carne, forma viva. Experimentar la libertad es sentir la limitación. Lo imposible.

Pero solo sabemos que estamos perdiendo el alma, cuando nos sentimos bordear el estado de sofocación. Intuimos la vaga y constante amenaza. Nos enfermamos de los huesos y el ánimo, aunque continuemos funcionando en todas las rutinas.

La libertad reside y emana de la inocencia. De ese estado de gracia en el que

aún no nos han cercado las nociones tiempo-espaciales, ni el concepto de límite, ni el destino de separación. El auténtico poeta, el demiurgo, transforma esta intuición de inmanencia y pérdida en conocimiento e imaginaciones coherentes.

Perdonen la digresión. Viene al caso porque la he escrito a propósito de leer con atención el libro *Las Locas de la Plaza de Los Almendros*, la segunda obra publicada por Pedro Peix, la que va a mostrarnos un abanico de temas profundamente humanos y nuestros, sacando provecho de los nuevos rumbos de la narrativa latinoamericana.

● Ángela Hernández

Poeta, narradora y ensayista, nació en Jarabacoa en 1954. Es Premio Nacional de Literatura 2016, la máxima distinción de las letras dominicanas. Estudio ingeniería química. Es Premio Cole de novela con *Mudanzas de los sentidos*, Premio Nacional de Cuentos por *Piedra de sacrificio* y por *La secta del crisantemo* y Premio Nacional de Poesía por su poemario *Alicornio*. Es además fotógrafa y activista feminista. Sus textos han sido traducidos al inglés, francés, italiano, islandés, noruego y bengalí. Dirigió la revista literaria *Xinesquema* de la Editora Cole. Es miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua. Es Premio Caonabo de Oro y Premio Logomarca, Pluma de la Excelencia, Premio Círculo Supremo de Plata, Jaycess, entre otros. Es además autora de las novelas *Metáfora del cuerpo en fuga* y *Charamicos*; de los ensayos *La emergencia del silencio* y *La escritura como opción ética*; de los poemarios *Arca espejeada* y *Telar de rebeldía* y de los libros de cuentos *Alótopos* y *Masticar una rosa*.



Portrait of a man sitting at a table, holding a book and a pen, against a red and orange background.
The man is wearing a dark green coat.

Cristóbal Colón: la duda compartida

El Caribe, en su edición del 3 de junio del año en curso [2003], daba cuenta entre sus noticias principales de que la Universidad de Granada había exhumado los restos mortales del que los españoles suponen que en vida fuera Cristóbal Colón así como también los de Hernando, el hijo bastardo del gran Almirante, que reposan en la Catedral de Sevilla desde que, a finales del siglo XIX, fueran trasladados de La Habana a Sevilla. Se trata de practicarles un examen genético que podría poner fin a la polémica que se inició el 10 de junio de 1877 cuando el canónigo Francisco Javier Billini descubrió en una bóveda de la Catedral de Santo Domingo, en una urna de plomo, unos despojos humanos acompañados de inscripciones que restaban veracidad al hecho de que los restos mortales de Cristóbal Colón habían sido trasladados a La Habana en 1795.

Al parecer el error de urna se debe a la precipitación de las autoridades hispánicas en su deseo de dejar el territorio de La Española que había sido cedida a Francia en uno de los acápites del Tratado de Basilea firmado el 22 de julio de 1795, pues todo deja a entender que los restos que fueron trasladados a Cuba eran los de Diego Colón, el hijo mayor del insigne Almirante descubridor del Nuevo Mundo. Desde el encuentro fortuito del padre Billini, España y República Dominicana se miran

como perros de porcelana y la tinta ha corrido a flote sobre páginas y páginas sin que el enigma se disipe.

Mientras el ADN no arroje sus resultados la historia de la tumba de Colón significa, para los dominicanos, un asunto de fe más que de convicción. Sin embargo, existe una maravillosa obra de Emiliano Tejera, *Los restos de Colón en Santo Domingo*, reeditada por la Sociedad Dominicana de Bibliófilos en 1986, escrita y publicada al calor de los acontecimientos en 1878 y 1879, que investiga con la minuciosidad de un detective del FBI la historia de los despojos mortales del redondeador de la tierra luego del macabro descubrimiento del Padre Billini y expone una tesis que los concernidos españoles no han aceptado. Tejera plantea una hipótesis apasionante y amena que nos conduce, con un estilo elegante y de gran escritor, a leer e interesarnos en una polémica de siglos cuya actualidad se la da el interés de los españoles por ponerle punto final a la porfía y, al mismo tiempo, descanso eterno al ilustre navegante cuyo origen genovés también es puesto en tela de juicio.

Si seguimos con atención la tesis de Tejera, a pesar de ciertos límites que él mismo reconoce, hay que admitir que Colón reposa en Santo Domingo después que María de Toledo, su nuera, lo trajera en 1540 ó 1544, si no se acepta la fecha de

1536 que es la más corriente con el pretexto de que en esa fecha la Catedral aún no estaba terminada. Para Tejera su hipótesis reposa en la ubicación de las urnas y en que las lápidas que las cubrían no llevaban inscripción alguna por lo que es verosímil que se hayan equivocado de bóveda al momento del traslado hacia La Habana en 1795. “De las dos bóvedas contiguas”, escribe Emiliano Tejera, “los españoles abrieron, no la pegada al muro, que era la que encerraba los huesos del Primer Almirante, sino la otra, la que guardaba los de su hijo D. Diego, i que solo estaba separada de la primera por una pared de 16 centímetros de grueso. A la segunda bóveda es a la que conviene mejor la designación de Hidalgo: *entre la ‘pared principal i la peana del Altar Mayor’*. Ambas bóvedas están sobre el Presbiterio, ambas del lado del Evangelio; pero la que contenía los restos de D. Cristóbal Colon estaba i está *pegada a la pared, i aun entrando algo en ella*, mientras que la que encerraba los de D. Diego estaba *entre esa misma pared i la peana del Altar Mayor*, o mejor dicho entre esta i la bóveda del Primer Almirante.” (p.19).

La descripción de la urna que descubrió el Padre Billini el 10 de septiembre de 1877 en el presbiterio de la Catedral, bajo la pluma de Tejera, es digna de un novelista. Sus detalles nos dan la impresión de que estamos frente a ella y de que se trata de la que realmente contiene los restos del ilustre Almirante. Su hipótesis es aún más convincente cuando transcribe las inscripciones que ornaban la urna: “D. de la A. P^{er} A^{te}” lo que se traduce por “Descubridor de la América. Primer Almirante”. Sin embargo, es la palabra “América” en dicho sarcófago lo que Tejera acepta como una limitación para sus argumentos, pues con la seriedad de un lingüista reconoce que el sustantivo América no era usual para la Corona española cuando fueron trasladados los restos de Colón a Santo

Domingo en una fecha que puede ser 1536, 1540 ó 1544, pero ya había sido atestada en España desde 1520 y el Continente se había comenzado a llamar así desde 1509: “Si en la inscripción de la caja se quería dar a Colon el calificativo de Descubridor, poco importaba a los que tal pretendían designar la cosa descubierta con el nombre de Indias o con el de América, ya usado desde 16 años antes en la misma España. El nombre de América tal vez parezca extraño en la inscripción pero no es imposible que pudiera usarse, i nadie puede asegurar que no se usó, mientras no se encuentren documentos auténticos que lo contradigan” (p.41)..

Moreau de Saint-Méry, el cónsul francés que visitó la parte española de la isla antes de que fuera cedida a Francia, precisa en su *Descripción de la parte española de la isla de Santo Domingo*, citado por Tejera, que cuando indagó sobre la tumba de Colón se le dijo que estaba en la Catedral, pero que no se le indicó el lugar preciso donde se encontraba porque las lápidas no tenían inscripción. El testimonio de Moreau de Saint-Méry fortalece la tesis de Emiliano Tejera en el sentido de que se habían llevado para La Habana los restos de Diego Colón y no los del Primer Almirante.

Los supuestos restos mortales del Almirante de la Mar Océano fueron trasladados a La Habana con una majestuosa pompa que, hasta el descubrimiento del Padre Billini, formaba parte de las leyendas sociales de los dominicanos durante los primeros 77 años del siglo XIX. Una majestuosidad digna de lo que Colón representaba, post-mortem, para la Corona española. Más de dos siglos han transcurrido desde que Billini hizo el encuentro fortuito con las cenizas del osado navegante y de que Emiliano Tejera expusiera su fabulosa tesis digna de un agente del FBI y del cine policiaco norteamericano. Para República Dominicana Don Cristóbal

Colón y su inseparable “fucú” reposan en el Mausoleo del Faro que lleva su nombre. Para España, poner en manos de científicos las cenizas de los Colón que reposan en la Catedral de Sevilla es reconocer plausible la tesis de Emiliano Tejera en *Los restos de Colón en Santo Domingo* y, al mismo tiempo, hacer aún más hermético el enigma que los dominicanos, sea cual fuere el veredicto, compartirán eternamente con los españoles.

● **Guillermo Piña Contreras**

Ensayista, editor, periodista, traductor y crítico literario. Nació en San Juan de la Maguana, en 1952. Editó en las *Obras Completas* de Juan Bosch. Ha sido Embajador de la República Dominicana en Francia, Argentina, y actualmente en Holanda. Es miembro de la Academia Dominicana de la Lengua. Ha traducido al francés a Juan Bosch y a Bernardo Vega, y al español a Henri Meschonnic, Lionel Richard y a Paul Mironneau. Es autor de las novelas *La casa de Leonor* y de *Fantasma de la lejana fantasía* y de los libros *Doce en la literatura dominicana*, *Enriquillo: el texto y la historia*, *Juan Bosch: un hombre de su tiempo (documental)*, *Juan Bosch: imagen, trayectoria y escritura*, *En primera persona: entrevistas con Juan Bosch*, *Huellas de amor* y *Los intelectuales y el poder*.



Scene in the Donkey's...

La autobiografía poética de Soledad Álvarez

Vuelo no por el aire del mundo sino por el río de la vida onírica. Poesía escrita desde el paisaje espejeante de la sensualidad. Fresco conversacional, la poesía de Soledad Álvarez revela el paisaje interior de la experiencia estética del cuerpo, en su discurso, el cual alcanza su máxima potencia sensible, el lenguaje estético del cuerpo, en su sentido sensorial, amatorio y erótico. Su escritura poética es la expresión de un espectáculo circense, con los riesgos mortales que implican los azares de la vida. Sus versos semejan lances de dados que operan como imanes, en sus itinerarios: estallan en la página al son de encabalgamientos y ritmos versales.

La poesía de Soledad Álvarez siempre está marcada por su vida: es la obra de su autobiografía, la que escribe en duelo con el silencio. Así pues, sus palabras dibujan un mapa sentimental, en un desarraigo mortal, entre la memoria histórica y el olvido, la infancia y la madurez; sus palabras expresan, en consecuencia, el conjuro de sus miedos y el deseo de olvidar y callar; pero su destino es hablar en clave lírica. Su poesía no está escrita -o dicha- con los ojos cerrados, sino con los ojos abiertos. Las suyas son miradas en soledad, pero en un estado ontológico y festivo, y desde la celebración del cuerpo y la alegría del placer de viajar, que es también su ética de vivir. Purgación de la memoria visual, este poemario *-Autobiografía en el agua-* es la manifestación de sus percepciones del deseo, en un rpto de recuerdos.

La obra poética de Soledad Álvarez - que comprende tres libros- no es un escape hacia abajo sino hacia arriba; representa una pasión estética encarnada que refleja “un incendio sin llamas ni cenizas” - como nos dice en su primer poemario, *Vuelo posible*. Su poesía tiene un tono imperativo y, a veces, desemboca en un monólogo con su yo interior, que se abisma en el aire o cae al vacío de la gracia y del milagro. Poesía que toca el límite de la muerte, el borde del sinsentido y el filo de la vida. La poética de la autora de *Las estaciones íntimas* está ebria de sentidos, tiene sed de eternidad, está escrita en trance sinestésico, en estado de vigilia del ser; no en estado de melancolía sino de deseo eufórico y sangrante. Poesía labrada para los sentidos -y con los sentidos- desde la órbita de la cotidianidad. Álvarez ha sabido tener conciencia poética de esculpir una obra lírica en difícil equilibrio, entre el pensamiento plástico y la sensorialidad plena. No hay sinuosidades barrocas, ni elucubraciones filosóficas; hay, en cambio, una medida helénica entre las trampas de lo ordinario y el laberinto de la oscuridad expresiva, tan cara a ciertas poéticas barrocas. Su poesía postula no ideas sino imágenes visuales, vitales y empíricas que nos iluminan, y, lejos de enceguecernos, nos hacen abrir los ojos para ver más clara la realidad y comprender que existimos. Podríamos decirlo con los versos de Ungaretti: “Me ilumino de inmensidad”.

La experiencia poética es así resultado de la percepción empírica de Soledad Álvarez, que es transparente como el agua de su biografía, esa agua que vuela a cielo abierto. En su mundo poético no hay noche sino día: soles y “estaciones íntimas”, días eternos, y un sol perpetuo que sostiene las miradas de su ser poético; una poesía que nos hace abrir los ojos no para callar o hacer silencio, sino para cantarle a la soledad del mundo. Es poesía que se alimenta de miradas, de la contemplación lúdica, en que la realidad se hace memoria del deseo, reminiscencias de los placeres sensoriales. Canto de inocencia y de experiencia, entre juego de máscaras e identidades, pendulan los ecos de la desnudez y el paraíso perdido de la presencia. Elogio de los amantes y celebración de la potencia sensual del cuerpo, su poesía refleja un horror al envejecimiento y a la muerte. De ahí que su obra merodea entre los avatares de la angustia por perseverar en su ser vital, donde el cuerpo se consume con la eternidad.

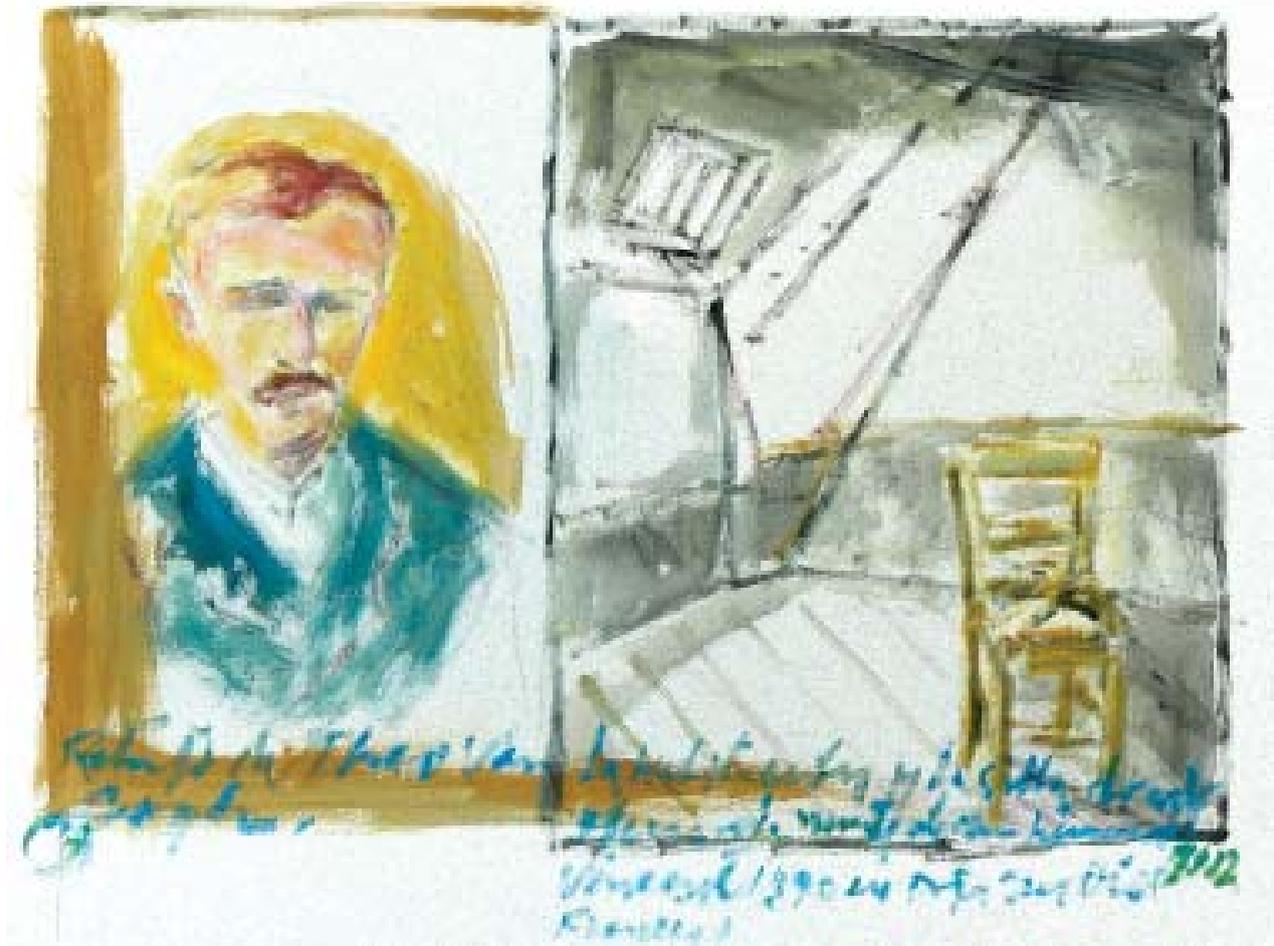
Soledad siempre ha escrito poesía desde la ebriedad de la realidad, nunca desde el dolor del mundo; más bien, escribe desde la celebración de la dicha del ser femenino. Sus poemas, en efecto, nos hacen ver y oír con los ojos y los oídos bien abiertos para percibir las intuiciones del tiempo y los latidos del espíritu. Su obra es, así, un viaje del misterio a la carnalidad, en una estrategia lírica que se nutre de evocaciones y presencias. Tránsito y transformación del cuerpo, desarraigo espiritual de los sentidos: el ser se resiste a sus metamorfosis materiales. La imagen poética vagabundea, entre la nostalgia que taladra el sentido de la vida, y martilla las ilusiones perdidas, en la fugacidad de los instantes rotos. Ante la muerte y la escatología del ser, el placer actúa como ente catalizador del miedo, pero ese placer, que es un mecanismo de defensa contra el dolor,

también se transfigura en evasión y religión del cuerpo.

La anécdota constituye la piedra angular en el universo poético de Soledad Álvarez; es la semilla de donde brotan no pocas fuentes originarias de muchos de sus poemas, y que logra trascender con el vuelo de la metáfora. Asimismo, se percibe la descripción de visiones cotidianas de una memoria *a priori*, que relata y canta, en claves metonímicas, las intuiciones poéticas de los instantes vividos.

Desde *Vuelo posible* (1994), pasando por *Las estaciones íntimas* (Premio Nacional de Poesía, 2006) hasta *Autobiografía en el agua* (2015), la poética de Soledad Álvarez ha girado en torno al imperio de la pasión, y creado un universo verbal donde gobiernan los sentidos, o más bien, la memoria de los sentidos. Toda su órbita poética posee una constelación de signos, en la que el cuerpo erótico es el protagonista de su canto y de su memoria histórica personal. Sus poemas se mueven mediante un ritmo musical de estaciones, en un elogio a la desnudez, que le confiere sentido a la estética del mundo. Ese ritmo, en tanto organizador del sentido poético, encierra un tono creativo, versátil, lúdico y dinámico, diferente y autónomo en cada poema, por lo que su concepto del ritmo verbal revela una conciencia estética definida. Ese concepto rítmico no es una búsqueda de estilo sino una meta y un destino. La suya es una escritura contra la muerte y una afirmación del ansia de vivir, de la voluntad de ser, y de ahí que el amor y el erotismo funcionan, en su poética personal, como receptáculos de placer contra el dolor y la finitud. Triunfo de Eros y derrota de Tánatos, su obra lírica se mueve en una galaxia de símbolos, en su espacio sensible y su temporalidad terrestre.

Su universo poético es un constante diálogo con su cuerpo, una autobiografía íntima, desnuda, despojada de miedo y



desbordante de pasión y gracia de vivir. Con *Autobiografía en el agua*, Soledad Álvarez, le canta a su vida pasada y presente, y a la vida de su generación, y continúa así su impronta sostenida y osada, lúdica y corpórea, con la que ha conquistado un espacio en nuestra tradición literaria.

● Soledad Álvarez

Poeta y ensayista. Nació en Santo Domingo en 1950. Estudió Filología, con especialidad en Literatura Hispanoamericana, en Cuba, país donde trabajó en el Centro de Investigaciones Literarias (CIL) de Casa de las Américas. En la década del sesenta formó parte del grupo literario “La Antorcha” y del movimiento conocido como “Joven Poesía Dominicana”, que durante los años setenta realizó numerosas publicaciones y recitales poéticos por todo el país. Fue comentarista y crítica literaria en el periódico El Nacional, con la columna titulada “Soledad Álvarez escribe A.M.”. También laboró con Manuel Rueda en el suplemento cultural Isla Abierta, del periódico Hoy.



Uu @mizat sin ymaha

La narratología de Roland Barthes: Del estructuralismo a la lectura hedonista. Centenario de su nacimiento.

Exponer sobre un aspecto puntual de la obra de Roland Barthes, como la narratología, es decir el conocimiento producido en torno al relato y la novela, conduce indefectiblemente a ver a este hombre de gran cultura clásica y de curiosidad insaciable, encaminarse en una aventura intelectual y lúdica.

Barthes fue un nómada en el saber literario, recorrerá la aventura del espíritu sin detenerse en una teoría precisa, sin encorsetarse en un dogma. Incursionará en el saber narratológico, es decir en el nascente dominio del conocimiento del relato, por la importancia antropológica que posee esta forma de relación al universo, por la razón de que todo el vivir del hombre se transforma en relato. Barthes percibió que en fin de cuentas el relato, lo narrativo, son los medios de conocimiento más sustanciales y cercanos del hombre. Barthes estará entre los pioneros para dilucidar con rigor tenaz lo que se esconde detrás del relato, de dónde viene la fascinación que ejerce en nosotros, a partir de cuáles reglas se configura.

La revista parisina *Communications* y en particular el *número 8* publicado en 1966, aún y revela una serie de autores que marcarán durante decenios los estudios litera-

rios en los países de occidente: Claude Bremond (con quien el autor de esta ponencia trabajó durante años), Claude Levi Strauss, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Algirdas Greimas, Gerard Genette y evidentemente Roland Barthes. Es la gran época del estructuralismo en las ciencias sociales; en Francia esta corriente proliferará a partir de la tradición cartesiana del discurso de método, pero sobre todo se asentará en la lingüística de Saussure. Los franceses redescubren sobre todo a Vladimir Propp, folklorista ruso de principios del siglo veinte, que a partir de los cuentos maravillosos rusos recabados por el también folklorista ruso Afanassiev, intentó dilucidar las constantes (llamadas acciones) que se manifiestan en un grupo de 100 relatos. Esa manera de proceder, haciendo un inventario de las acciones que se repetían en una centena de cuentos, rompió con la lectura meramente intuitiva y permitió ver en el relato una forma cultural muy codificada. Recordemos que Propp ceñirá en ese corpus de cuentos 31 acciones constantes.

Roland Barthes partió del legado de Propp y de la premisa del gran lingüista estructuralista Danés Louis Hjelmslev según la cual toda significación humana

trasmitida por el lenguaje, ya sea visual, gestual o lingüístico, para que sea tal, debe estar organizada en una estructura. El caso usual de la estructura gramatical de la lengua con su sujeto, predicado y sus expansiones adjetivas y adverbiales, inspiraría a los narratólogos franceses y a Barthes para la organización conceptual de su célebre estudio aparecido en ese número de la revista titulado *El análisis estructural del relato*.

Con un rigor y calidad de exposición ejemplar, Barthes analiza un relato de Ian Flemming el autor de James Bond, a fin de ilustrar sus nacientes hipótesis. El semiólogo galo cumple con las premisas metodológicas estructuralistas imperativas como por ejemplo segmentar el texto, es decir descomponerlo, para darle a la lectura mayor rigor, en *niveles de significación*. Aunque la significación global de un relato nos llega de manera unitaria este concepto importante nos permite adentrarnos en el relato por etapas, nos invita a ubicar prioridades para reconstruir el mensaje y sobre todo a jerarquizar los elementos constitutivos de una historia contada.

El semiólogo francés en este artículo y a partir de Propp piensa que son *las funciones*, es decir las acciones de los personajes las que movilizan un relato, que le dan gran parte del sentido. No hay relato sin acción. Para el semiólogo existen dos tipos de acciones:

—Las acciones *cardinales* que vienen siendo las grandes acciones, las indispensables para darle amplitud al relato, y su desarrollo temporal; configuran el sentido global. Por ejemplo en un cuento maravilloso, se puede considerar que una *acción es cardinal* cuando un héroe, mediante su acción, parte lejos por encargo del padre de la víctima a rescatar a la princesa robada. Ese desplazamiento del héroe con un objetivo preciso es clave para la comprensión del cuento.

Para Barthes, otras acciones del relato merecen ser estudiadas. Las denomina *catalisis*. Son acciones menos importantes pero imprescindibles para el sentido. El héroe, por ejemplo, cuando va a rescatar la princesa raptada, se detiene a pedir informaciones o a desalterarse en un río. Estas dos breves acciones son secundarias pero refuerzan la capacidad atractiva del relato, pues añaden sentido e incluso son indispensables para que el héroe prosiga su camino. Esos dos niveles de acción nos permiten penetrar en la inteligibilidad del universo de acciones, que recordemos, forman la sustancia de un relato o novela. Otro *nivel de significación*, es decir otras estructuras que interactúan en el relato son *las descriptivas*, pues un relato no solamente está estructurado por acciones. Roland Barthes las subdivide en:

Índices: son los señalamientos en la descripción sobre el carácter, la personalidad de un personaje, sus sentimientos, su pertenencia a un grupo social. Sin esos índices el relato se tornaría hueco, los personajes serían tan solo sombras. La vestimenta del héroe, la descripción sobre la nobleza de sus sentimientos para rescatar a la princesa, las informaciones que nos dan sobre su coraje y arrojo, son por ejemplo índices de la estatura heroica de dicho personaje. Otras estructuras contiguas a la descripción, importantes para el teórico francés son las que denomina *los informantes*, que vendrían siendo marcadores temporales o espaciales, pues nos informan sobre el contexto en el que se despliegan las acciones del personaje: son designaciones del tiempo y el espacio del relato.

La grandeza de este tipo de aproximación estructuralista al relato, es que nos permite organizar una lectura no especulativa y arbitraria de sus formas, nos invita a comprender la matriz formal y mental a partir de la cual se producen relatos y novelas.

Es imposible rendir cuenta minuciosamente de la riqueza de este artículo de

fondo. Barthes siempre se sintió insatisfecho con su quehacer teórico. A nuestro modo de ver Barthes sospechó que el análisis estructural podía rendir cuenta de la manera en que se organiza un relato, de las premisas lógicas que permiten a su estructura de ser comprendida, pero tal vez no de la pluralidad del sentido que se produce en su creación.

Es por ello que en su estudio sobre la novela breve de Balzac titulado *Sarrazine* (1970), sin abandonar completamente el estudio estructural, cambia de conceptualización. *S/Z* se titula esta obra. Propuso, para sorpresa de sus lectores, cinco códigos para desmenuzar la riqueza expresiva de la novela de Balzac, pero no debemos confundir su concepto de código con el empleado por los teóricos de la comunicación y los lingüistas. Para Barthes los códigos son constelaciones de sentido y no reglas universales proyectadas fuera del sujeto. Dice Barthes que el código “*es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras*”. Barthes fragua una lectura a través de estos cinco códigos para rendir cuenta de la pluralidad de significaciones más allá de las formas descritas anteriormente. Para leer de manera minuciosa, desmenuzar el relato de Balzac, Barthes apela a los códigos siguientes:

Código cultural. Es aquel que en la escritura del novelista recoge finamente los hábitos, costumbres, saberes populares o de una clase social determinada; también sus proverbios y refranes que estampa en la narración. Es lo menos personal, pues esos sentidos pertenecen a la comunidad.

Código hermenéutico. Apelando a este código intenta despejar mediante una lectura más allá de las palabras, los misterios que revisten algunas de ellas. Palabras medianamente significativas en un texto pueden dar la clave de un segmento entero.

Código connotativo. Para Barthes es crucial hacer una suerte de segundo nivel de lectura, indagar los signos, en particular

aquellos que se inscriben en una cadena descriptiva, y extraer otro sentido de la trama narrativa. La descripción por ejemplo de los muebles y cortinas de alta calidad de un salón en la novela corta de Balzac, connotará por ejemplo la pertenencia social elevada de tal o cual personaje, connotará la riqueza. En una oración transparente, de fácil acceso nos dice Barthes, puede haber oculto pero accesible al lector, otro sentido que cohabita con el primero. Afirma que en la connotación accedemos a sentidos de palabras que no están en el diccionario, que son dadas por el contexto o por alteración estética deliberada del escritor.

Código proairético. Pese a que este vocablo es más bien feo y complicado, es el código que el lector discernirá con más holgura, pues se refiere a las acciones de los personajes, a sus comportamientos, a la manera de las unidades funcionales que describió en su obra *Análisis estructural de los relatos*. El cita en *S/Z*, el paseo, o el asesinato de un personaje, etc.

Código semántico. En este orden de ideas podemos afirmar que con esta obra Roland Barthes utiliza conceptos para leer significados estructurados pero al mismo tiempo se distancia de su estructuralismo anterior. Deja a un lado los fríos análisis de unidades funcionales, de índices, así como el vocabulario casi lógico y espesamente impregnado de la lingüística puntillosa que lo acompaña, para dar rienda suelta a su imaginación interpretativa, a un diálogo intenso con la novela de Balzac. El texto *S/Z* muestra a un Barthes fino lector y brillante exégeta, pero como caímos de acuerdo con el destacado escritor dominicano Andrés L. Mateo, en un diálogo sostenido con él, revela también a un escritor de fuste, luminoso, que sabe que la crítica literaria que opera en las altas cumbres del intelecto debe expresarse en una escritura diáfana y elegante.

A todos los presentes en particular a los estudiantes les recomiendo leer este texto,

S/Z que pueden encontrar en Internet traducido al español. Reforzarán con su lectura su capacidad de ahondar en la pluralidad de sentidos de un texto. Barthes desde ese punto de vista y a título póstumo sigue siendo un excelente profesor.

Entrados los años setenta se difunde una suerte de esnobismo de ruptura en las letras francesas. Se reivindicaron escritores denominados revolucionarios como Sade, Lautréamont, Georges Bataille. Teóricos como Julia Kristeva, Philippe Sollers y evidentemente Roland Barthes se alejan de las corrientes estructuralistas, niegan los géneros o por lo menos sus herméticas fronteras, y reivindicaron el deseo y el texto. Se acercan a Freud y su principio del placer. Es en este contexto que aparece el título *El placer del texto* de Roland BARTHES (1973). Es un libro corto y apasionado. En dicho libro Barthes no habla de novela, poesía o teatro si no de texto, como para darle más materialidad al libro que se tiene entre manos y hacer más palpable la relación de placer que se establecerá entre el lector y la obra. Esta manera de proceder con la literatura lo apartará de la lectura estructural. Reivindica el placer del lector fuera de la mirada distante y fría que el crítico estructuralista propugnaba antes. Su fervor por el texto literario se asienta en un hedonismo jubilatorio e inteligente; recordemos que el hedonismo es definido por los diccionarios como “*el que considera el placer como la finalidad o el objetivo de la vida*”, pero para el crítico francés muchas veces nos parece que está estrechamente ligado a la idea de transgresión, de violación de los códigos literarios, es decir de las estructuras que años antes deseaba explicar.

El placer de leer una obra se obtiene según sus reflexiones leyendo a autores que nos desconciertan por su capacidad de ir más allá de los géneros de la narración. En las primeras páginas cita por ejemplo la

novela de Phillippe Sollers “Lois” que podemos traducir por “Leyes” y la novela del autor cubano Severo Sarduy titulada “Cobra”, textos narrativos que rompen con la narración y adentran al lector en una suerte de prosa poética brillante, distante de obras que solíamos conceptualizar como narrativas. También convoca a los clásicos franceses Balzac, Zola, Flaubert. En ellos el placer se da según él “en la extravagancia de las descripciones, en la excesiva precisión de la escritura” que encontrará también en el fundador de la nueva novela Alain Robbe Grillet .

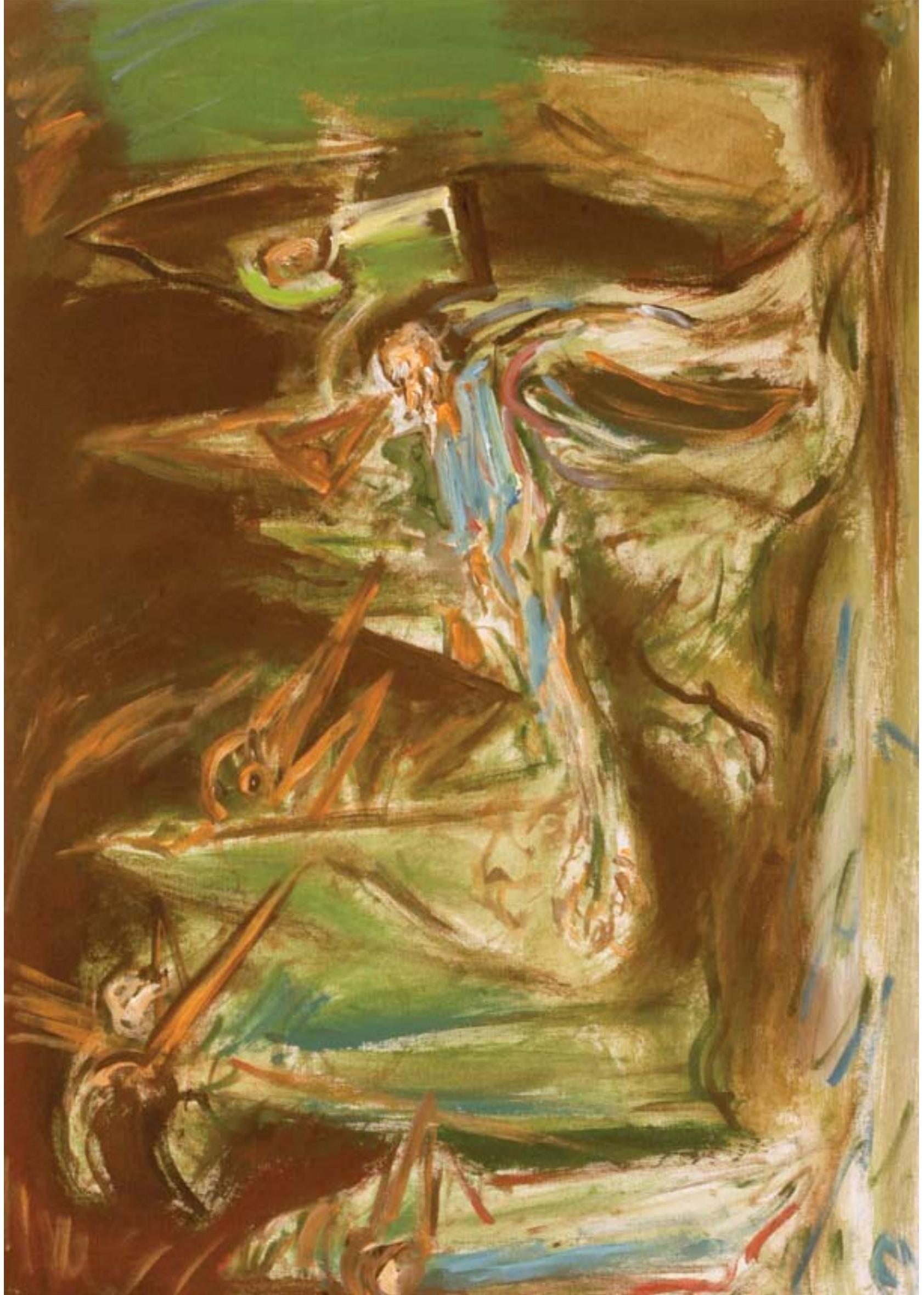
Barthes a diferencia de sus orientaciones críticas precedentes, inspira sus opciones en este texto desprovisto de conceptos, en la teorización de Sigmund Freud. Recordemos que el precursor del psicoanálisis estableció que nuestra vida está cimentada en la búsqueda del equilibrio entre lo que el denominó el principio del placer, donde ubica a la sexualidad placentera, el ensueño, la creación artística y, por otra parte el principio de realidad fraguado en torno a las reglas sociales de conveniencia, la vida planificada, necesarias para nuestra adaptación a nuestra vida en sociedad. Aunque Barthes siempre mancomunó su crítica estructuralista al placer de leer y al de escribir, el principio de placer está omnipresente en su discurso *del placer del texto*. Incluso el placer de la escritura deriva de las manipulaciones placenteras del lector: Así nos dice “*lo que me gusta de una relación con el texto no es directamente su contenido ni su estructura si no más las rupturas que yo provooco en sus formas para perseguir mi goce*” Es decir el placer del texto planteado por Barthes proviene también de la implicación del sujeto lector, pues Barthes nos recuerda que el vocablo texto viene de tejer, y el lector es en fin de cuenta el que desteje aquel conjunto de telas oracionales que le presenta un escritor.

En los dos libros citados S/z y el placer del texto a veces despuntan desagradablemente conceptos (o pseudoconceptos) del psicoanálisis como *castración, fálico, perversión, cuerpo de la madre* pero utilizados con elegancia y de manera fugaz sin que desvanezca el placer de indagar que nos transmite con entusiasmo el crítico. Sus referencias al psicoanálisis son la consecuencia casi lógica en el decurso de los años setenta, del abandono del estructuralismo de prosapia lingüística en donde no se hacía referencias al sujeto creador. Barthes con el sujeto dual freudiano (consciente e inconsciente) intenta introducir al sujeto que piensa, crea, se bifurca en su pasado y su presente siente con su historia personal.

Cuando se lee a Barthes tenemos la grata impresión de salir de un pozo de luz, más inteligentes y con el ánimo en alto para seguir navegando en el ancho piélago de la cultura literaria.

● Olivier Batista Lemaire

Nació en París, Francia. Es franco-dominicano. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio San Luis Gonzaga en Santo Domingo. Empezó sus estudios universitarios en Francia. En los años noventa presentó su tesis de doctorado en La Escuela de Alto Estudios en Ciencias Sociales de París sobre *Novela y sociedad en el Caribe 1895-1950* (Cuba, República Dominicana, Venezuela y Puerto Rico: mención Summa cum lauden. Hizo estudios paralelos de Desarrollo social territorial en el Instituto de Ciencias políticas de París y de Historia de las relaciones internacionales. Fue Director de centros sociales en los suburbios sensibles de dicha capital. Fue asimismo Director de la *Casa de servicio públicos* de las ciudades de Clichy-sous-Bois, la más importante de Francia. Ganó un accésit premio de cuento en el Ministerio de Cultura de Madrid. En 2011 ganó el primer premio internacional Casa de Teatro, en género teatro. El segundo premio de novela en 2013 en Funglode, así como el tercero de cuento en 2014 en Funglode. Participó en la publicación de las obras completas de Juan Bosch con un estudio sobre la teoría del cuento. Publicó un estudio sobre la novela dominicana en el tomo del Banco de Reservas dedicado al mismo. En la actualidad realiza dos investigaciones sobre *La formación de la literatura dominicana: 1844-1857*, y *Las elites dominicanas ante el dominio haitiano: Exilio, sometimiento y rebelión*.



Roland Barthes y el placer de leer

Ser lector no consiste primordialmente en leer unos textos concretos, llamados “literarios”, sino en leer de una peculiar manera. Es, en definitiva, la configuración de una determinada actitud placentera y gozosa de leer. Desde este punto de vista, no se puede ser un buen lector sin leer gozosamente un texto. Leer de este modo viene a ser, así, una convocatoria a una manera subjetiva de leer. No se trata de una técnica del arte de la lectura, sino de la estética de una vida definida por la acción de leer. Ya la cuestión afecta a toda lectura, a todo lector. Y, entonces, resulta insuficiente hablar simplemente de placer de leer. En tal sentido, la vida y obra de Roland Barthes son un vivo ejemplo de lo que acabo decir.

Pero ¿cómo hablar barthesianamente de la lectura a partir de lo escrito? El discurso es siempre de alguien o para alguien. El arte del discurso está, por ello, destinado, pero también lo está el arte de escribir y el de la lectura que sigue a éste. Pues, en efecto, escribir es siempre hacerlo para alguien, aunque en muchas ocasiones se trate de un destinatario indeterminado. Ahora bien, dada la disociación entre escritura y lectura, nos preguntamos: ¿cómo puede ser superada la distancia entre el sentido de un discurso fijado por el que escribe y

el lector que lo atiende? Pero ¿y cómo pensar sin recrear lo que hay? Tal vez, precisamente quepa y deba hacerse porque somos lectores; quizás, porque somos lectura permanentemente reescrita.

Trazos del placer disuelto en escritura. Del texto del placer, al acto de leer. Soporte y hendidura: tramado de significación para la capacidad perceptiva de la legibilidad. Y desde la profundidad del símbolo, la textura emerge y se muestra como cuerpo. Cuando textura y trazo se hacen uno, en la posibilidad de la escritura, confluyen en la simbólica del cuerpo, que se muestra para la comprensión de lo legible. Así, mundo, naturaleza, ciudad, ser, son cuerpos en el milagro de la legibilidad del texto. La representación de la escritura como cuerpo, y del cuerpo como escritura, se desplaza del símbolo al referente y del referente al símbolo, como vasos comunicantes de intensa significación. “El placer del texto, según Roland Barthes, es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo. Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez

incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. El brío del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su voluntad de goce: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos —que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas” (“El placer del texto”, p.22).

El cuerpo humano, idealizado en términos de perfección y armonía, representó, para los griegos, la máxima posibilidad de la belleza y el canon; y la desproporción, la heterogeneidad y la desmesura, representaron la fealdad y la monstruosidad.

La idealización del cuerpo alcanza una de sus más altas expresiones en la tradición órfica de la poesía, así como en lo que Stendhal llamara el amor pasión: el cuerpo amado como la expresión de la belleza, tal como se encuentra en el canto órfico que atraviesa los siglos; y tal como se encuentra en esa “intensidad idealizada”, según la frase de Barthes, que refiere el amor textual por la lectura y deseo de ser otro en la escritura.

El acto de leer se convierte así en el momento crucial del análisis de leer por puro placer. Sobre dicho acto descansa la capacidad del relato de la crítica de transfigurar la experiencia de leer en un acto de placer. Y, en esa medida, el poder de la ficción se muestra ligado al de la redescipción, y toda lectura ofrece la urdimbre de un espacio-mundo en el que cabe urdir otras lecturas: espacio de vida soportable, espacio de supervivencia. Nuestra propia vida se muestra como el campo de una actividad gozosa, mediante la cual intentamos reencontrar/recrear la identidad narrativa que nos constituye, como lectores hedónicos y festivos.

Hablamos de lectura, en este sentido, como re-decir, reponer en acción, reactivar el decir del texto, de la obra, su dinámica, que es el trabajo del sentido sobre sí mismo. Se produce una auténtica “ficción” —no un fingimiento—, la instauración de una suspensión, operada en el curso mismo de la praxis efectiva: una *poiesis*, la reproducción del proceso creador que ha engendrado la obra. Pero, además tiene lugar, en este caso, una auténtica “catarsis”, una rearticulación de la pasión del acto de lectura.

Leemos en verdad desde lo que somos y con lo que somos. Sólo damos poniéndonos en juego. De ahí que el comportamiento respecto del texto, según Barthes, haya de ser siempre receptivo y activo, siquiera, en ciertos casos, en el modo de reconocerlo como no “incorporable”. Responder es, a la par, contestar. Pero esto sólo es seriamente posible reconociendo que leer es introducirse en la obra; mejor, reintroducir el habla en la obra. Ello incluye expectativas concretas procedentes del horizonte de intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también biográficas.

En esa medida, para Barthes, leer es negar el carácter definitivo de lo dado, negar sus perfiles de ejemplar aislado, a fin de experimentar plenamente el incentivo del juego, con reglas conocidas y sorpresas todavía desconocidas. Juego, como dijimos, ya antes empezado. Pero el sentido del texto únicamente se produce si el lector lo hace no sólo según sus propias condiciones, sino ante todo según condiciones ajenas. Precisamente lo no idéntico es la condición del efecto, que se realiza en el lector, en cuanto constitución del sentido del texto. En la interacción entre texto y lector se reabren las posibilidades. Se trata de continuar la dinámica del placer y no de regodearse en una vacía visión que nada produce, una pura ojeada que parece leer

pero ni atiende ni contempla, ni goza ni lee. El lector no tiene ya el papel de devorador ante un objeto que ha de consumirse, sino el de quien en la espera –más que en la expectativa– está abierto, según Barthes, a la que la obra obre, a la eventual agregación de sus efectos. Gracias a y por esa actitud, que es una actividad, (sumamente erótica, por cierto), ha de hablarse, por tanto, del lector como experiencia. La recepción (*aísthesis*) es, así, poética y catárquica. Leer es entonces reaccionar, reponer en acción. Asumir el texto como un acto erótico.

Barthes invariablemente, ha dicho Susan Sontag, actúa en un registro afaible. No hay afirmaciones rudas ni proféticas, ni súplicas al lector, ni esfuerzos para “no” ser comprendido. “Se trata de la seducción como juego, nunca como violación. Toda la obra de Barthes es una exploración de lo histriónico y lo lúdico; de muchas e ingeniosas maneras, una excusa para el paladeo, para una relación festiva (más que dogmática o crédula) con las ideas. Para Barthes, como para Nietzsche, el fin no es alcanzar algo en particular. El fin es hacernos audaces, ágiles, sutiles, inteligentes, escépticos. Y dar placer”.

Sólo entonces la obra nos dice y nos lee. Considerada por su obrar, se trata de captarla y concebirla como efectivo autor, o mejor como el autor mismo. Lo que habitualmente denominamos “autor” se esfuma y difumina como supuesto propietario del texto y viene a ser su primer lector, el efecto activo del funcionamiento de los enunciados.

Una vez alejado el autor, dice Barthes, en su célebre ensayo, “La muerte del autor”, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura”.

De este modo se entiende la obra, correspondiendo a ella de manera más adecuada que lo que, quizás, el autocalificado

autor lo hizo. O, aún más todavía, ha de reconocerse que el autor, (y la obra) y el intérprete “copertenecen” a un ámbito más amplio que no deja formular o determinar.

Por ello leer, según Barthes, es reescribirnos. Somos lecturas que traman texto: tejidos, urdimbre, cañamazo. Somos esfuerzo y deseo de lo otro y, a la par, expresión de carencia, esfuerzo por existir y anhelo de ser. Esta afirmación y necesidad muestran que el texto sólo puede decir desde el mundo, que está en juego, el apropiármelo; y ello implica desplegar el horizonte implícito de mundo. Sin esta acogida, no hay nada que leer y, por tanto, nada que decir-se.

Ha de decirse, por tanto, que leer en verdad es intervenir en el ocurrir del discurso. De ahí que deletrear un texto sea recorrerlo epidérmicamente, saboreando sus singularidades. Con ello se propicia el ser atravesado por él, en la decisión de proseguir y atender su son. La intersección del mundo del texto y del mundo de la vida del lector va más allá –o más acá– de lo dicho (en rigor, en el texto y en el lector). Ambos quedan entretejidos liberándose –precisamente porque la materialidad es, a la par, apertura– de toda fijación en lo preestablecido, pero lo hacen a través de eso dado. La acción “de” leer sólo cabe en este echarse a perder que corresponde al dejar y dejarse decir: es la acción “del” leer, que deviene asimismo texto. Únicamente así acontece lo que se dice y cabe subrayarse que, en efecto, que comprender un texto es seguir su movimiento. Entonces puede leerse –y ésta es la cuestión, que el decir acaece a su vez como lectura– que interpretar, esto es leer, es, ya no sólo “un” del texto, sino “el” acto del texto.

La tensión “enfermiza” por apropiarnos del texto no es sino una expresión de la tensión por apropiarnos “a” nosotros mismos, “de” nosotros mismos, y eso es un proceso poblado y tejido de textos. Sin



Dujate

embargo, ha de reconocerse que la “intri-ga” es la obra común del texto y del lector. Y, en esa medida, es el acto de lectura el que, en efecto “realiza” la obra. Y, sencillamente, porque la lectura misma es ya una forma de vivir en el universo de la obra. Y sobre todo, porque la vida se presenta como una actividad y una pasión en búsqueda de relato.

La lectura se precipita buscando en los textos la cifra de esa identidad con una pasión incommovida y neutra ante el reclamo de comprensión. Aprender a través de la lectura el gesto esencial del placer, recobrar la vida desde esas palabras exteriores a la misma vida, hace su identidad resurgir como presencia, dotada de relieve, de edades, de duración: conjurar la duración infinita de la ausencia. No se busca la comprensión de los textos, la mirada no se demora en ese espejismo, según Jacques Derrida. La lectura parece regida por una voluntad de fidelidad. Se enfrenta entonces a la crudeza insostenible de su límite: recorrer la letra para sustraerse a su velo, para leer en el texto la verdad de la escritura y, con ella, recuperar la identidad de la vida de quien ha escrito. No obstante, Derrida afirma no una condición de fidelidad, en la obra de Barthes, sino un “movimiento” de la fidelidad que habría de emanar de ese tránsito de un borde al otro de su obra.

Tal quiebra de fidelidad da que decir, al presentar el abismo en el que consiste cuanto es. Su escuchar abre el tal vez inhabitable

“no lugar” en el que, incómodos y errantes, somos, como texto, el acontecer del curso de la palabra.

A condición, en todo caso, de que el proceso de composición, de configuración, no se realice en el texto sino en el lector. Así se posibilita la reconfiguración de la vida por parte del texto, en tanto se produce la refiguración por él de la acción, en el acto mismo de lectura.

De acuerdo al análisis de Barthes, “la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y el mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contraideológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es en definitiva, rechazar a Dios y a las hipótesis, la razón, la ciencia, la ley” (“El susurro del lenguaje”, p.70).

Por eso, el sentido del texto no descansa, sin más en él, dormido, esperando ser liberado por la presupuesta genialidad de un lector. Y esta carencia es la matriz productiva para que siempre de nuevo, en los contextos más diversos, sea capaz de proporcionar un nuevo sentido, al “insensato juego” de leer. Ahora bien, si Umberto Eco ha subrayado que precisamente “de lo que no se puede teorizar hay que narrarlo”, la lectura, al reescribir, realimenta y reactiva no sólo lo dicho sino también aquello que da qué decir. Gracias a ella se preserva lo no dicho, en virtud de lo que se dice y en lo que se dice. Esta es su narración.

● Plinio Chahín

Poeta y ensayista nacido en Santo Domingo, 1959. Con una licenciatura en Letras, estudios y diplomas de postgrado en Lengua y Literatura, enseña en la Facultad de Artes y la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Ha publicado los siguientes libros: *¿Literatura sin Lenguaje? Escritos sobre el silencio y otros textos*, con el cual obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña del año 2005; *Hechizos de la Hybris*, con el que obtuvo el Premio Casa de Teatro del año 1998; *Oficios de un celebrante, Solemnidades de la muerte, Consumación de la Carne, Pasión en el oficio de la crítica y Cabaret místico*. En 2002 publicó, en colaboración con René Rodríguez Soriano, el texto experimental *Salvo el insomnio*. Numerosos ensayos, literarios y filosóficos, han aparecido en varios medios especializados del país y el extranjero. Su poesía completa fue editada por el Ministerio de Cultura con el título *Narración de un cuerpo*, en 2012.



Marc Augé

Otras escenas sobremodernas

Entrevista. En su libro nuevo, el padre del concepto de “no lugares” releva los objetos y los casos que inquietan hoy a los antropólogos de todo el mundo.

La vida activa del antropólogo ha cambiado. La ciudad atravesada por tramas sociales que entran en conflicto entre sí es el escenario donde se mueven los antropólogos del siglo XXI. Los territorios de pueblos indígenas, olvidados, perdidos, han cedido terreno a los desafíos de las metrópolis en tanto objetos clásicos de estudio. Hay funciones nuevas y replanteos. “Nunca como hoy ha sido necesaria una mirada antropológica de carácter crítico; nunca, además, ese derecho a la mirada ha sido tan difícil de ejercer, a tal punto han cambiado los criterios sobre lo natural y lo evidente”, dice Marc Augé en su libro reciente: *El antropólogo y el mundo global* (editado por Siglo XXI, traducido por Ariel Dillon). Augé ha sido el sinónimo de una antropología que descubrió su razón de ser “sobremoderna” en la vida cotidiana, en la exacerbación de lo urbano, en las formas que generosamente otorgaba la ciudad global, recordemos su libro *Elogio de la bicicleta*. Y continúa: “Este es el libro de un antropólogo que se interroga sobre su disciplina y sobre el mundo en el que vive. Y que propone, aquí, una lectura del mundo global, con la esperanza de capturar la atención de

aquellos que se preocupan por este mundo y se interesan por la antropología”. De esos mundos nuevos habló Augé en su última visita a Buenos Aires.

¿Cuáles son los nuevos objetos de estudio que entraron en el campo antropológico en las últimas décadas?

La antropología ha sido definida a menudo a través de sus objetos empíricos, es decir, las sociedades primitivas o pequeños grupos. Es importante recordar la definición teórica: estudio de las relaciones sociales tal como son representadas y simbolizadas en un pequeño grupo, tomando en cuenta su contexto. Hoy es posible hacer estudios de antropología de cualquier grupo, pero hay algo para tener en cuenta. El contexto del cual tenemos que tomar conciencia es un contexto planetario, incluso por los antropólogos que trabajan en su mayoría con pequeños grupos indígenas. Hay muchos factores que pertenecen al planeta, pero el contexto cambió y también las relaciones a partir del momento en el cual hay desarrollo de las técnicas de los medios de comunicación, el desarrollo de Internet. Aquí se podría decir que, los medios, las nuevas tecnologías,

cambian las relaciones. Pero: ¿son realmente las mismas relaciones cuando se habla de la comunicación? No creo que las relaciones a través de los medios sean tales. El problema es que pueden dar la ilusión de que están en un mundo per se, como una realidad empírica mundial, eso es un problema.

En su libro habla de la felicidad... ¿Es un objeto de análisis para usted?

Sí. Además, es una idea de la modernidad. Hay todo un aparato de publicidad, de persuasión, que puede hacer pensar a cada uno que ser feliz es consumir, tener los medios para consumir. También hay una tentación de concebir las relaciones entre las personas, como una evaluación de posesión o de consumo también. Eso es algo fundamental, porque la noción de poder siempre ha sido la perversión íntima de las relaciones. Es decir que no hay ninguna individualidad ni identidad que se pueda pensar sin alteridad, sus relaciones con parientes, amigos. Lo que llamamos cultura es un conjunto de relaciones simbolizadas. En la raíz de la relación hay una idea de poder y creo que la encontramos en los vínculos entre sexos, en todas las sociedades.

¿Cómo se manifiesta el poder en esas relaciones?

En las relaciones entre los grupos humanos mismos, los viajes colonizadores, por ejemplo, han sido un éxito en un sentido y por otro lado un fracaso. Cuando los occidentales descubrieron América, ese acto se volvió una situación de poder. Lo que me pregunto es saber si en esta forma de relaciones que establecen los medios de comunicación no hay también una forma de poder, que se puede expresar. Es decir, estamos en un mundo extraño, dentro del cual todos tenemos la convicción de que estamos colonizados, incluso por los antiguos colonizadores, pero no sabemos

colonizados por quién. Tenemos el gran capital, el mercado, las potencias financieras, pero no sabemos por quién porque el mundo ha cambiado de escala.

¿Hay esperanzas en ese mundo que usted esboza? ¿La esperanza puede venir de la mano de la política?

No es posible vivir sin esperanza pero las situaciones son complejas. Podríamos pensar que somos casi ciudadanos del mundo, es el caso de ciertos privilegiados. Pero por otro lado es una idea que no funciona mucho, el hecho de que hay un crecimiento de la brecha entre ricos y pobres, instruidos y no instruidos, comunica una sensación de miedo porque el futuro inmediato del mundo no es una democracia extendida al planeta entero, sino una oligarquía con una clase de potentes, cerca del conocimiento del poder del dinero, una clase de consumidores, que hacen funcionar al sistema y una clase de excluidos. Entre los menos ricos de los consumidores y los excluidos hay una frontera muy ligera, hay formas de miedo que destruyen la esperanza. Los migrantes son una manifestación de esperanza o de voluntarismo, son los héroes del mundo actual, pero tienen una larga historia por delante. Es siempre difícil conjugar las historias generales y la historia singular.

¿Y qué pasa con los que hoy están llegando a Europa del modo más primitivo y exponiéndose a todo tipo de desgracias?

Tenemos en Francia, como en otras partes del mundo, un problema de inmigración que suscita formas de racismo, de xenofobia. Por ejemplo, el caso de los árabes de África del Norte que viven desde hace mucho en Francia —y que ya se encuentran en la tercera o cuarta generación y ya son franceses— presenta un problema de integración. Muchos viven en las periferias de París donde aparecieron fenómenos

de xenofobia con las diversas olas de migraciones. La situación puede llegar a ser más problemática.

Anteriormente escribió un libro cuyo título es “El futuro”, pero me da la impresión de que usted ama el pasado. Lo leemos, por ejemplo, en ese texto bello sobre la película “Casablanca”.

Es más fácil hablar del pasado, porque todos tenemos cosas que decir. Pero el futuro es difícil. ¿Por qué no hablamos del futuro cuando la ciencia va adelante y progresa? Pienso que hay muchas razones, la primera es el fracaso de las utopías del siglo XIX en el siglo XX, principalmente el marxismo. Además, tengo la impresión de que estamos viviendo el fracaso de la última gran utopía liberal, con Fukuyama y el fin de la historia. Por un lado, las dictaduras se acomodan muy bien en el mercado liberal; y, por otro lado, vemos que la diferencia entre la franja más rica de los ricos y la franja más pobre de los pobres no cesa de crecer, es decir, que no hay ninguna realidad correspondiente a la utopía del fin de la historia. La ciencia es el único dominio dentro del cual podemos tener una idea positiva del concepto de progreso. Descubrimos cosas importantes, estamos en la frontera del universo. La razón por la que no podemos imaginar bien el futuro es que tenemos miedo del futuro, de las situaciones económicas, por ejemplo, hay muchas formas de miedo. Pero también hay una incertidumbre sobre lo que vamos a descubrir: hay una democratización de la angustia pascaliana.

Desde hace tiempo usted define esta época como sobremodernidad, ¿qué características tiene en particular para llamarse de ese modo?

He utilizado esta palabra pensando en la noción de sobredeterminación de Althusser. Es esta idea de que, cuando hay muchos factores del desarrollo, no es fácil

analizar las consecuencias. La pensé como algo surgido de la relación entre la modernidad, como nació en el siglo XVIII y la modernidad actual. La palabra posmodernidad no dice nada. Hay una acción de todos los factores que hace difícil comprender lo que pasa, incluso que hay desviaciones. La idea del individuo se volvió la de consumidor; la idea de universalidad, la de lo global. Es una continuación de la idea moderna, razón por la cual he hablado de sobremodernidad.

¿Usted cree que después de esta crisis que atraviesa Europa, habrá alguna ganancia, algún aprendizaje?

Tengo dos cosas para decir, por un lado, la historia no se acabó, va a continuar bajo todas sus formas, a pesar de la globalización. Por otro lado, la historia nunca ha sido un río tranquilo: otra vez habrá violencia, huelgas, otros enfrentamientos. Porque la historia siempre presenta la dificultad de pasar al nivel individual y general de la historia, porque cada uno de nosotros legítimamente es impaciente, quiere que las cosas evolucionen pero la historia toma su tiempo, hay muchas contradicciones.

¿Cómo se expresa la crisis en Francia? ¿Qué aparece en la superficie?

Se ve de diversas maneras. París me gusta menos, hay una agresividad de la gente que me parece peligrosa. Hay nuevos pobres que son visibles. Por otro lado hay una crisis en las empresas también, hubo suicidios debido a las nuevas formas de trabajo. El trabajo no es más una oportunidad de sociabilidad; es una prueba de soledad, de aislamiento. La crisis se percibe también en los miedos de los jóvenes y en el aumento del desempleo. Pero hay aspectos positivos: hace veinte años nadie sabía lo que era realmente la riqueza, ahora se percibe mejor, sabemos que las empresas que suman desempleados aumentan

sus beneficios. Hay un concepto en la cultura de la empresa que no significa nada más debido a las situaciones antagonistas de los diversos actores, los propietarios de la empresa –que son los accionistas– y los empleados. Hemos aprendido también cuanto ganaban los directores de las empresas, cifras inimaginables. Es algo bueno por la información de la gente, la toma de conciencia de la situación. Se escucha a los dirigentes de empresas decir “es normal que yo gane dinero porque tengo responsabilidades, trabajo mucho”; es decir, los otros no tienen responsabilidades, trabajan poco. Los están insultando.

● **Marc Augé**

Nació en Poitiers, Francia, en 1935. Es antropólogo, africanista de formación especializado en etnología. Interesado en las transformaciones de nuestra concepción contemporánea del espacio y el tiempo, ha impartido clases en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, en la que ocupa el cargo de director entre 1985 y 1995. También ha sido responsable y director de diferentes investigaciones en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Ha publicado, entre otros títulos, *No lugares: Introducción a una antropología de la sobremodernidad* (1995) y *Futuro* (2012). Además es autor de *Ficciones de fin de siglo*, *El metro revisitado*, *El sentido de los otros*, *El oficio de antropólogo*, *El viaje imposible*, *Las formas del olvido*, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, *El viajero subterráneo*, etc.

Estudio experimental de los perros

Cuento

Si un perro no sabe quién manda, se confunde. Los míos saben que mando yo. Por eso me dicen la Flaca. Ser flaca no es una condición, es una actitud. Mis perros hacen lo que yo diga y cuando lo diga. Pasé años estudiando sobre ellos para que ninguno quiera pasarse de listo. En una de esas, te enteras de que no todos son iguales. ¿Cómo no? Y zas, conocí a John. Ese sí que era un perro con clase. No me dejé impresionar a la primera; pero insistió. Al principio pensaba: tanta educación y tantas vainas son porque no ha encontrado qué hacer con su vida. Ya le iba a enseñar lo que se debía saber. Me carcajeaba de sus modales y sus cosas, ¿para qué cree que fui a la escuela? Aprendí a bailar para que ningún perro venga a salirme con que tiene más encantos que yo.

Si usted quiere, le doy el postre primero y luego hago que se coma la comida. No crea que soy la mejor por andar siguiendo pautas estúpidas. La grandeza está en violar las leyes naturales y que las cosas te sigan saliendo bien. Entonces, como quien dice, yo soy una mujer alta. A mis perros los domo como me da la gana. Soy partidaria de darle la mejor comida y después dejarlos esperando al otro día. O, peor, darle un poco del postre y

prometerles la otra mitad. A mí la abstinencia no me sale, y mis perros no tienen por qué sufrirla tampoco. En los libros sobre perros dice que no les des la comida hasta que se porten bien. Como puedo hacerlos portarse bien de todas formas, les doy la comida. A mí me respetan como sea. Nunca pierdo. Trato a mis perros un poco como reyes, un poco como pordioseros. Eso es así. No abuso, claro, no vaya a ser que por estar de buena terminen de engreídos. La cuestión no es tener muchas tácticas, sino saber cuál usar y en qué momento. De nada te sirve un armamento sofisticado si nunca has jugado ni con un cuchillo. No todos los perros se amansan igual. Hay que conocerlos. No es difícil, pero requiere esfuerzo. Entréñese con algún experto en perros, puede ser Pavlov.

De mis gatos, no hablo. A mí ésos ni me gustan. Para divertirme un rato, quizás. Los gatos tienen tanta personalidad que hasta carecen de ella. Si lo miras bien, desde lejos tienen cierta gracia; pero la comodidad a mí me molesta. Por eso trato mal a los perros que vienen con ñoñerías de gatos. ¿Eres un perro o qué? Las cosas entre John y yo estarían de maravillas si no fuera un perro con complejo de gato. Cuando John llegó, le dije: “Ven acá, mi

perro”, y él vino como gatito. Un ronroneo que para qué contarlo. Se fue acomodando y tuve que darle un zapatazo. “¿Eres un perro o qué?”. Como que no le gustó la pregunta, porque se me fue poniendo agresivo. Pero ven acá, el muy gato tiene manías defensivas. Por ahí comenzó la cosa. Se creía dueño de casa. Así no es, socio, en mi territorio usted baja la guardia. Eso de venir a ningunearme no va. Si se acuesta en mi alfombra, usted hace lo que yo diga.

No es que John actuara diferente, quizás era igual que todos; pero era elegante, se parecía a mí. Eso me pasa por andar albergando iguales; aunque diferentes-diferentes no me gustan. John me salió igual, porque también venían unos disfrazados de calidad y salían unos rateritos. Yo tenía olfato fino para los impostores. A la primera, los ponía a dormir en la calzada. Puede que al principio se comieran mi comida, pero luego se quedaban de patitas en la calle. La comida a mí no me merece respeto; ha servido para conocer los perros equivocados. Además, puedo observarlos, y eso ya es mucha ganancia. Un día publicaré: *Estudio experimental de los perros*, gracias a mi comida. Digamos que mis perros-comensales no son más que ratas de laboratorio. Pasan al laboratorio, dejan una muestra y se van. Lo irónico es que nunca se mueven de la puerta de mi casa. Afuera parece un desfile. Todos esos perros, algunos mejorcitos que otros, suplicando un poco de atención. Los perros nunca se van, son creídos. Tú un día amanece contenta y ellos creen que es por su lindo caminar. Un día abres una ventana y juran que es para mirarles. Son así. Tienen ese delirio de grandeza. Pero ven acá, perro, si tanto te quisiera estuvieras aquí dentro, como John.

No estaba eligiendo más mascotas cuando lo conocí, pero me gustan los animales. Ahora, de ahí a quedarme con uno por los siglos de los siglos ni pensarlo.

Cuando vino John, me dije: “Ay, qué lindo”, y te juro que estaba contentísima; pero muy mañosito me salió. A veces pensaba que mejor llevábamos la fiesta en paz; mas no sabía parar. Se comía mi comida y después me sacaba la lengua, entonces, pensé: ¿Así son las cosas? Mañana no le toca comida. Tenías que verlo, se tiraba entre mis pies a mirarme sin atreverse a pedir nada. Caramba, cómo un perro puede ser así, qué clase, ¿tenía yo que ofrecérsela? “Perrito lindo, toma comida”, ¿Usted se imagina? Lo peor no era eso, si por el contrario venía y me lamía los pies, entonces, yo me ponía loca, todo me lo tomaba como un ruego. Respondía: “Ten comida, perro, toda la que quieras”, y el muy desgraciado se comía lo mío y ni me miraba. Había que echarlo, al muy presumido. Ni que fuera el mejor perro del mundo; pero me decía tanto eso, que ya venía convenciéndome de lo contrario. Un perrazo así no se veía siempre. Claro, sin quitarme mérito. Allí estaba, medio dependiendo de mí, o yo de él. Una escena de lo más patética.

Algunos días me levantaba pensando en John, ya ni me preocupaba por acoger más perros, entonces me dije: “Lo que tienes que hacer es traer nuevos animalitos, y John, que se muera.” Y no crean, ya muchos se habían enterado de que andaba con una mascota muy mona, que no era mi mascota, que se le parecía. Venían a la puerta con caras de realza y me les reía en ellas. Estos, qué se creen. Ser John no se posa. Ni es que tampoco fuera lo mejor del mundo, tal vez yo estaba de humor cuando me pasó por el lado. No sabría explicar qué me enloqueció de él. Qué te digo, tampoco era el más ingrato. No. La cosa con John es que era John. No que tuviera cualidades excepcionales. John era yo. La única lógica de aquello. Estas cuestiones son así. No es que un día dices: “Seré el mejor perro del mundo y la Flaca me acogerá”. La Flaca

no sabe que acogerá a nadie. Un día aparece un John y te jode tu cultura libresca. Tanta revísticas para nada. Tanto aprender de perros para que John se convierta en el dueño de la casa. Ni lo sueñes. Te me vas por donde viniste, maldito.

● **Yuniris Ramírez**

Nació en San Juan de la Maguana, en 1990. Estudió letras en la UASD y comunicación social en PUCMM. Es cuentista. Ha obtenido los siguientes premios: 3er. Premio de Cuento Juan Bosch, FUNGLODE 2013. Por "Siempre de trata de Adela", 2do. Premio de Cuento Radio Santa María 2013, por "¿Puedes mirar debajo de la cama?", 1er. Premio de Cuento Joven Feria del Libro 2012, por "La conversión de los objetos", Finalista Premio de Cuento Joven Feria del libro 2012, por "Y después, el frío", Ganadora Nacional, Concurso Primer/Primera Estudiante en Lectura por Televisión 2007, Ganadora Olimpiada Nacional de Lectura 2007 y Ganadora Concurso de Literatura Provincial en Honor a Juan Bosch, Sto. Dgo. Visión Mundial 2007. Ha publicado: 13, Luego de las 6:00 (2014) Editorial Isla Negra, Puerto Rico. Antología Sospecha Colectiva. Ministerio de Cultura (2013) Antología de Premios FUNGLODE 2013 (2014) Antología de Cuentos Radio Santa María (2013) "La conversión de los Objetos y otros Cuentos Premiados, Ministerio de Cultura Rep. Dom. (2013). "Los Ginecólogos", en Antología de Cuentos "El Fondo del Iceberg" (2012)



Yves Bonnefoy

Yves Bonnefoy: “La sociedad sucumbirá si la poesía se extingue”

Cualquiera pensaría que los cientos de jóvenes que lo escuchaban atentos le habían impregnado energía, más ganas de vivir; pero fue al revés. Fue él, Yves Bonnefoy, con sus 90 años, quien irradiaba fervor por la vida y la realidad. Hablaba de poesía, hablaba de palabras, del aliento vivificador que hay en ellas y de su capacidad de crear el mundo. De cambiarlo, incluso. Hilos de murmullos aquí y allá desprendían los mil estudiantes mexicanos mientras escuchaban al poeta, ensayista, traductor y crítico expresarse en su francés de reminiscencias antiguas mientras ellos con sus cascos escuchaban la traducción del que les habían dicho era uno de los escritores más importantes de Francia.

“Los poemas no tienen significado. Cuando se lee uno hay que preguntar a la propia experiencia, a la memoria. Y a partir de ahí buscarle la interpretación”.

Eran las cinco y media de la tarde del lunes 2 de diciembre de 2013. Era el auditorio Juan Rulfo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara hasta donde había ido Bonnefoy (Tours, 1923) para recibir dos días antes el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. Tenía a los estudiantes hechizados. Antes de su llegada todo era algarabía, pero una vez empezó a hablar su voz trajo el silencio, el silencio al murmullo intermitente y una hora después otra vez la algarabía. Tal vez no entendieran muy bien todo lo que el poeta les decía, pero preguntaban y se les veía contentos.

Yves Bonnefoy, sin pretenderlo, había creado el mejor escenario y ejemplo de lo que siempre ha dicho y pensado respecto a la función y cometido de las palabras y la poesía. Y su influjo en la vida de cada uno como lo cuenta en su libro de ensayo *El*

territorio interior (Sexto Piso). Palabra oral y escrita donde se celebra el derrumbe de la Torre de Babel que permitió la proliferación de las lenguas y con ellas el caleidoscopio de la realidad, de que cada cosa tiene un nombre y ese nombre es multi-forme porque suena distinto en cada lengua y a su vez su historia varía en cada individuo de acuerdo con la biografía y huella que haya dejado en cada persona. Bonnefoy hablando francés ante una muchedumbre, alguien traduciendo en un español mexicano y los muchachos interpretando o adaptando dichas palabras a su propio mundo.

“En una conversación cotidiana, las palabras sirven para que nos entendamos, pero desaparecen. En cambio, en la poesía esas mismas palabras reaparecen en su verdadera realidad y son nombres propios que señalan o designan las cosas como son para mostrarnos la realidad”.

La poesía debe decir: ‘Existe una Realidad’. La poesía es aquello que exige la existencia del mundo

“¡Espléndido!”. Así recordaría Bonnefoy la experiencia con los mil muchachos, al día siguiente, en el stand de EL PAÍS en la FIL, sentado en una silla, delante de una portada de *Babelia* titulada: ‘Verdi. Maestro de la vida’. Ahora está bajo la mirada de la Aída verdiana este poeta de obras como *Las tablas curvas*, *Principio y fin de la nieve* y *Del movimiento y la inmovilidad de Douve*; de los ensayos *La nube roja*, *La traducción de la poesía*, *Donde la flecha cae* o *El artista del último día*; traductor de maestros como Shakespeare y explorador de mitos como se refleja en su *Diccionario de las mitologías*. Serio y con sus cabellos blancos, menos alborotados que el día anterior, la voz del autor suena baja en medio del rumor de la feria.

“La palabra, las palabras, están en el centro de todo. Son el embrión que no solo describe y señala y nombra el mundo sino que lo ordena y puede salvarlo,

reordenarlo. La palabra es nuestra principal conexión con la realidad y la poesía su mejor vía. Por eso es necesario que las liberemos de ese yugo en el cual las hemos metido”.

Con las manos entrecruzadas sobre la mesa de cristal, Bonnefoy deja claro que el poeta no deja nada al azar. Se esmera por buscar el término preciso que se aproxime a la realidad física o lo que quiere contar, transmitir. Lo atisbó desde muy niño cuando empezó a leer y notó la intensidad de las palabras y supo lo que quería escribir.

“Yo no he elegido la literatura, sino la poesía. No son la misma cosa. La literatura es una posibilidad de la lengua, la poesía es una manera de despertar la palabra. Y debemos hacer una distinción fundamental entre la lengua y la palabra. La lengua es un conjunto de nociones que nos permiten encontrar diferentes aspectos de la realidad, la literatura es la construcción que hacemos de ella por medio del lenguaje. Todas las experiencias están aquí permitidas, todas las distracciones e irresponsabilidades. La poesía es la respuesta que se lanza en dirección a la lengua, cuando nos preguntamos acerca de nuestras necesidades fundamentales. No es un lugar para divertimentos, ni de la experimentación existencial: es el lugar de la exigencia de la responsabilidad”.

La literatura es una posibilidad de la lengua, la poesía es una manera de despertar la palabra

Sus ojos azules se agrandan para ir a los días en que aprendió a leer. Tendría unos cinco años. Fue con esos libros para niños en los que junto a una palabra está su dibujo. Supo que no se trataba solo de letras. Vio un árbol a los pies de la palabra ÁRBOL, una rosa junto a la palabra ROSA, un perro haciendo compañía a la palabra PERRO.

“Recuerdo que fui golpeado profundamente por la relación que aparecía entre la palabra y la cosa. Tenía la

sensación de que la palabra era la embajadora de la cosa, su representante entre nosotros. Es mi primer recuerdo sobre la experiencia del lenguaje. En ese momento comprendí que la poesía ejercía esta relación con la palabra. Después encontré, en los poemas que nos hacían leer, que existía un ritmo, una música dentro de los poemas, que no era inherente a las conversaciones, sino que existía solo en la poesía. Así consideré que mi destino era practicar ese ritmo que hacía que las palabras entraran en contacto con el mundo”.

Convencido y emocionado, Bonnefoy dice que la palabra tiene vida; es un mundo, y crea un universo. Y su encadenamiento con otras palabras, su combinación para crear frases transforma y altera su esencia, su significado. Para él las palabras cotidianas se usan sin darles el valor que merecen.

“La poesía está para recordarnos que todas las palabras, incluidas las que usamos automáticamente, o tanto que parecen gastadas y poco relevantes, son las responsables de la realidad. Para nosotros es importante la existencia de una tierra, suficiente, benéfica, que nos permita dar un sentido a nuestra existencia, que nos permita estar unidos en un lugar donde exista la vida, aunque por momentos resulte surreal. Diría que la poesía habla solo acerca de eso, en esencia. Fundamentalmente la poesía debe decir: ‘Existe una Realidad’, debemos ser parte del mundo, no debemos dejarnos llevar por esa distracción que nos hace aceptar nuestras existencias como algo abstracto, o resignado a la irrealidad. ¡La poesía es aquello que exige la existencia del mundo!”.

El escritor, con el ceño fruncido, se inclina hacia delante. El murmullo de la feria ahoga su voz. Sus oídos están cansados. Sonríe al ver delatados sus desgastes. Y lamenta que cada vez se lea menos poesía.

“El medio ambiente de la Tierra vive amenazado. La lectura de poesía nos regresa a la capacidad fundamental, una

apertura si se puede llamar así, de recentrar nuestra atención sobre el lugar terrestre como tal. Ahora en que muchas de las especies desaparecen, en que el aire está contaminado, en que la población es tan numerosa que no hay suficientes recursos, es necesario tomar conciencia de nuestro papel, y el papel de la poesía es facilitar esta toma de conciencias. Necesitamos una voz profética que anuncie los desastres y despierte la conciencia”.

Lo dice con una sombra de tristeza y esperanza. Como cuando habla de la falta de motivación de las instituciones para que la gente lea poesía. Algunas personas que pasan por ahí se detienen a escucharlo.

En las dudas de Hamlet, en sus angustias, es donde la modernidad encontró su suelo más fértil

“Lo que ha ocurrido es que el sistema educativo ha tenido una preocupación sociológica, científica y psicológica que ha desviado la atención de esta relación que la palabra poética establece con el mundo. Se ha cambiado la experiencia poética directa por la explicación del poema y esa reflexión académica ha dado paso a una situación en la cual la poesía no puede respirar. He ahí el problema con la recepción de la poesía”.

Sentir. Sin temor. Expresar, sin miedo. Dar rienda suelta a la memoria para poder interpretar los versos que cobran nueva vida en cada lector. Algunas personas siguen ahí, asomadas en silencio a lo que dice él, ahora entre lo finito y lo infinito. Pastorea el Tiempo donde está inmerso el ser humano y con el que debe aprender a relacionarse.

“La poesía hace acercamientos más profundos a la condición humana, a lo que sabemos y está detrás. Las grandes obras de la poesía se han arriesgado mucho antes por los laberintos de la conciencia nuestra. En las dudas de Hamlet es donde la modernidad encontró su suelo más fértil”.

La realidad con sus encrucijadas está presente en *El territorio interior*: “Existir, pero de otra forma, y no en la superficie de las cosas, en el meandro de los caminos, en el azar: como un nadador que se sumergiese en el porvenir para emerger luego cubierto de algas, y más ancho de frente, y de espaldas”. Ir más allá de las quimeras es su invitación, dar a cada cosa su lugar y función. “Es la relación con el otro la esencia del pensamiento moral”. Considera que la poesía es el origen de la preocupación ética o filosófica. No duda en soplarnos que “la sociedad sucumbirá si la poesía se extingue”.

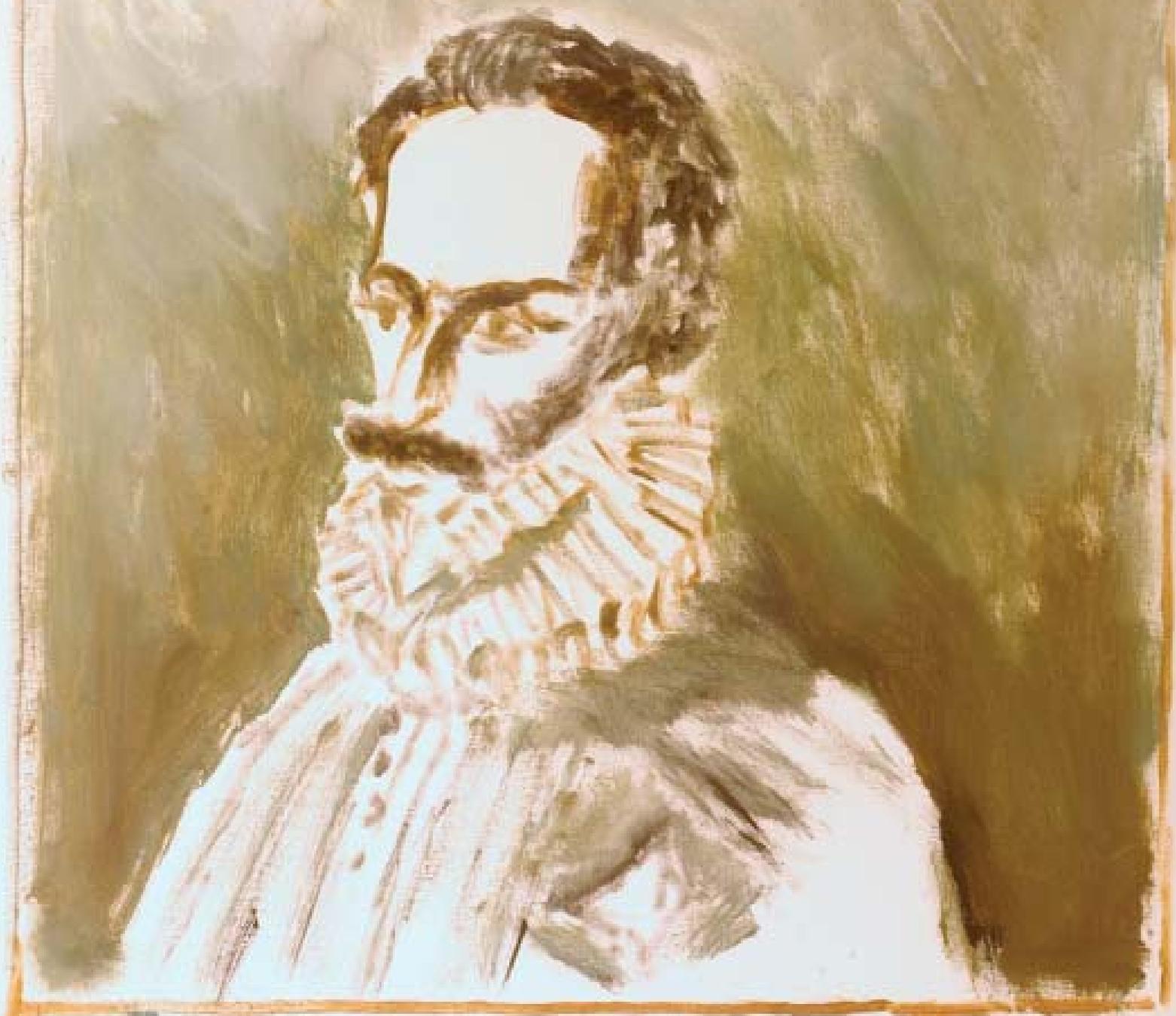
Palabras e ideas embajadoras en poemas como *La rapidez de las nubes*:

*En mi sueño de ayer
El grano de otros años ardía a fuego lento,
Sin calor, en el suelo embaldosado.
Descalzos, lo apartaban nuestros pies como
un agua límpida.
¡Oh amiga mía,
Qué distancia tan débil separaba nuestros
cuerpos!
La hoja de la espada del tiempo
que merodea
¡Hubiese allí buscado en vano lugar
para vencer!*

● Yves Bonnefoy

Poeta y crítico de arte, nació en Tours, Francia en 1923. Influido por Baudelaire, Mallarmé, Jouve y Sartre, su obra poética se caracteriza por su dimensión filosófica (*Del movimiento y de la inmovilidad de Douve*, 1953; *Dans le leurre du seuil*, 1975). Es autor de ensayos sobre arte y poética (*Un rêve fait à Mantoue*, 1967; *Le nuage rouge*, 1977; *La Poésie et l'Humanité*, 1984). En 1981 recibió el Gran premio de poesía de la Academia francesa. En los años noventa ha publicado muchas obras y diversos géneros, entre las que destacan *Entretiens sur la poésie 1972-1990* (1990), *Alechinsky, les traversees* (1992), *La journée d'Alexandre Hollan* (1995) y *L'arriere-pays* (1998).

Portrait
of Don Quijote de la Mancha



Portrait of Don Quijote de la Mancha

Traslación de Barthes

La canción del otro Rolando¹

Roland Barthes (1915-1980) llevó el nombre del paladín que combatió en Francia contra los árabes y cuya gesta heroica transmite la “Chanson de Roland”. La canción de este Rolando es sin embargo muy distinta: no la inspiró la música de la acción guerrera y de la defensa del solar patrio sino la armonía de las ideas... Con esto quisiera decir que, aunque desde luego Barthes es un hombre de su siglo, político perfilado por las circunstancias que lo atraviesan y que él sabe traducir y organizar en su obra, probablemente hubiese destacado en otros siglos su luminosa inteligencia por su vocación, de un lado decididamente literaria y crítica, y, del otro, filosófica y versátil, reflexiva, múltiple. Contemporáneo de los escritores del “nouveau roman”, Barthes opone al anuncio alarmado del Alain Robbe-Grillet de que “la novela ha muerto”, el pregón de que el ensayo vive y revive en una cultura ávida de puentes, conexiones, sintaxis. La obra proteica de Barthes es admirable, fecunda varios terrenos, poliniza diversos campos, atraviesa y fertiliza los saberes del siglo que lo atraviesan a él y, en cada uno, sabe sembrar las semillas de su reflexión afilada e impecable. Su obra múltiple y a la par armónica, su itinerario inconfundible en el seno de su devenir nómada culmina en ese centro de gravedad que es la “semiología”

(una disciplina que, si bien él no inventa, contribuye a sistematizar y difundir). Roland Barthes se hace, se fragua al socaire del oficio y de la operación de leer, al calor de la crítica literaria, periodística y teatral, textual y aun política a la que da nueva vida con su integridad sensitiva y perceptiva. Publica una reunión no tan miscelánea de “Ensayos críticos” y, luego, de “Nuevos ensayos críticos”, cuyos comunes denominadores son la precisión, la pasión por la verdad y por la vivacidad intelectual. En esas reuniones están presentes los temas y motivos que alimentan la imaginación de su época y que luego seguirán inspirando su propia creación intelectual. Una invitación para el lector sería comparar los dichos del primer Barthes con los enunciados del Roland maduro para ver hasta qué punto ese sí es fiel a sí mismo,² para frasear el título de su autorretrato y semblanza. Sigue siempre al pie de la letra las lecciones exigentes de la crítica literaria que, desvelada por ir más allá de Sainte-Beuve sin perderlo, desvelada por limpiar la bañera sin arrojar al niño que le da sentido, busca hacer historia dentro de la historia crítica desde la crítica: así *Sobre Racine*, así *S/Z*, según Balzac, así Barthes o Michelet desdoblados en su espejo, para renovar los métodos y procedimientos de la interpretación desde sus instrumentos mismos.

¹ Palabras leídas en la mesa redonda en homenaje a Roland Barthes por los cien años de su natalicio: “100 años en busca del deseo de lo neutro”, participan Liliana Weinberg, Raúl Dorra y Alberto Paredes, martes 3 de noviembre de 2015, 19:00 hrs., Casa de Francia.

Véase, por ejemplo, cómo en su biografía del historiador Jules Michelet³ sabe establecer e innovar el aparentemente anodino género de la cronología –ningún género es anodino, diría Barthes– para elevarlo al cubo de la imaginación ensayística. En otra vertiente, en una serie de instantáneas donde la crónica de hechos se desdobra en la anacrónica de sus fábulas y de sus fantasmas, titulada *Mythologies*, Barthes, de un lado, acuña un género –la “mitología”– y, del otro, socializa la etopeya y el “carácter”, a la manera de La Bruyère, para fecundar el ensayo y la crónica: así, esas glosas escritas al margen de los cuadernos del tiempo lo hermanan con Friedrich Nietzsche y con Walter Benjamin, con José Ortega y Gasset y con Eugenio D’ors, con José Moreno Villa, Alfonso Reyes y Emilio Cecchi. Si con el libro *Sobre Racine* Barthes entraba en diálogo y tácita polémica con Lucien Goldman y Paul Bénichou, y en explícito con Robert Ricard, y con *S/Z* leía el revés del tapiz de G. Lukács sobre Balzac, en *El sistema de la moda*, Barthes irá más allá de Georg Simmel y de los formalistas rusos para consolidar los cimientos de la semiología al buscar establecer un sistema de signos de la sociedad y de lo social a partir de los indumentos, ropajes, guardarropas, accesorios y hábitos con que se cubre y encubre un cuerpo social... Estamos ya en plena semiología y en las fronteras que colindan con la etnología, la etnografía, la economía, el derecho, el psicoanálisis y la antropología. Roland Barthes supo atravesar la marea del estructuralismo y sacar de su faz y reflujo lecciones formales y perdurables para renovar la crítica literaria y las ciencias sociales.

Uno de los rasgos admirables de esta obra que se abre a la fotografía y al erotismo, al teatro y al deporte, a la publicidad y a la cultura japonesa –él tan francés aunque ¿no son un poco franceses los japoneses,

aquellos civilizados isleños asiáticos?–, a la música y a la pintura, a la novela de las ideas y a las ideas de la novela, a la experiencia estética en prácticamente todas sus formas –es que cualquiera que se adentre en ella por cualquiera de sus numerosas entradas, advertirá de inmediato el entusiasmo intelectual con el que está hecha esa obra en cada uno de sus textos, en cada tramo de su fragmentaria escritura, la novela ha muerto, el ensayo vive a través de su muerte–, tendrá la percepción de que se trata de una obra y de una escritura que tiene la rara cualidad de saberse en proceso: una suerte de hormigueo sintáctico y relacional, de imperceptible temblor heraldo de correspondencias subyacentes a la multitud de temas que trata. Esta crítica inquietud inteligente asocia el proyecto de Barthes a las órbitas de Susan Sontag, en lengua inglesa, y a las de Octavio Paz y Carlos Monsiváis en México. Es probable que esta percepción del conjunto de la obra de Roland Barthes se me hubiese hurtado si no hubiese sido llamado a traducir su *Diario de duelo* para Siglo XXI Editores. Barthes, como se sabe, llevó en estos apuntes el registro de la enfermedad y muerte de la autora de sus días con quien convivió hasta su desaparición. *Diario de duelo* es a la par un documento doliente y agónico y un monumento mental y sentimental que fue dejando el autor en una serie de hojas y papeletas sueltas que fueron recogidas piadosamente por su amigo, discípulo y compañero Eric Marty. Las hojas de ese *Diario de duelo* tienen la virtud de hacer sentir al lector hasta qué punto Roland Barthes era capaz de sentir al otro y de poner en relación ese afecto con el mundo de la historia y de las ideas. Roland Barthes dice en *El placer del texto* que el deseo de un escritor es en última instancia el deseo de ser amado: la cantidad de artículos y libros escritos sobre él, empezando

² Roland Barthes por Roland Barthes, Barcelona, Paidós, 2004.

³ Roland Barthes, Michelet, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

por la amplia biografía de Tiphaine Samoyault (2015), la novela de las ideas y a las ideas de la novela, coloquios, encuentros, publicaciones de todo tipo, hacen ver hasta qué punto Roland Barthes es amado y necesitado por las letras, las artes la crítica de arte, la semiología y la sociología. Ciertamente, el amor no es una cifra intelectual, es, en cambio, un signo de comunidad. De ahí que agradezcamos a la obra de Roland Barthes que nos devuelva esa comunidad.

De *El grado cero de la escritura* al discurso y las lecciones en torno a lo neutro dictadas en El College de France, se da en la obra de Barthes una interrogación que merodea el vacío, el silencio, la ausencia. No en vano en las citadas lecciones la escritura y el pensamiento de Maurice Blanchot están, se diría, obsesivamente presentes, junto con el pensamiento taoísta y las obras del místico renano Jakob Böehm. De otro lado, cabría decir que la oposición que aparece en Barthes entre escritor y escriba, entre creador y amanuense, se va a organizar y cobrar cuerpo en la obra del mismo autor quien es tan pronto un creador y hasta un virtuoso y a la par un artesano discreto capaz de aplicar los métodos que él mismo se propone. Pero Barthes siempre parecerá como un ser aparte—igual que Blanchot—, un irreductible o, para emplear la voz de George Steiner, un “extraterritorial”, pues no resulta asimilable ni por las poetas y narradores ni por los pensadores y filósofos. Recuérdese cómo Claude Levi-Strauss se negó a ser el asesor de tesis de *El sistema de la moda*, según da noticia en su biografía Tiphaine Samoyault. Este buscar el vacío, el grado cero de la escritura alinea a Barthes en la órbita de un Marcel Duchamp que hace de la obra de arte una exaltación del juego y en última instancia del vacío.

La distinción entre escritor y escriba es una de los legados de esta peculiar inteligencia en quien la sociología, la etnología, la antropología, la filosofía, el psicoanálisis

y el sentido común se amalgamaron en una sintaxis inconfundible que fue la de Roland Barthes. Barthes es un revisionista de la historia literaria, un lector que sabe que es preciso releer, un reformador capaz de fundar a fuerza de ir a los cimientos, revisa y polemiza con los lugares comunes y los saberes heredados sobre autores y obras para devolverles una presencia e intensidad perdidas, pero por eso mismo afirma la actualidad de la crítica y del crítico, de la posibilidad misma de la crítica. Barthes se refiere con cierta constancia a la técnica de los escritores, pero, ¿sería posible hablar de una técnica de Roland Barthes? Una parte de esa técnica cabría ser descrita como una fenomenología *sui-generis* que apunta a la descripción de aquello que pasa ante o por el ojo de la mente: sea un poema, la representación de una obra de teatro, o aun un género periodístico como el elusivo “fait divers” del cual no solamente elabora una teoría sino que, a partir de ahí, procesará un proyecto como el de su libro *Mythologies*. A esa descripción, lo más limpia y desnuda que pueda ser en un principio, Barthes la va preñando de asociaciones, galvanizando con coordenadas críticas, observaciones históricas que la asedian y ajustan hasta hacerla rendir su sentido, hasta hacerla armar un sistema de signos, un juego capaz de imantar el texto mismo y sus sombras. Sobra decir que a la descripción misma Barthes la va a combinar, a cocinar con los análisis retóricos pertinentes, con el repaso de las figuras de dicción y con un arte de la comparación entre épocas y momentos. Estos movimientos confieren a sus textos una actualidad que va más allá de lo circunstancial. Barthes es legible más allá de las circunstancias en que se originan sus textos y, en cierto modo, más allá de ellos.

Muchos de los textos de Barthes están hechos de fragmentos, en sus obras, el fragmento es un procedimiento sustantivo de la articulación discursiva que le permite al

autor saltar de un tema a otro y volver a él, como en una partitura musical –no se debe olvidar que una de las aficiones del escritor era precisamente la música, el hacer y tocar música él mismo–. Ese arte del salto lo debe haber aprendido Barthes de los moralistas franceses –de La Bruyère y La Rochefoucauld–, de Novalis, de Nietzsche y, más próximo a él, de Maurice Blanchot. Blanchot es, por cierto, uno de los interlocutores secretos que permitirían al lector reconstruir el lugar de la enunciación desde el cual se articulan muchos de los discursos de Barthes. Cabe comparar en ese sentido los ensayos de Maurice Blanchot y de Roland Barthes sobre Franz Kafka para ver hasta qué punto, el autor de *El grado cero de la escritura*, dialoga con el autor de *El espacio literario*.

La felicidad de las fórmulas de Barthes se debe en buena medida a la conjunción y extrapolación hacia la crítica literaria de los saberes de la lingüística provenientes de Saussure y de la etnología de Mauss, combinados con un sólido saber filosófico y, en particular, marxista. Esta felicidad viene también de un sentido agudo de la responsabilidad del crítico ante la obra. Acaso podría decirse que la obra crítica de Barthes se da como una interrogación desde adentro a la pregunta ¿Qué es la literatura? que Sartre –un anti-modelo de Barthes– se formulaba desde afuera. Esa felicidad del enunciado tiene que ver también con la alegría. Barthes es un escritor feliz porque practica el arte de una ciencia jovial, de una gaya ciencia fundada en la observación y depuración del lenguaje y de las obras.

Pequeña guía:

- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Col. Tel Quel), 1964.
- , *Crítica y verdad*, traducción de José Bianco, 1ª ed. 1966, México, Siglo XXI, 1972.
- , *Sobre Racine*, traducción de Jaime Moreno Villareal, México, Siglo XXI, 1992.
- , *El grano de la voz*, traducción de Nora Pasternak, México, Siglo XXI, 1985.
- , *Michelet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil (Col. Traces Écrites), 2002.
- , *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, prólogo de Alan Pauls, traducción de Patricia Wilson, México, Siglo XXI, 2003.
- , *Lo neutro*, México, Siglo XXI, 2004.
- , *La preparación de la novela*, México, Siglo XXI, 2005.
- , *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*, traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán, México, Siglo XXI, 2007.
- , *Del deporte y los hombres*, traducción de Núria Petit Fontseré, 1ª ed. 2004, Madrid, Paidós, 2008.
- , *Diario de duelo*, traducción de Adolfo Castañón, México, Siglo XXI, 2009.
- , *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2010.
- , *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2011.
- , *Fragments de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina, México, Siglo XXI, 2011.
- , *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, edición revisada y corregida, México, Siglo XXI, 2011.
- Samoyault, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.
- Domínguez Michael, Christopher, “Escribiente, *homo academicus*, escritor” [sobre *Roland Barthes* de Tiphaine Samoyault], *Letras Libres*, noviembre 2015, año XVII, pp. 64-67.

● Adolfo Castañón

México, 1952. Estudió en la UNAM. Ha sido gerente editorial y director de la Unidad Editorial del FCE; codirector de la serie Periolibros (FCE/UNESCO). Colaborador de *Cuadrivio*, *Imagen Latinoamericana*, *La Cultura en México*, *La Gaceta del FCE*, *Letras Libres*, *Nexos*, *Novedades*, *Plural*, *Revista Universidad de México*, *Sábado*, *Siempre!*, y *Vuelta*. Académico de Número de la Academia Mexicana de la Lengua. Premio Diana Moreno Toscano 1976. Premio Mazatlán de Literatura 1995 por *La gruta tiene dos entradas*. Premio Xavier Villaurrutia, 2008, por *Viaje a México. Ensayos, crónicas y retratos*. En 2009, fue ganador del Premio Nacional de Periodismo José Pagés Llergo por su programa *Los maestros detrás de las ideas*, transmitido por TV UNAM. En 2003 fue reconocido como Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras por el gobierno de la república francesa. En 2015 recibió el Premio Internacional de Ensayo de Argentina.

Gilles Lipovetsky

Entrevista

Gilles Lipovetsky es un filósofo perteneciente a la generación posestructuralista francesa y un sociólogo apasionado. Su hermenéutica es multidisciplinaria. Desde 1983, con su primer libro *La era del vacío* abordó un conjunto de temas con los que transitamos a la globalización, a saber: el individualismo excesivo, el consumo, el narcisismo, el ocio, los espectáculos, los medios de comunicación, el culto al cuerpo, el afán de lujo, entre otros.

Una de las contribuciones de su pensamiento reside en su libertaria vocación de resignificar los valores positivos de la modernidad en la *hipermodernidad*. Otra es que reflexiona sin seguir las lógicas mediáticas o estrictamente académicas, que conducen al fatalismo o a la inmovilidad. Lipovetsky nos hace partícipes cotidianos de la construcción social, advirtiéndonos la presencia de fuerzas antagónicas cuyo equilibrio depende de la responsabilidad ciudadana.

Nuestro primer encuentro fue en 2010, cuando hablamos de su relación con los filósofos posmodernos, sobre la revolución de lo femenino, de sus libros *El crepúsculo del deber*, *Los tiempos hipermodernos* y *La felicidad paradójica*.

En 2007, lo entrevisté en el Colegio de México. De entonces a la fecha usted ya publicó varios libros más entre ellos *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada* y *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*.

Sí y pronto habrá otro llamado *La estetización del mundo*, aunque no sé con qué título exactamente lo van a publicar en español. Se trata de un libro grande, de más de doscientas páginas.

En los tres últimos libros usted compartió su texto tanto con Jean Serroy como con Hervé Juvin. ¿Acaso lo hizo para enriquecer la discusión con sus colegas franceses?

No, no es así. En el caso de Hervé Juvin no se trata de un texto que hayamos escrito juntos. Es una obra con dos visiones antagonistas. Me pidieron dictar una conferencia en la Sorbonne [la Universidad] con un interlocutor para hacer un debate. La conferencia le gustó al editor y después quiso publicar el debate. Cada uno, Hervé Juvin y yo, corrigió su parte para la publicación. Fue cuestión del azar, no se

trató de un proyecto. Esto me permitió precisar las cosas. Con *La pantalla Global*, por ejemplo, fue diferente porque Jean Serroy, es un amigo especialista en cine y profesor de literatura. No es sociólogo, ni filósofo. Es un experto en el siglo XVII y enamorado del cine. Fue una experiencia muy agradable hacer juntos un libro sobre cine y sociología. Digamos que aportó mucho de todo lo que implica el cine y su aportación fue irremplazable, porque carezco de toda esa cultura. De mi lado, contribuí con el bagaje teórico sociológico. Jamás hubiera hecho yo solo un libro acerca del cine. Se necesita mucha información, hablamos de setecientas películas. Apoyado claro, por lo que ya había trabajado en otros de mis libros, sobre todo en los modelos teóricos y en la amplia cultura artística, sobre todo visual de Serroy. Lo fuimos haciendo poco a poco. Aunque lo terminamos rápido.

Se siente el aire de familia con sus textos anteriores?

Sí, claro, el *hipercine* es lo que corresponde al *hipercapitalismo*. Con los libros precedentes tenía ya ideas, pero fue fácil y placentero trabajar con Jean Serroy.

Hablando de libros precedentes... ¿Es verdad que usted estudia sin inquietud y con simpatía el *hipercapitalismo*?, como le dijo, Mario Vargas Llosa, en la presentación de su libro *La civilización del espectáculo*?

Bueno, yo no tengo una lectura precisamente catastrofista. Trato de mostrar las contradicciones, las fuerzas opuestas que existen en la *hipermodernidad*. La visión de Vargas Llosa es la visión de la cultura clásica, de la alta cultura, que juzga al mundo de ahora, como un mundo comercial y mediatizado. Que no le gusta, porque él siente que hay algo que se degrada en relación con la literatura clásica, con la tradición de las letras y por eso no le gusta

esta actualidad. Él piensa que la civilización no tendrá paz si no logra restablecer la cultura clásica. No comparto esa opinión. En mis libros trato de mostrar varias cosas, entre ellas que la cultura clásica no protegió a Occidente de tragedias espantosas. No dejo de subrayar con frecuencia que el pueblo más cultivado fue el alemán durante las guerras. Leían a Goethe, escuchaban a Beethoven, a Mozart. Eso no impidió la shoah. A Göring y a Goebbels les gustaba la pintura. Bueno, personalmente, soy más moderado respecto a ese tipo de amor a la cultura. Por otro lado, es verdad que el prestigio de la cultura clásica, cayó; Vargas Llosa tiene razón, no cuestiono eso. Por otro lado, no se puede decir que los jóvenes de ahora se volvieron tontos por carecer de ese tipo de cultura.

¿No le parece que la alta cultura, la cultura de masas y la contracultura son referencias de intelectuales o de especialistas que en la actualidad están en desuso?

Sí, claro, lo que busco decir es que uno puede analizar las épocas a través de la visión de esas élites. Por supuesto que no son mi teoría sociológica favorita. Si vemos cómo piensa y reflexiona la masa vamos a encontrar contradicciones, con tintes pesimistas. Aunque no representa un ideal ver TV o jugar videojuegos, ir a la playa, o turistar en los centros comerciales, al mismo tiempo. No se había visto a tanta gente escuchar ópera, o a tantos que desean viajar para conocer las maravillas del mundo. No solo se trata de decir, que todo eso es consumismo y ya. No hay que confiar en ese tipo de juicios, aun cuando la gente no entiende mucho, visita los museos y viaja. Lo que se traduce analíticamente como gusto por ver y apreciar. Eso me parece, que es mucho mejor que tomarse una Coca Cola en la playa sin hacer el menor esfuerzo de nada. Se dice



mucho que nuestras sociedades no han desarrollado el sentido crítico, yo, por el contrario, creo que el sentido crítico está muy desarrollado. Ahora se discute sobre todos los asuntos de la vida. Las actuales sociedades contemporáneas no han perdido valores, solo que esas discusiones no llevan necesariamente al conflicto. Aún no nos hemos puesto de acuerdo en la traducción de esos valores. Por ejemplo, mucha gente respetable dice que está a favor de la eutanasia, eso no significa que esa gente sea bárbara porque no comparte el mismo sentido de vida que otros. Hay dos lecturas casi siempre. No estamos en decadencia ni estética, ni moralmente. Se trata de una época con otras culturas, que hay que desarrollar y colocar en su lugar. No se debe obscurecer todo.

¿Cree usted que el ideal de progreso y bienestar de la modernidad se mantiene en la hipermodernidad, a pesar de que todo es negocio?

Sí, el mundo comercial invade casi todo, casi todo lo relacionado con el desarrollo se entiende como *business*, sí es verdad, pero las personas no paran de escribir, las editoriales no dejan de recibir manuscritos, las personas organizan coros de distintos ritmos, la gente se anima a cantar repitiendo pistas, hay clubes de baile, de cine, hay exposiciones permanentes y temporales, amigos de museos, las personas escuchan música todo el tiempo, donde sea y como sea. El universo del consumo se volvió pletórico es cierto, pero eso no significa que limite las expresiones artísticas y culturales de las personas. Es posible que no involucre a todos, pero sí a la mayoría. Eso implicará, también, que el gusto por el consumo dejará de ser suficiente, habrá otro momento en que tocar el piano no signifique consumo, sino esforzarse por lograr hacer sonar una pieza con disciplina más que comprar un disco o bajar música de internet. Esas conductas

se pueden medir en cifras, en números que nos hablen de la cantidad de personas que acuden al conservatorio. Retomo el ejemplo de la música para decir, que cuando era joven en los años cincuenta, muy pocas personas tocaban algún instrumento. Cuando mis hijas eran pequeñas, les preguntaba si entre sus amigos había alguno que tocara el piano y la respuesta fue que todos sabían tocar algún instrumento. Eso cambió. Al final, los padres, o quien compra, saben que no es algo malo, pero que hay mucho más que consumir y consumir. Hay cuestiones que nos regresan al sentido humano de la vida; el amor, el interés de los jóvenes por decorar su casa cuando van a buscar modelos *vintage*, arreglar un jardín, ir a buscar las plantas. Eso no puede ser esnobismo solamente, es también el reflejo de la capacidad de percibir la belleza. Esa estética, desde luego no es equiparable para algunos con la experiencia de leer a Proust, a Mallarmé, pero es un aspecto positivo de la conducta humana, que nos deja ver el amor por lo bello.

¿Por qué cree usted que es la sociología explicativa y no la filosofía, la disciplina que da cuenta de estos cambios en la humanidad y, de manera precisa, en la vida cotidiana?

Estamos en una época en la que es muy difícil responder qué es la sociología o la filosofía, porque hay una gran fragmentación. Para el diagnóstico es la sociología, pero yo seré más moderado porque existen numerosas corrientes filosóficas y sociológicas. Tenemos menos escuelas dominantes a diferencia de otros momentos, como en los sesentas con el marxismo. Aunque hay ciertos sociólogos muy valiosos, por ejemplo, en Alemania Ulrich Beck...

Sí, pero... ¿no le parece que a ese tipo de sociólogos, entre los que está usted –Ulrich Beck, Scott Lash, Zygmund

Bauman, Richard Sennett— no les interesa mucho seguir los postulados de la sociología clásica?

Sí, pero esa es justo la aventura del pensamiento. Sí, se define a la sociología con criterios estrictos. Es cierto. Aunque para mí, la sociología académica, no es la única válida, yo entiendo la sociología como una herramienta que explica la sociedad, quizá dicho de una manera simple con métodos y modelos interpretativos distintos, incluyendo los clásicos, claro. Desde el siglo diecinueve había ya varias corrientes sociológicas, *Georges Dumézil* *Émile Durkheim* con aproximaciones distintas a la disciplina. Ahora somos un poco más abiertos, hay ciertos sociólogos que buscan en sus trabajos una conceptualización sólida porque ello implica ciencia pura. En lo personal, no lo comparto. Puede verse lo que digo en la corriente *bourdieureana* [de Pierre Bourdieu] a la que percibo como dogmática porque no tienen la soltura necesaria para ver la extrema diversidad que hay en el mundo actual. Se apoyan en conceptos que aparecen como verdades absolutas, convirtiéndolos en accesorios. Interesantes también, por supuesto, pero como herramientas.

¿Habla usted de las categorías de Bourdieu como: *habitus capital social, capital simbólico*?

Sí, esos conceptos son útiles para explicar lo que se observa, están bien, pero me pregunto por qué a Bourdieu se le fue de las manos el análisis del ascenso del individualismo. Él descuidó un fenómeno tan considerable, a pesar de sus valiosas lecturas de los clásicos, como es de dominio público, el avance del individualismo trastocó las relaciones de: la vida en familia, en sociedad, en las religiones, en las percepciones políticas. A Pierre Bourdieu eso no le importó, su interés estaba en hacer ciencia. Eso desde luego no le resta ningún mérito a su gran obra, eso no lo refuta.

Es curioso, pero leerlo no me aclara en qué mundo vivo.

¿No hay entonces mucho aprecio entre los sociólogos franceses contemporáneos y usted?

Pues, no mucho... Desde mi óptica, su interés permanente está en encontrar una categoría, que les sea útil para atarla a un fenómeno de clase con una lógica de distinción como el *lujo simbólico* para Bourdieu. En mis observaciones esa lógica no es la esencial. Un ejemplo que me parece certero es el que tiene que ver con el déficit en los países desarrollados para encontrar candidatos jóvenes que estudien profesiones científicas. No hay personas que quieran estudiar ciencias. Eso no se puede explicar solo con el *habitus*, o mediante la *lógica de la distinción*, o bien con el concepto de *capital cultural*. Estamos obligados a usar otros parámetros y no únicamente esas categorías. Su utilidad en el análisis no es un asunto religioso absoluto, que explique todo. Aparte de la categoría de clase habrá que buscar con qué más se puede entender el individualismo extremo. En lo que a mí respecta, hay otro tipo de problemas que me preocupan.

¿Cuál es su opinión a la respuesta que da Michel Onfray en su manifiesto de la Universidad de Caen sobre la crisis educativa en Francia?

Me parece bien, pero no creo que esté a la altura resolutoria de los problemas educativos. Las personas que van a esa universidad son de las clases medias, esnobistas, que buscan trasladarse hasta allá para leer a Bourdieu por el camino que se les indica. Personas que poseen ya un capital cultural. No se trata de la *anti-filosofía* como él lo sostiene, es simplemente otro tipo de filosofía y punto. El “anti” no es más que una palabra de moda. Promover una actitud de aparente crítica extrema es distinto a ser realmente excepcional o particular.



Recuerdos de Palencia en la Universidad

Esa actitud, no resuelve nada de la problemática ligada a los jóvenes, que salen de la universidad sin encontrar espacios. Aun cuando los chicos vayan a escuchar las charlas de Michel Onfray no van a lograr escribir mejor o leer sin dificultad. Es probable que se vuelvan chics, pero no más. Lo que vivimos en la escuela ahora es grave, no es una cuestión filosófica, por el contrario es muy objetiva, lo cual no es una situación exclusiva de Francia sino de todos los países desarrollados. Para cuestionar esa problemática no es necesario pertenecer a una corriente sociológica o especialización alguna. Hay ciertas reglas que deben regresar como: los ejercicios, la disciplina. No se puede enseñar desde la complacencia, facilitando todo a los alumnos. Aprender cómo todo en la vida es difícil. Y no siempre puede ser divertido. Si se quiere aprender

a tocar piano, se deben repetir las lecciones, memorizar las lecturas, hacer los ejercicios que se utilizan para estudiar desde hace dos siglos. Desde 1960 el problema ha sido cuestionar ese modelo por autoritario y suplirlo por otros cuyos resultados aún no son visibles, al contrario, son sus efectos lo que estamos viviendo en las escuelas.

Si los intelectuales públicos o ascéticos, como los llaman en Francia, están desapareciendo y vivimos la especialización de los saberes únicamente en la institución universitaria ¿podemos pensar que estamos bajo la dictadura del supuesto demostrativo de la ciencia? Los intelectuales para serlo necesitan seguir un método casi positivo ¿no le parece? ¿Cómo entender ese cambio? El hecho de que muchos académicos pertenezcan al sistema de becas y subvenciones del Estado,

no implica necesariamente que estén sometidos y que no escriban obras críticas. Hay muchos tipos de racionalidad y también, afortunadamente, hay muchos tipos de intelectuales, como aquellos que se casan con sus lecturas, categorías y métodos, invalidando aquellos que no pertenecen al mismo círculo. Los intelectuales ahora pasan por lógicas mediáticas y lógicas universitarias, que no son necesariamente las mismas, también hay públicos diferentes. En Francia se vive la pluralidad de la vida intelectual. Se trata de un espacio secular en el que la racionalidad se ejerce. Yo por ejemplo, lo hago, pero sin seguir la lógica académica o mediática. Los medios tienen un lado de vedetismo, es decir, superficial y de negocio, y por otro lado, se puede entender que esa actitud mata a cualquier espíritu crítico, pero no se puede pedir, que los medios hagan todo. ¿Por qué los medios de comunicación van a hacer lo que la escuela no logró? Comencemos por la educación básica. Si la gente lee en la prensa rosa, la vida de Rihanna ¿de quién es culpa? Hagamos como Marx, enfrentemos las cosas antes y no después. El sistema formativo en las sociedades no ha hecho muy

bien su trabajo y eso no es responsabilidad de los medios. Cuestionar a los medios de comunicación sin proponer nada es un mal hábito intelectual. Una sociedad poco educada no puede exigirle a los medios que transmitan cultura enciclopédica. ¡Es normal lo que vivimos! No es posible hacer crítica absoluta a los medios, hay que buscar ser puntual en lo que les queremos cuestionar. La inteligencia necesita herramientas y esas, como decía Rabelais, se encuentran en la escuela, pero con método y disciplina, con repetición y ejercicios. En internet se encuentran cosas útiles, aunque eso no es suficiente porque no es formativo. Utilizar las computadoras no otorga de facto la instrucción que da la escuela ni moldea como ella. Navegar no es pensar, es buscar información. Los medios masivos no pueden enseñar a problematizar una discusión, ¡por desgracia!, la sociedad tiene los medios que se merece. Mientras la gente no tenga pasión por construirse una vida, no habrá más que consumo, horas perdidas en un centro comercial buscando una satisfacción instantánea, que, como digo en mi libro, no se trata más que de una felicidad paradójica.

● Gilles Lipovetsky

Nació en París, en 1944. Filósofo francés. Profesor de Filosofía en la Universidad de Grenoble, en 1983 publicó su obra principal, *La era del vacío*, que versaba sobre lo efímero y lo frívolo. En su segundo trabajo, *El imperio de los efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, publicado en 1987, Lipovetsky llevó a cabo un amplio estudio sobre la moda, enfocado desde una perspectiva histórica. Es miembro del Consejo Nacional de Programas del Ministerio de Educación y del Consejo de Análisis de la Sociedad de Francia. A lo largo de su carrera ha recibido numerosas distinciones y es Caballero de la Legión de Honor. El conjunto de su obra está dedicado al análisis de la posmodernidad e hipermodernidad (término acuñado por él). Estudia la cultura de masas, el consumo, el individualismo, la moda, el lujo y la cultura como mercancía. Es autor además de *Los tiempos hipermodernos*, *La estetización del mundo*, *El lujo eterno*, *la cultura-mundo*, *La felicidad paradójica*, entre otros.



El Quijote y Caballero de Futuro

La filosofía como literatura de conocimiento en Eugenio Trías

Para Eugenio Trías, la filosofía está indiscutiblemente asociada a la escritura. Desde sus inicios la filosofía está presente en trazos de escritura en la Grecia antigua, en instituciones como la Academia o el Liceo. Esto establece desde su propio comienzo una diferencia clara y fundamental con otros tipos de conocimientos que, como el religioso, se establecían sobre una base oral que a través del relato cantado o contado se transmitían de generación en generación. Las culturas mitológicas y religiosas, ya sea en forma politeísta o monoteísta, con frecuencia plasmaban sus relaciones con lo sagrado en una dimensión de preescritura.

Trías da una importancia capital al texto que, mediante la creación del *logos*, se plasma en escritura. No desdeña lo que se hace en sentido filosófico desde la cátedra o la conferencia, pero considera que la producción filosófica plasmada sobre todo en la forma del ensayo constituye uno de los caminos más nobles para la expresión filosófica. Para el autor español es muy importante poder combinar el rigor conceptual con la expresión literaria. Trías no divide el campo literario del filosófico, sino que lo integra de forma maestra, pues es de opinión de que el rigor conceptual con

que tiene que manejarse el lenguaje filosófico, si carece de la expresión literaria, pierde fuerza y capacidad en la argumentación.

La filosofía es vista por Trías como un acto de creación o *poiesis*. En este sentido se encuentra en hermandad con otras formas de creación. Para él la creación tiene diferentes aristas, lejos de ser un concepto unívoco y restringido.

En la escritura filosófica Trías deja establecido que la concepción filosófica y el *logos* poiético se unen en armónica sinfonía, dando como resultado una obra que es, al mismo tiempo, filosofía y arte. Precisamente, la gran complejidad de la filosofía radica en que tiene que usar como materia prima la expresión escrita, siendo la escritura el camino mediante el cual transcurre el *logos*. No es suficiente la palabra hablada para llevar a cabo el proyecto filosófico.

“La filosofía es literatura de conocimiento. Literatura en la medida en que tiene que ver con la gestación de textos y de escrituras. La textura y la letra no son, en filosofía, objeto de contemplación teórica de una posible ciencia. Son algo mucho más importante y decisivo: la praxis misma de esa literalidad textual, que, en

la medida en que se orienta hacia el conocimiento, puede reconocerse en su identidad filosófica. Importa esa gramato-praxis como lo más propio y genuino de la filosofía”.¹

Trías es reiterativo al afirmar que en la creación filosófica y artística en general está impreso el *ethos* del que escribe, este es el verdadero motor de esa gran aventura que recrea una y otra vez las grandes preguntas o temas con las que tiene que habérselas el sujeto fronterizo. El texto es discurso expresivo de la más profunda intención del que escribe.

Todo filósofo, amén de ser un compositor de textos, es y debe ser un intérprete, un hermeneuta de su tiempo, de sus tradiciones, de su contexto, de su circunstancia, como diría Ortega. Del mismo modo debe ser un intérprete de su propia propuesta, ya que la reflexión que está contenida en el proceso creativo es algo que puede irse iluminando poco a poco al mismo creador del texto.

La relación entre poesía y filosofía es un debate que aguarda como tarea pendiente de la filosofía. La filosofía o, más bien, los filósofos no deben olvidar ese carácter creador que ésta posee. Olvidar esto sería someterla a un encierro estéril, improductivo, que terminaría por reducirla a niveles de incompreensión, lejos de su propio afán de esclarecer, mediante el *logos*, las grandes cuestiones existenciales.

“No hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual. Toda filosofía auténtica posee aires de familia que son comunes con la buena poesía; pero no hay filosofía sin la gestación de

tramas y urdimbres conceptuales que le permiten la trabazón de una proposición que constituye su hecho diferencial y su seña de identidad”.²

El hecho de que Trías asuma la escritura filosófica como un despliegue artístico del concepto no quiere decir que el lenguaje con que se analizan las diversas problemáticas de la filosofía sean del común dominio del total de los posibles lectores. Sin embargo, para acercarse a las cuestiones filosóficas, es preciso un acervo cultural.

Del mismo modo que Trías plantea que no deben existir parcelas en el campo filosófico sino una visión unitaria, así plantea que no deben existir jergas o dialectos propios de algunas corrientes filosóficas. La creación de jergas particulares, lejos de dar cauce expositivo a los grandes temas de la filosofía, propician la fragmentación y la pérdida de la visión completa y global que debe caracterizar el proyecto filosófico. La filosofía es una cuerda tendida hacia la condición humana, donde todos los seres humanos se ven de una u otra forma aludidos.

La creación de dialectos particulares en el campo posibilita que los reales problemas que tiene que enfrentar el filósofo se diluyan y el sentido propio de la filosofía colapse. Plantea que es preciso usar en el campo filosófico un lenguaje común, pero altamente riguroso y elaborado, debiendo entonces como paso previo de acercamiento a este tipo de lenguaje recorrer el sendero de la cultura y la educación.³ Aunque señala que lo primordial para acercarse al campo de la filosofía es la pasión que pueda albergar quien la estudie por la búsqueda de respuestas.

La dimensión artística y estética es fundamental a lo largo de la obra filosófica de

¹ TRÍAS, E. *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona 2004, 38.

² IBID., 40-41.

³ PÉREZ BORBUJO, F. “Ensayo y sistema. Entrevista a Eugenio Trías”. En: *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona 2003, 16.

Trías. Para él arte, verdad y belleza van de la mano, señalando que es preciso un reencontro de estos términos. La escritura es creación y, en sentido platónico, es *poiesis*. De este modo mantiene siempre un carácter creativo y novedoso. Entendiéndose por innovación un peculiar desplazamiento de un centro tonal que pasa a ser piedra angular. De manera que siempre está expedida la vía para cambios e influencias, pero todos deberán quedar subsumidos en el concepto nodal.

“Lo propio de la filosofía es generar esa mostración a través de la forma argumentada en que, arrancando de un determinado punto de partida o comienzo, se va promoviendo un trazado, un método, con sus hitos propios, con sus jornadas, singluras o días que lo componen “.⁴

La filosofía es entonces un llamado a la apertura y a la constante elaboración conceptual, con la finalidad de sacar atisbos de luz a las diferentes preguntas que el ser humano, en su afán de conocer, se plantea.

Para el autor que estamos tratando es falso pensar que el concepto, cuando se hace eco de la experiencia humana, es capaz de volverla vacía y tergiversarla. El buen concepto filosófico es capaz de despertar las más profundas emociones y hasta desatar pasiones en los que entran en contacto con él. Las grandes propuestas filosóficas producen esa profunda emoción estética.

Para Trías el arte, la verdad y la belleza son los grandes temas de la filosofía. A eso se añade el orden moral y la dimensión de la esfera política que en esa construcción se pueda instalar. Esta es la razón, al unir

belleza y verdad, de que el autor español cuide con especial esmero el arte de la escritura. Según Trías, la filosofía se concretiza en la vida personal. La producción filosófica, en sus diferentes vertientes, busca poner al ser humano en contacto con las grandes preguntas existenciales en las cuales la propia filosofía se pone a prueba.

“Fue entonces también cuando comprendí una verdad que estaba latente en lo que llevaba escribiendo, pero que no había asumido en toda su radicalidad y verdad: que la única fuente auténtica de la filosofía, o de lo que a partir de entonces sería mi filosofía, solo podía hallarla en el manantial, entonces inagotable, de mi propia experiencia de vida. O que entre filosofía y vida debía haber siempre una conexión estrechísima, o un anudamiento interno muy fuerte. O que no podía ir la vida por un lado y la reflexión filosófica por otro. Mi filosofía sería, desde entonces, una especie de espejo transferencial de mis propios ciclos o episodios de vida.”⁵

La filosofía constituye la exposición de una dimensión vital de la propia existencia. El propio Trías señala lo siguiente:

“Si escribía sobre temas artísticos o culturales, o sobre filosofías del pasado o del presente, sería a partir de entonces sólo y en la medida en que podían servir de vehículo hermenéutico y transferencial de mis propios desvelos y afanes vitales.”⁶

La filosofía como autorreflexión que busca aclarar lo que somos, con todo lo

⁴ TRÍAS, E. *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona 2001, 28.

⁵ TRÍAS, E. *El árbol de la vida. Memorias*, Destino, Barcelona, 2003, 379.

⁶ TRÍAS, E. *El árbol de la vida*, Destino, Barcelona 2003, 395.

que eso implica, está marcada por la época en que se construye. Toda filosofía tiene la impronta de su época.

La filosofía no puede ser de ningún modo un sistema cerrado con pretensión de verdad absoluta. Se trata siempre de una propuesta y como tal debe estar abierta al futuro. De este modo podría decirse que la filosofía es la búsqueda en construcción. Ejercicio reflexivo que reconoce el límite de la propia razón y que tiene en las emociones o pasiones su fundamento o punto de partida.

No existe una disociación entre arte y verdad. Trías señala que la percepción de la historia de la filosofía que recoge esta percepción es errada. Si el ser humano es limítrofe, entonces su creación, en este caso creación filosófica, estará manifiesta en trazos de escritura donde la propia experiencia limítrofe es combinación de eso que el hombre es y encarna. En tal sentido, Borbujo expresa:

“Esta unión, que Platón formuló, de aspiración a la verdad, o mejor dicho, de formulación de la verdad y aspiración a la belleza, esta conjunción de arte y verdad es lo que acredita una filosofía. Pensar en una filosofía que es una especie de superciencia o de espacio rector de conocimientos de la humanidad es una equivocación extraordinaria. Concebir un constructo mental expresado en escritura, texto, palabra, con forma propia que despierte además la emoción estética y que, por otro lado, al mismo tiempo, desprenda un cierto sentido, renovado y nuevo, respecto a la verdad, eso es para mí filosofía”.⁷

Se vislumbra así que para Trías la filosofía no puede constituirse en un magno saber situado en las cumbres del conocimiento

humano, sino que ésta debe estar siempre abierta a nuevas perspectivas, en el intento de alcanzar un criterio siempre renovado de la verdad y la belleza. No existe la disociación entre la filosofía y otras dimensiones del saber humano, como por mucho tiempo han pretendido algunas corrientes en la historia de la filosofía. De eso trata precisamente la ciudad del límite, donde ninguno de los barrios es más importante que otros. Las experiencias religiosas, estéticas, gnoseológicas o éticas poseen las mismas relevancias en el sujeto fronterizo.

Para Trías la escritura filosófica no está separada del carácter artístico. Reivindica el lado poético, creativo de toda reflexión. Las grandes cuestiones filosóficas que tienen que ver con la condición humana tienen su raíz fundamental en el *eros*, en el sujeto pasional (inteligencia y pasión). De modo que la escritura es creación y en este orden es arte. Trías no disocia estos conceptos fundamentales. Arte y verdad provienen de un mismo impulso pasional. Estas ideas tienen su origen en Platón, que presenta el *eros* como anhelo de una posesión de lo bello y bueno. Este deseo del alma, en su búsqueda del bien y la belleza, solo se tranquiliza o aplaza con la posesión del objeto del deseo.

En el arte, en cualquiera de sus denominaciones, transparece la verdad, la verdad del límite que se recrea. Esta verdad queda manifiesta tanto para el creador o re creador como para el receptor. La filosofía, como obra de arte, manifiesta también esa verdad, recrea las grandes obras de la tradición. Por tal razón, arte y filosofía, entendiendo la filosofía como literatura de conocimientos, constituyen una apertura a esa verdad, que es siempre abierta, nunca cerrada, una verdad que, al igual que la filosofía, apunta al futuro.

En el arte y la filosofía se efectúa un recorrido donde se expresa la verdad del

⁷ PÉREZ BORBUJO, F. *Ensayo y sistema. Entrevista a Eugenio Trías*, op. Cit., 47.



905

Van Vrijet begraafte

límite que se recrea. Las grandes obras de la tradición constituyen el punto de partida para posteriores creaciones, que a su vez, permitirán mantener vivo el logos poético así como el logos hermenéutico. Seguidor de Platón en este sentido, Trías manifiesta claramente esa relación intrínseca entre la manifestación artística y la escritura filosófica.⁸

Los conceptos de *eros* y *poiesis* pueden ser perfectamente asumidos cuando se trata de la escritura filosófica. Para Trías la filosofía es arte en cuanto que es producción motivada por el *eros*, en búsqueda de la verdad. El resultado de esa búsqueda, de esa ascensión en el universo reflexivo, es la *poiesis* o producción. De este modo se encarna el resultado logrado. La filosofía sería, por tanto, hacer público y cívico, mediante la *poiesis*, aquello logrado por el sujeto erótico-pasional. No solo pasa con la filosofía, sino con toda producción técnica y científica. La ciudad es la obra del artista.

Toda filosofía es creación que, mediante la escritura, quiere arrancar jirones de luz al *logos*. Recordemos que Trías, siguiendo a Platón, reivindica el parentesco de arte y verdad mediante el impulso erótico y los conceptos de alma y ciudad. Esta cercanía entre filosofía y literatura no supone la eliminación de toda línea divisoria como ocurre con los pensadores de la posmodernidad, que al fin y al cabo todo lo reducen a la hermenéutica y a los juegos del lenguaje. Literatura y filosofía no constituyen la misma cosa, pero están en relación constante, ya que la filosofía necesita del laboratorio del lenguaje, de la escritura, para analizar, por el dinamismo que otorga el *logos*, las grandes preguntas existenciales de Dios, Alma y Mundo.

La filosofía es producción de conocimientos que, al hacerlo mediante un lenguaje, se hace patente en la ciudad, convir-

tiéndose así en un pensar en público. El filósofo, al acompañar su reflexión de la escritura, se expone al escrutinio público. Su obra deja de estar en la intimidad de su subjetividad para convertirse en formulación cívica. Trías se sitúa en la misma órbita de dos grandes pensadores: Platón y Nietzsche, quienes pudieron unir el arte de la escritura con la profundidad de sus ideas, dando como resultado una obra que no contrapone lenguaje poético con escritura filosófica.

El propio Trías pone de manifiesto ese interés por el lenguaje literario, y que muchas veces tuvo que escoger entre la tentación de la literatura pura y la tentación de un lenguaje academicista riguroso, propio de la mayoría de los filósofos. La postura medianera y limítrofe en ese sentido se concretiza en el ensayo, género que goza de gran aprecio en la creación filosófica de Trías.

En sus memorias expresa la confusión al que lo sometía su propio yo interior cuando le decía:

“Tú, Eugenio, has equivocado tu camino, debieras haber escrito narración, novela, pues en todos tus ensayos se advierte una gran disposición para la escritura novelada, o para la literatura. Incluso en tus ensayos hay, siempre una trama novelística larvada. Lástima grande que no la explotes, o que no la liberes, en lugar de reprimirla mediante tu lenguaje filosófico, conceptual”.⁹

Trías es un filósofo que no deja de lado la bella escritura aún escribiendo en el campo de la filosofía pura. Por esa misma razón, su interés en alternar a lo largo de todo su pensamiento la conceptualización filosófica con las grandes obras de la literatura universal. Y es que todas las grandes obras

⁸ PÉREZ BORBUJO, F. *La otra orilla de la belleza*, Herder, Barcelona 2005, 422.

⁹ TRÍAS, E. *El árbol de la vida*, op. Cit., 397.

de la literatura, del arte y del cine no hacen más que exponer, a su propio modo y con sus propias metodologías, los grandes temas de una misma condición humana. De ese modo es frecuente encontrar temas que son muy tratados en el campo filosófico y que, además, constituyen la materia prima de las grandes creaciones literarias, artísticas, cinematográficas.

De modo que ese reclamo que experimentaba Trías en lo más profundo de su ser acerca de la disposición que tenía para hacer literatura no es de extrañar. Para Trías el arte siempre ha estado como pilar de su discurrir filosófico. Con gran interés por la música, el cine el arte y la literatura, Trías se decide por el ensayo, pues encontraba en este género la forma adecuada para combinar la filosofía con la dimensión artística, dejando de lado el lenguaje academicista, extremadamente riguroso para lo cual nunca, como él mismo lo dice, se sintió dotado.¹⁰

Para Trías toda filosofía constituye un acto creador. Creación en este sentido no significa ficción, sino el resultado, la *poiesis*, del impulso erótico. Trías reformula la relación arte y verdad. El acontecimiento que provoca ocurrencias es aceptado por el sujeto pasional como el inicio del acto creador. La historia de todos los diferentes tipos de saberes está ligada a este acto creador, mediante el cual surge un nuevo estado de cosas.

Para el autor español: "Aprehender la singularidad no va a ser fruto de una actividad meramente intelectual o intelectual, sino, por el contrario, de una experiencia artística."¹¹ Precisamente la racionalidad occidental, fundada en la búsqueda de evidencias exactas, demostrables y a todas luces lógicas, intentará someter y encerrar el acto creativo.

Del mismo modo que la historia de la estética occidental tiene mucho que ver con la expulsión platónica del artista de la

ciudad. Sin embargo, Trías vuelve de nuevo a Platón al formular la teoría del alma y el entorno objetivo del artista que crea. Ese encuentro erótico que plasma en forma de *poiesis* es el resultado de ese encuentro en la ciudad. De hecho, para Trías, Platón y Nietzsche no son polos opuestos y extremos del pensar, sino que constituyen el punto de encuentro de la formación de ese arco que es la historia del pensamiento.

Eugenio Trías, siguiendo la tradición platónica, no deslinda filosofía y escritura. Para él la filosofía implica de forma necesaria la escritura. Eso es precisamente lo que asume Trías en sus textos, textos en los cuales se renueva y se recrea en una dialéctica siempre abierta, con posibilidades inmensas de superarse a sí mismo, abriéndose al futuro como búsqueda, no como un todo absoluto y cerrado, sino como *poiesis* que implica, a su vez, esa íntima relación de arte y verdad.

La filosofía conlleva por esencia un acto creador y el espacio propicio para esa creación es la escritura. A través de ella se expresan los supuestos ontológicos subyacentes en toda filosofía. Se convierte así en una forma de vida, en una dimensión de la existencia misma. Como decía Nietzsche, la escritura se hace cuerpo, se hace sangre al constituir la expresión del drama humano en sus múltiples facetas.

Para Trías, toda filosofía ha de ser siempre una propuesta radical de carácter ontológico. Por lo tanto, tiene que crearse en base a una elaboración conceptual rigurosa que pueda dar cuentas del cometido esencial de tal propuesta filosófica. Pero eso no es un obstáculo para dejar de lado la belleza que dimana del lenguaje literario. Rigor conceptual y escritura artística van de la mano en esta filosofía del límite.¹²

Eugenio Trías asume la filosofía como el ejercicio pasional de la escritura. La

¹⁰ IBID., 410.

¹¹ MARTÍNEZ PULET, J. Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías, Noesis, Madrid 2001, 125.

¹² TRÍAS, E. *El hilo de la verdad*, op. Cit., 49.

inquietud erótico-pasional se transforma entonces en una *poiesis*, adquiere una dimensión práctica previamente fecundada por el *eros*. Ahora bien, lo que orienta ese ejercicio erótico-poiético existencial es la búsqueda del conocimiento, dando lugar a que la filosofía sea asumida como literatura de conocimiento.¹³ Debido a esta concepción de ver la filosofía como literatura de conocimiento cabría preguntarse entonces cuáles son los géneros literarios que el autor español entiende son los más aptos y propicios para la creación filosófica. El ensayo y el tratado serían las dos formas más genuinas de plasmar, mediante la escritura, las ideas filosóficas.

El ensayo permite la oportunidad de expresar bellamente las ideas filosóficas. No pretende agotar de una vez por todas las diferentes formas de sentidos que puedan ser encontradas en un tema. Se trata de poner a prueba a modo de experimento los diversos conceptos que se recrean en la escritura. Se trata de un intermedio entre la literatura y la filosofía propia de un lenguaje academicista. En este sentido, mediante el ensayo, se logra el ejercicio siempre renovado de la filosofía mediante un lenguaje que se auxilia de expresiones literarias para dar cauce expositivo a las cuestiones más ontológicas que pueda afrontar el ser humano.

El segundo género cultivado por Trías y al cual le da carta de ciudadanía al momento de la escritura propiamente filosófica es el tratado. En el tratado se formulan pocas hipótesis y su recorrido implicaría el escrutinio de forma total. El tratado compromete al escritor con un rigor y unas evidencias no siempre presentes en el ensayo. Para Trías, ambas se complementan, son “legítimas e irremplazables en el campo de la escritura filosófica”.¹⁴

Se podría establecer un nexo directo entre la concepción del hombre como

límite y máscara y la escritura filosófica. Mediante la escritura se intenta plasmar el resonar de aquello que desde lo más profundo del yo (entendido este como gozne o límite) intenta manifestarse. Escribir es así una aventura, un aventurarse a descubrir eso que somos –fronterizos–, a dar libertad al impulso creador que impide quedarse estático ante el desafío de lo que hay que decir y del papel en blanco.

Para Trías, la escritura es, en cierta medida, inscripción. Inscribir en la dimensión corpórea del otro una especie de tatuaje. La escritura adquiere un nivel donde ciertamente se logra espiritualizar lo corpóreo, que, por demás, tiene un sustrato pasional.

La escritura es vista como un desgarramiento del propio ser que intenta esclarecer o iluminar aquellas heridas producto de un padecimiento pasional. Mediante el lenguaje y más específicamente la escritura filosófica, se intenta suturar, a nivel cognoscitivo, la herida que se ha impreso producto de las pasiones. Escribir es entonces una forma de dar respuesta al llamado que resuena y que invita a un compromiso y a una responsabilidad en la libertad.

Mediante la escritura se piensa y se analiza la existencia corpórea del hombre, una existencia que tiene fronteras y horizontes de finitud. La escritura permite incluso llegar a la definición del hombre que Trías acuñó como inteligencia y pasión. Mediante la reflexión hecha escritura se da cauce expositivo a esa dimensión existencial que ha bebido en las fuentes de lo pasional y que sublimiza en experiencia filosófica.

Paradójicamente, Trías reitera, al contrario de lo que normalmente se supone, que al escribir no se está dando por seguro que todo se sabe; es más, se escribe porque se desea saber. La escritura se convierte así

¹³ MARTÍNEZ PULET, J. op. Cit., 225.

¹⁴ TRÍAS, E. *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona, 1997, 235.

en algo siempre abierto, una experiencia que se enriquece constantemente y que obliga a pensarla siempre en perspectiva hacia el futuro; se trata, cuando se lleva al plano filosófico, de una filosofía del futuro.

La escritura filosófica implica siempre un parto, una mayéutica, cuyo punto de partida es el impulso erótico; y el de llegada es la *poiesis*, la producción. Mediante la escritura el ser humano se da a sí mismo en un acto de amor, es carne de sí, herida de su propio ser. La escritura filosófica conlleva una lucha extrema, una agonía para poder así arrancar sentido a las cosas que son objetos de reflexión.¹⁵

La escritura que posee la dimensión filosófica “se justifica ante sí misma y ante el mundo como un esfuerzo por descifrar ese sentido de las cosas que, sin su mediación o intercesión, quede sustraído a todo conocimiento y comprensión”.¹⁶ La experiencia filosófica y de manera particular la escritura filosófica se constituye entonces en un pensar en público, que lleva de forma implícita el amor por sí mismo y por el otro. El amor en sentido amplio tiene que ver con ayudar al otro a ser más perfecto. “Amar consiste en facilitar a sí y facilitar a otros el acceso a la perfección de cada cual”.¹⁷

Se podría afirmar, siguiendo a Trías, que la escritura filosófica implica siempre un compromiso ético, que se ejecuta como llamada pindárica de llegar a ser lo que eres. Precisamente la llamada que el fronterizo escucha y que le invita a realizarse, a llevar al acto lo que es en potencia, a asumir en todo su ser la condición de habitante de la frontera. En ese mismo sentido, la escritura abre cauces para que el lector, tocado por el dato escrito, también llegue a ser sí mismo. Es decir, se descubra en su

individualidad diferenciada y fronteriza, habitante de una ciudad, que es, al mismo tiempo, frontera.

La escritura es memoria de la propia vida, en tanto que plasma algo esencial de la experiencia del que escribe. Es así memoria de la particular experiencia vivida, impronta existencial, herida abierta donde el lenguaje es vínculo entre eso que somos con aquello que queremos ser. Es manifestación expresa de la memoria propia y constante desafío en tanto que es una invitación a superarnos a nosotros mismos en el afán de llegar a ser lo que somos.

“La vida se mantiene en vida en virtud y por virtud de la escritura. La escritura es vida reencarnada y renovada, es recreación de vida. La vida propia se manifiesta en escritura propia. Y llamo a ésta aquella escritura con virtud de desafío del Tiempo, aquella escritura fundadora de memoria. Lo que verdaderamente se vivió dejó escritura en forma de memoria”.¹⁸

Cabría reflexionar entonces qué tipo de escritura será aquella capaz de dejar en su simbología la huella del propio ser, pues si la escritura es manifestación de la propia vida, lo que a su vez nos lleva al pleno desafío de llegar a ser lo que somos, entonces deberá ésta tener dimensiones existenciales muy profundas. Según Trías este nivel de escritura se encuentra en obras de arte, la escritura filosófica, los mitos, leyendas y ritos. Todas estas expresiones, en forma de escritura, en cierto modo están relacionadas con una vivencia pasional.

La importancia de la escritura radica en que adquiere una dimensión monumental mediante la cual se es posible

¹⁵ IBID., 152.

¹⁶ MARTÍNEZ PULET, J. op. Cit., 231.

¹⁷ TRÍAS, E. *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977, 97.

¹⁸ IBID., 152.



Subito de Genova

rememorar aquella experiencia primera que culmina precisamente en esa escritura. El alma tiene la posibilidad de reencontrarse consigo misma, en un viaje a su propia interioridad. “Esa lectura pasional permite recrear lo que ya fue para que la plenitud de su sentido alcance mágica realidad en el presente cotidiano que vive como algo alejado de la verdad del origen”.¹⁹

La lectura realizada de manera pasional permite el reencuentro con la experiencia primera de la escritura realizada por un acto de amor hacia los otros. Mediante este acto dialéctico de escritura-lectura-rememoración se puede reconstruir toda una época, pues se puede dar vida a lo que ya no es, mediante ese encuentro con el pasado a través del texto. Lo que está en el pasado se vivifica mediante la evocación, lo cual implica traer de las garras del abismo del olvido y de la “muerte”, al tiempo presente, experiencias que, en tal virtud, pueden ser recreadas.

La escritura, como expresión de la herida trágica del ser, muestra en su propia esencia el carácter erótico-pasional, como búsqueda del alma de aquello que aún falta. Escribir supone un estado de insatisfacción donde la plenitud no ha sido lograda. Esto implica que la escritura, como acto de amor, es un decir trágico, donde no se ha dicho todo lo que se puede decir, por tanto abierto al futuro. Esto caracteriza esencialmente a la escritura filosófica, que en tal sentido debe verse como auténtica aventura.

En este contexto la escritura filosófica encuentra un sistema apropiado en el ensayo. Este permite avanzar una cantidad de ideas, las cuales pueden fecundar los más diversos campos de sentido, precisamente por sus propias características. El ensayo es así espacio propicio para la aventura. En este sentido leer filosofía y, en particular,

leer a Trías, conlleva la tarea de la recreación y, en denodado esfuerzo, hacerle decir al texto todo lo que se puede. En todo caso hacerle decir más de lo que se ha dicho hasta el momento. Leer se constituye así en un acto de amor, mediante el cual se establece una conversación entre el libro y el lector, que al mismo tiempo, asume y va más allá en la búsqueda de sí mismo, en sentido pindárico busca llegar a ser lo que es.

La lectura filosófica conlleva necesariamente la puesta en juego del propio ser del que lee, pues es un llamado a la trascendencia reflexiva, en diálogo abierto con el libro y el autor. La lectura filosófica deviene en una aventura autobiográfica abierta siempre al futuro.

El dato existencial emanado del texto filosófico se convierte a sí mismo en testimonio de lo que no puede ser acabado y cerrado a plenitud. Cada lector encontrará esa variación que más se ajuste a su propia condición humana, que le llevará a filosofar sobre las grandes preguntas que, desde el inicio de nuestra existencia, no dejan de azuzar el espíritu humano, reapareciendo una y otra vez como un enigma latente.

La escritura, y de forma especial la escritura filosófica, revela la escisión trágica en que se encuentra el sujeto. Se escribe por el previo padecimiento de un impulso denominado deseo que, en tensión erótica, hace de la experiencia de la escritura el querer alcanzar lo que todavía falta, o pretende cubrir la falta en que se halla el escritor.

“Una escisión padece el sujeto: entre su fundamento vivo pasional, silencioso y antecedente (un yo casi fundido al organismo corporal), y el sujeto de la palabra (parlante o escribiente), el sujeto de sentido; entre los reclamos de la carne y el yo (espiritual) de sentido. El sujeto vivo es

¹⁹ MARTÍNEZ PULET, J. op. Cit., 231.

aquel que concede carne y pasión al sujeto del lenguaje. Sería la condición de posibilidad del sujeto de la escritura, del yo ensayístico”.²⁰

Para el autor español la pasión es antecedente del sujeto lingüístico, pero este, al mismo tiempo, retorna a la experiencia pasional para iluminarla y dotarla de sentido. En este sentido, Trías entiende al ser humano como materia de inteligencia y pasión. La síntesis de pasión y razón nos hace propiamente a los humanos como habitantes de la frontera, sujetos fronterizos.

En razón de la síntesis de pasión y razón que el hombre es puede ser comprendido el universo y, al ser comprendido, es objeto de reapropiación cultural. La escritura es un espacio de sentido “en que la sangre, el cuerpo, la carne, se espiritualiza, y en el que la letra misma acusa la huella de un padecimiento pasional”.²¹

Es esa la condición humana manifestada en el texto filosófico o artístico. El sujeto que padece y el que reflexiona forma, en cierto modo, una unidad siempre distante. En el acto mayéutico de la escritura o de la lectura-pasión, razón y sentido se encaminan a una concepción integral del ser humano. La escritura surge de

un pensamiento previamente padecido, asumido en la propia corporeidad, que luego, en virtud de la propia condición de sujeto de razón que el hombre es, se le otorga sentido y claridad mediante la palabra. De este modo se convierte en monumento al que se puede recurrir y revivir las experiencias primigenias que hicieron posible su aparición.

Bibliografía

- Trías, E. *El árbol de la vida. Memorias*, Destino, Barcelona 2003.
_____. *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona 2004.
_____. *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid 1988
_____. *Lógica del límite*, Destino, Barcelona 1991
_____. *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona 2001.
_____. *Lo bello y lo siniestro*, Seix-Barral, Barcelona 1982.
MARTÍNEZ-PULET, J. *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid 2001.

MARTÍNEZ-PULET, J. *Símbolo, eros, poiesis: el pensamiento estético de Eugenio Trías*, Diálogo filosófico (71), 2008, 255-272.
PÉREZ BORBUJO, F. *La otra orilla de la belleza*, Herder, Barcelona 2005.
PÉREZ BORBUJO, F. Ensayo y sistema. Entrevista a Eugenio Trías. En: *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*. Andrés Sánchez Pascual y Juan A. Rodríguez Tous, (eds), Destino, Barcelona 2003, 13-58.

²⁰ IBID., 237.

²¹ IBID., 238.

● Domingo de los Santos

Es doctor en filosofía por la Universidad del País Vasco y tiene además una maestría en Planificación y Gestión Educativa por la Universidad Autónoma de Santo Domingo y una Licenciatura en Filosofía, Summa Cum Laude, en la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Ha publicado los libros: *De la Antigüedad a la postmodernidad, las principales ideas filosóficas y sus contextos* y además *El sujeto pasional: pasión, razón y límite en Eugenio Trías*. En la actualidad es docente en la UASD y la PUCMM y coordina el departamento de estudios superiores del Ministerio de Cultura.



02

Suburban House, 18th century, a fine, very interesting and
valuable building.

02

JOSÉ CESTERO

El otorgamiento del Premio Nacional de Artes Plásticas es el mayor reconocimiento hecho anualmente a un artista dominicano. No cabe duda de que se le considera en toda su importancia, ya que, laurel oficial conferido por el Ministerio de Cultura, consagra al maestro elegido definitiva y cimeramente.

Nuestro país es rico en talentos incontrovertibles, y lógicamente esos aspiran al honor supremo. Ahora bien, esta última atribución resultó, sino única, distinta.

El gran pintor premiado no aguardaba la distinción, aunque no la descartaba como cualquier suceso de su vida palpitante y serena a la vez. José Cestero recibió la noticia de su premio con su inocente alegría de siempre, el inconfundible sombrero de paja atornillado en la cabeza, distribuyendo abrazos sinceros y recuerdos anecdóticos... como aquellas venturas y tribulaciones de los héroes de sus cuadros.

Pero ha habido algo más, la satisfacción unánime por el galardonado...

Casi una algarabía: los unos se lo decían a los otros, "felices y contentos" todos como nunca... Se reconocía a una personalidad... que era la definición de 'El Artista' en la realidad y la ficción. No solamente un creador inmenso, sino un ser bohemio, callejero, conversador, amistoso, desinteresado, ¡loco y absolutamente cuerdo!

El reparo —esgrimido por algunos— de que este zurdo genial podía pintar en

minutos a una gente, una calle o un monumento, que luego la crueldad de su condición y su temperamento (¡!) permitan adquirirlo como si fuera un casi regalo, no nos parecen un defecto. Así, muchos tienen el privilegio de un Cestero original... y que no vale falsificar. Y del mismo modo, nuestro-señor-de-la-Cafetera, en otro momento podía albergar, ilusorias e instantáneas, pretensiones astronómicas... cual un hijo de Picasso. Lo encontramos formidable, aunque esperamos que este premio lleve su inconfundible obra a su justo valor, por casi 60 años de labor y sobre todo una poesía visual e imaginación sin par.

De temas y héroes. Dos veces José Cestero ha dibujado y pintado —su técnica nunca disocia el dibujo de la pintura— una serie de telas, inspirado por el Quijote, una coincidencia entre el encargo y la inspiración, entre el ilustre hidalgo cervantino y el utópico pintor criollo.

A pesar del parecido con el Señor de la Mancha y la contundencia de aquella serie pictórica, hay otras categorías y sujetos en la obra de Cestero con igual maestría e increíble exuberancia de los protagonistas.

En esta capacidad maravillosa de tomar la ficción por hecho concreto y vivido, ese mago de la transmutación se rodea de criaturas, siendo cada una comprometida con alguna rareza o virtud. Las reverencia, las retrata, las reinventa, las reubica en el tiempo, el espacio y el lienzo...

Él profesa una admiración, infinita y agradecida, hacia los maestros de ayer. Nadie como él impone su sello y su personalidad, absorbiendo hallazgos y fisionomías de sus pares y ancestros del pincel, Velázquez, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Picasso, Diego Rivera, Frida Kahlo... Son maestros desaparecidos: Cestero sólo resucita el pasado de una "familia" de genios, Fernando Botero es una excepción...

Su genealogía universal tiene por supuesto una rama dominicana con grandes figuras del arte, la música, las letras, el humor, la política aun, pero también extraños parientes como el Doctor Anamú o la Cieguita de la calle El Conde. ¿Pura fantasía? No lo creemos, pues lo imaginario es el mundo del artista. Esas criaturas conviven con José Cestero, poblando sus cuadros, sus sueños... y los nuestros.

El paisaje a su manera. Es un paisajismo urbano, cargado de fervor y de memorias. En sus cuadros encantados, José Cestero se adueña de la ciudad y devuelve, reinventándolo, un ámbito urbano tan verosímil y localizado como el verdadero. Cabría pensar que él plantó su famoso caballete al aire libre, delante de las ruinas de San Francisco, la antigua Escuela de Bellas Artes, el Alcázar de Colón, o cualquiera de aquellos fuertes e iglesias, puertas y fachadas históricas que sobrevivieron a los siglos. Ha sido, por ejemplo, muy representativa de su autor, la recreación de la famosa Plaza de la Catedral, cual "un escenario de la ciudad", donde entre basílica, parque y edificios, se yergue la estatua de Cristóbal Colón.

Así, los monumentos, las casonas, las perspectivas del Santo Domingo intramuros, en el paisajismo tan especial de José Cestero, reflejan una claridad irradiante que destaca lugares maravillosos, debajo de cielos a la vez vigorosos y líricos, a menudo visitados por bandadas de pájaros.

¡La pintura vibra de una luz movidiza y versátil! José Cestero convierte a los

espectáculos capitaleños, —como lo hace para la naturaleza y los retratos reales-imaginarios—, en una fascinante metáfora de su percepción, de su vida interior y afectiva.

El drama de la naturaleza, mancillada, agredida, devastada, también es tema suyo. No se ha olvidado que el pintor, varita mágica del pincel en mano, puede cambiar arbustos en cotorras, por ser aves particularmente amenazadas. La degradación del "cinturón verde" alrededor de Santo Domingo le mortifica, y sobre ese tema de la destrucción del entorno ha realizado una serie emocionante y firme en su denuncia implícita. Pues José Cestero es un ecologista y un gran pintor neo-impressionista, plasmando con toques veloces, ligeros, papeantes, el verdor y la vegetación, el agua y los reflejos. Renace entonces un discípulo aventajado de Claude Monet, como recientemente lo han manifestado sus cuadros del concurso de INAPA.

Al fin justicia. José Cestero es uno de los grandes maestros de la pintura criolla y no se ha valorado suficientemente su talento, de tanta sensibilidad y cultura, inteligencia y originalidad, pero el primer injusto, y consigo mismo, se llama Cestero: ¡transcurren años sin que exponga! Sin embargo, motivado por la solidaridad, él no falta en colectivas ni concursos. El maestro suele participar, una decisión sostenida a lo largo de su historial y trayectoria. En pocas palabras, el Premio Nacional de Artes Plásticas al fin le ha hecho justicia. Todos estamos felices.



Jesús Losada

Santa Teresa de Jesús Mujer transgresora y poeta mística

Este artículo es fruto de una conferencia impartida en la PUCMM en octubre de 2015, año en el que se conmemora el V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús (1515-2015). Hace hincapié en su personalidad transgresora, que reivindicó –con su



“ En el año 1970 Pablo VI la proclamó Doctora de la Iglesia. Su vida y sus escritos siguen teniendo hoy día una gran repercusión y vigencia en el mundo de las letras del que también es doctora .”

vida y su obra— el papel de la mujer en unos años difíciles en España, marcados por los excesos de la Contrarreforma y la Inquisición. Santa Teresa, fundadora de 17 monasterios carmelitas y, que a pesar de las incomprendiones y calumnias, nunca se dio por vencida en su infatigable lucha, marcó un antes y un después en el panorama de la mística. Abrazó con un amor apasionado la cruz de Cristo. En el año 1970 Pablo VI la proclamó Doctora de la Iglesia. Su vida y sus escritos siguen teniendo hoy día una gran repercusión y vigencia en el mundo de las letras del que también es doctora.

Esta gran mujer, mística, poeta, santa y transgresora, en el otoño de 1535 abandonó el domicilio familiar, a escondidas de su progenitor, echándose un pequeño bulto a la espalda como único equipaje y con la inquebrantable determinación de ingresar en el Carmelo de la Encarnación de Ávila para ser monja. Un temprano gesto de rebeldía y de ilusión.

Nacida en Gotarrendura, en la provincia de Ávila, el 28 de marzo de 1515, en una familia de once hermanos, Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada fue bautizada poco tiempo después en la capital. Se cumplen ahora 500 años. Es por ello que celebramos, en los cinco continentes, este quinto aniversario de su nacimiento.

Vino al mundo en el seno de una familia cristiana, que al parecer contaba con una buena biblioteca en su casa, incluso con obras de caballerías que en su juventud Teresa iba leyendo, alentada por su madre. En cambio, no tenían una Biblia por ser, como se sabe, obra sospechosa para los inquisidores de aquellos tiempos har- to complicados.

Fue una mujer valiente, que luchó contra la injusticia, el dinero, el soborno y la corrupción también latentes en aquella época. Fue amante de las ideas hasta desarrollar una visión objetiva y honrada en busca de la verdad, anteponiendo siempre

el nombre de Dios ante cualquier situación adversa, como podemos comprobar a través de la lectura de sus obras.

Aún hoy sorprende que la Inquisición, que la vigiló con tanta saña, no la encarcelase, como hizo con otros autores de la época, como Fray Luis de León, quien finalmente sería, por cierto, el “primer editor” de las obras completas de Santa Teresa.

Esta mujer amenazada por la Inquisición, no había publicado nada en vida. Fue el monarca Felipe II, que tanto la admiraba, quien puso a buen recaudo los manuscritos de la carmelita en el Monasterio de El Escorial en Madrid.

Fue mujer poeta, versificadora atrevida y valiente; una feminista a su manera, que supo vencer las barreras del machismo de aquellos tiempos. “Basta ser mujer para caérseme las alas”, se quejaba en voz alta Santa Teresa (1997, p. 69).

Teresa de Cepeda y Ahumada, contaba veinte años cuando abandonó el domicilio familiar para cumplir su objetivo, su sueño: ser mujer andariega. (De hecho, el prototipo de su imagen es verla caminando siempre con un bastón en la mano por la soledad de los caminos polvorientos de la vieja Castilla).

Nadie se hubiera imaginado que aquella figura huidiza y sigilosa, que abandonaba casi de puntillas la casa paterna, sería distinguida siglos después, a pesar de los pesares, con el título de Doctora de la Iglesia Católica. Galardón que Roma reserva para los mayores sabios de la Iglesia y que vendría a ser un reconocimiento por su sólida personalidad como gran maestra de la fe.

Corría el año 1923 cuando el Papa Pío XI respondió negativamente ante la propuesta de declarar entonces a Santa Teresa Doctora de la Iglesia: “el sexo femenino lo impedía”. Era el llamado, y siempre polémico, *Obstat sexus*.

Hubo que esperar medio siglo, para que Pablo VI, lector y buen conocedor de

la Santa, tras solventar las reticencias de la Curia Romana a que una mujer llevase ese título, proclamó Doctora de la Iglesia a Santa Teresa de Jesús, el 27 de septiembre de 1970.

Fue una mujer luchadora, que se dio de bruces con el convencionalismo de la época y que, gracias a su vida y a su obra, quebró el prejuicio entonces generalizado de que la mujer, por su propia condición, estaba incapacitada para realizar grandes logros. En ella, al cabo, se fusionan la vida y la obra, pues su obra literaria será, en realidad, una autobiografía. No olvidemos que uno siempre escribe lo que es.

La intensidad expresiva de sus imágenes, tanto en su prosa como en sus versos ardientes y apasionados, la convierten en la mayor escritora mística de todos los tiempos. Aunque en ella, ante todo, destaca su faceta de prosista.

Santa Teresa escribe poesía sólo ocasionalmente. Lo hace inspirada en canciónsillas, rimas pastoriles y romances, que aprendió en su juventud cuando leía, entre otros, los mencionados libros de caballerías.

Muchos de estos poemas los debió componer durante sus largos viajes a las fundaciones, en carromatos tirados por mulas. Versificaba para distraerse de aquellas largas y monótonas horas, para motivar a sus monjas y, sobre todo, para resaltar con aquellos versos las celebraciones de alguna de las profesiones solemnes, cuando sus hermanas carmelitas tomaban por vez primera el sagrado hábito del Carmelo.

La mayor parte de las veces suele hacer uso de octosílabos, con rimas en consonante, siendo ésta la métrica de los romances, que ella bien conocía, y fuente de la que bebió y se inspiró a menudo.

Aconsejaba frecuentemente a sus monjas que no se arrugasen ante las dificultades y los duros momentos: “Nada te turbe, / nada te espante [...] quien a Dios

tiene / nada le falta, / sólo Dios basta” (Santa Teresa, 1997, p. 667).

En este sentido, también otro monje del siglo XX lector de Santa Teresa, el cisterciense San Rafael Arnáiz (1974, p. 355), simplificará en dos palabras el mensaje de la santa: “Sólo Dios”.

Muchos años después, el nombre de Teresa de Jesús sería pronunciado con veneración por toda la cristiandad, gracias a su decisiva contribución para la renovación espiritual de la España del siglo XVI.

Fue, el de la reforma, un áspero y largo proceso. Sin embargo, santa Teresa en ningún momento renunció a sus convicciones. No cabe duda de que la formación de su pensamiento es, en parte, consecuencia de la época convulsa que le tocó vivir.

Las autoridades eclesiásticas, más preocupadas por mantener sus privilegios y prebendas que por cumplir las verdaderas obligaciones a las que debían someterse, consideraron siempre el comportamiento de la monja como sospechoso.

Algunos de sus confesores, incluso, calificaron sus vivencias como obra diabólica. Aquellas visiones, éxtasis, transverberaciones y raptos que narraba, parecían ser más la obra del maligno que un singular regalo otorgado por la gracia divina.

Por otra parte, la Inquisición no podía permanecer indiferente ante aquella monja “iluminada y peligrosa”. Los conventos estaban llenos de mujeres que afirmaban haber tenido este tipo de experiencias y para el Santo Oficio los pretendidos fervores de devoción, en los que aquella carmelita con orígenes hebreos solía postarse hasta la extenuación, no eran más que los despropósitos de una mente apasionada y calenturienta.

Eran tiempos de intolerancia y reacios al reconocimiento de cualquier tipo de talento, por grande que este fuese, y más si provenía de una mujer, mística, escritora y conversa.

Santa Teresa rompió barreras de género: fue la primera mujer en atreverse a realizar episodios hasta el momento sólo restringidos para los hombres.

Durante los años de su vida existían religiosos, eruditos y médicos que hasta llegaban a preguntarse, si considerar a la mujer como “un ser humano” sería lo correcto.

Teresa de Jesús, era una mujer rebelde, de carácter firme, a pesar de los momentos de desánimo que sin lugar a dudas tendría. Su decisión estaba tomada y nadie, por más que porfiara, le haría cambiar de postura.

Ella se puso manos a la obra y comenzó su particular aventura como madre carmelita fundadora de 17 conventos en España.

Fue una mujer difícil de clasificar, una *outsider* que no encajaba en ningún patrón, en ningún compartimento estanco, ni en los cánones de aquella época gris.

Fue mística, pero también una mujer de negocios fría. Cada fundación de un convento era para ella, además de una hazaña religiosa, una operación inmobiliaria no siempre pacífica. Tenía un elevado concepto de sí misma; se creía llamada a grandes empresas; rechazaba la mediocridad. (Pérez, 2007, pp. 11-12).

A punto estuvieron de apedrearla en más de una ocasión, cuando llegaba con sus monjas (nunca más de siete, a lo sumo diez) a ocupar un nuevo convento fundado. (En su posterior *Regla monástica* establecería que no debía haber más de 21 monjas por comunidad).

Mística y conversa, hemos dicho de esta mujer adelantada a su tiempo. Transgresora y feminista que lo mismo buscaba patronazgo para asentar una nueva fundación, que escribía en la soledad de la celda.

Una mujer carismática, que denunciaba la relajación de las normas conventuales al tiempo que alentaba a sus novicias carmelitas al recogimiento a través de la

lectura divina y de la oración contemplativa. Su empeño supuso el rechazo de ciertos sectores influyentes, que intrigaron para que aquella monja “iluminada por sus raptos” estuviese permanentemente bajo sospecha de los inquisidores. No es de extrañar. Al fin y al cabo, como he indicado, eran tiempos convulsos por la Contrarreforma inquisitorial y por la efervescencia religiosa católica.

Cualquier tipo de enfrentamiento al pensamiento oficialista, signo de normalidad en la sociedad de la España del siglo XVI, supondría desafiar a Felipe II, un monarca con una devoción religiosa fanática y exaltada. También a su Estado, intolerante y represor, y de ahí los problemas de Teresa con la Inquisición y con las autoridades religiosas.

Eran tiempos en los que la Iglesia no veía del todo bien el misticismo y la escritura vino a salvar a esta mujer, culta y sensible, de quienes la acosaban y de los que veían en sus enormes esfuerzos renovadores una usurpación de poder, cuando no de soberbia y de arrogancia (términos alejados de la humildad que a Santa Teresa algunos debieran presuponerle).

Guiada por una idealización amorosa del Padre, llevada hasta la pasión más violenta, la poesía era su forma de unión con Dios. Una plegaria. Una oración que combinaba la vida contemplativa con la acción. El *ora et labora* monástico.

Su estilo literario es espontáneo y natural. Sus metáforas, figuras como el retruécano, el quiasmo, el oxímoron o las paradojas, son de uso frecuente. El lenguaje es el de las gentes de Castilla, que tan bien debía conocer esta monja andariega, incansable por los caminos de la vida y acostumbrada a “platicar” con gentes de toda condición.

Las canciones populares españolas del siglo XVI, son la tradición en la que se halla inmersa gran parte de la obra poética de Santa Teresa.

Aunque pueda considerarse *Las Moradas* su obra cumbre, sin embargo será en su correspondencia donde, con una franqueza conmovedora y la luz propia de la fe de los creyentes, se nos muestra más cercana. Las múltiples cartas nos evidencian las dudas y los temores propios de cualquier mortal. Es en su pensamiento espiritual, que ella considera teología mística, donde podemos encontrar la clave hermenéutica de su comunicación, de la experiencia y del amor profundo de Dios.

Dije anteriormente que no publicó en vida, por prudencia, por la censura y por miedo. Ella misma aconseja, a veces, que se destruyan sus escritos, una vez leídos por los destinatarios. Con todo, como explica Bedoya (2014):

“Los libros, cartas y manuscritos, corren de mano en mano, con gran disgusto y decepción para los inquisidores y envidiosos. Se conservan unas 500 cartas, repartidas por todo el mundo, que permiten completar su complejo perfil de mujer, escritora, mística, conversa y fundadora, que contribuyó a alumbrar la riqueza de nuestro Siglo de Oro hispánico”.

Hoy día, Teresa de Jesús goza de admiración universal tanto por su faceta de renovadora espiritual como por la frescura y la viveza de su prosa. La huella del Carmelo está presente en los cinco continentes. Su dinamismo pervive cinco siglos después. Convertida en el máximo exponente femenino de la mística católica, hace tiempo que habita como San Juan de la Cruz en el Parnaso de las Letras.

Son estos místicos carmelitas, cuya poesía está influenciada por la delicadeza y el platonismo italianizante, de extraordinaria intensidad expresiva, quienes buscan comunicar su experiencia espiritual a través de unas sugerentes imágenes propias de la poesía amorosa profana.

Ella, Teresa, pasión vital “que vivía sin vivir en sí y tan alta vida esperaba”, formará parte para siempre de ese reducido y

privilegiado grupo de escritores que supo vencer al tiempo mediante un lenguaje fascinante, hondo, místico y transgresor, que llega aún hasta nuestros días.

VIVO SIN VIVIR EN MÍ

*Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.*

[...]

*Vida, ¿qué puedo yo darle
a mi Dios que vive en mí,
si no es el perderte a ti,
para merecer ganarle?*

*Quiero muriendo alcanzarle,
pues tanto a mi Amado quiero,
que muero porque no muero.*

(Santa Teresa, 1997, p. 654)

Bibliografía

- Santa Teresa de Jesús (1997). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pérez, J. (2007). *Muerte y posteridad en Teresa de Ávila*. Madrid: Algaba Ediciones.
- Bedoya, J. G. (18-12-2014). Nuevas visiones sobre Teresa de Jesús. *El País*. Madrid. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/18/actualidad/1418931995_311433.html
- Arnáiz, R. (1974). *Vida y escritos de Fray María Rafael Arnáiz Barón: Monje trapense*. Madrid: PS Editorial.

● Jesús Losada

Es Doctor en Filología Española y Portuguesa por la Universidad de Salamanca (España). Profesor a Tiempo Completo del Departamento de Español y Profesor del Doctorado, en la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, CSTA. Ha publicado varios libros académicos y una docena de libros de poesía que han sido galardonados y traducidos a varios idiomas, entre otros, el Premio Internacional de Poesía San Juan de la Cruz. Ha dictado conferencias de literatura contemporánea en más de veinte países.



Basilio Belliard

Roland Barthes. Una Introducción

Palabras de presentación del panel Centenario del nacimiento de Roland Barthes

Si bien Roland Barthes asumió el método estructuralista y antes la semiología, sus fuentes intelectuales iniciales de las que abrevó fueron el psicoanálisis, la lingüística y el marxismo hasta alcanzar un lugar señero en la denominada Nueva Crítica Francesa. De modo pues que sus dioses tutelares, fundacionales, fueron Marx, Freud y Saussure, aunque luego adjuró de la dictadura de sus discursos, tras conformar no un sistema

de pensamiento sino un registro dialéctico-sensible de símbolos, deudores de la tradición cartesiana y germánica con él se aproximó al universo literario de los clásicos franceses, sobre los que siempre escribió, excepto contados extranjeros, no franceses: Kafka, Loyola, Brecht, Shakespeare, Poe. En ese sentido, sus dioses mayores fueron Proust, Michelet, Sade, Balzac, Racine, Flaubert, Robbe-Grillet, Chateaubriand, Fourier. Además, otro parnaso paralelo compuesto por Benveniste, Gide, Diderot, La Rochefoucauld, La Bruyere, Baudelaire, Pierre Loti, Lévi-Strauss, Léon Bloy, Jean Cayrol, Camus, Zola, Alain Girard.

Su procedimiento de análisis literario se fundamentó en la perspectiva del lector, que aborda no la obra en sí misma y sus reflejos psicosociales (los dominios de la historia de la literatura y de la filosofía), sino la polisemia del lenguaje y los sistemas de signos. Es decir, no se centró en estudiar los contenidos y los significados de la obra literaria, sino, antes bien, los significantes y los procedimientos técnicos que la crearon.

En su breve libro *Mitologías*, de 1954-55, reúne artículos sobre aspectos y signos de la cultura de masas, además de su largo ensayo acerca del mito en cuanto sistema de signos, su significación y concepto del lenguaje y sus límites. Para él, “el mito es un habla”. En su obra *Barthes por Barthes* hace una especie de diccionario personal de temas y términos literarios y expone sus puntos de vista, sin orden alfabético, en una suerte de notas autobiográficas, memorias, fragmentos, viñetas teóricas, apuntes de sí mismo y documentos que retratan al autor, en una especie de radiografía intelectual de sus ideas y creencias.

Otro aspecto a destacar de su mundo reflexivo es el cultivo de la biografía intelectual y el estudio semiológico en sus libros *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, *Sobre Racine* y *Michelet*. Igualmente, los libros de viajes

como *Diario de un viaje a China*” (de un viaje que hizo a China con el grupo de la revista *Tel Quel*) o *Diario de duelo* (libro que escribió a raíz de la muerte de su madre). El centro de sus reflexiones teóricas siempre fue el lenguaje y las relaciones entre las palabras y el susurro, la lengua y el habla, la escritura y el silencio; en su búsqueda por encontrar el placer del sentido, buscó la utopía que encarna la música de las palabras. Estas teorizaciones están representadas en su libro *El susurro del lenguaje. Mas allá de las palabras*, que contiene su célebre y polémico artículo “La muerte del autor”, de 1968, y cuya tesis consiste en que el autor, en el proceso de escritura, destruye su voz, pierde su identidad, alcanza un “lugar neutro”; es decir, el autor muere, literalmente, para que nazca la escritura. Según Barthes, en la obra no habla el autor sino el lenguaje mismo. Esta teoría la elabora a partir de Mallarmé: “toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura”, sentencia. En su artículo Barthes afirma que el autor no es una persona sino un sujeto vacío, un sujeto de la enunciación -condición que lo define. De ahí que el autor no es un yo sino un sujeto que escribe. “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura”, dice. Para este pensador, la vida imita al libro, siendo así que el libro es un texto, antes que nada, un tejido de signos. La crítica pues no debe buscar al autor sino a la obra. Así, el imperio del autor y del crítico resulta desmantelado. Liquidado el autor, queda espacio para el lector, con lo cual Barthes reivindica el papel del lector que recoge la multiplicidad de escrituras de diversas culturas, no así el autor: “Pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector”. Si el autor está muerto, el lector, en cambio, “es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología”:

es un “alguien” que conserva la huella de la escritura. Barthes critica, en efecto, la crítica clásica porque nunca se ocupó del lector sino del escritor. En ese sentido, concluye su artículo así: “Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”.

Precursor de la deconstrucción derridiana y de la semiótica de Umberto Eco, figura clave del posestructuralismo francés, Roland Barthes —nacido en Normandía, Francia, en 1915 y muerto en un accidente de tránsito (“como un niño, diría Robbe-Grillet”) frente a su universidad en 1980— es también uno de los fundadores de la semiótica francesa, junto al grupo de intelectuales de la revista *Tel Quel*. En su libro *La aventura semiológica*, Barthes recoge las lecciones de sus seminarios con estudiantes avanzados y profesores de la Escuela Práctica de Estudios Superiores de París, comprendidos en 1963 y 1973, cuando intentó sentar las bases teóricas de la semiología como “ciencia que estudia los signos en la vida social”.

De 2003 a 2005, la Editorial Siglo XXI, publicó, en tres volúmenes, sus notas de cursos y seminarios en el Colegio de Francia, de 1976 a 1980, y que comprende los textos: *Como vivir juntos (Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos)*, *Lo neutro* y *Preparación de la novela*, editados en Francia por especialistas que reunieron las notas, los apuntes y los borradores dejados en cuadernos y fichas por el propio autor.

En 1970, Barthes hace un viaje al Japón, y realiza apuntes y cavilaciones, que conducen a su libro *El imperio de los signos*, en el que viaja a los signos y símbolos de este País del Sol Naciente: a su cultura, gastronomía, escritura, poesía, teatro y filosofía.

Para tener una idea del pensamiento intelectual y su universo de intereses es

necesario leer su libro de entrevistas *El grano de la voz*, en el que aborda sus principales temas y obsesiones existenciales y donde pasa revista a no pocos aspectos de su trayectoria intelectual.

En su breve libro *Crítica y verdad* —una ensayo de 1966—, traducido por el escritor argentino José Bianco al castellano, hace una crítica a Raymond Picard, a raíz de unas diatribas hechas por este crítico a Barthes cuando publicó su libro *Sobre Racine*, en 1963. Se trata de una polémica histórica en la que Barthes postula los fundamentos de una “ciencia de la literatura”, de tipo materialista contra los presupuestos de una concepción idealista del hecho literario, cuya esencia reside en una visión a-histórica de la forma literaria. Para Barthes, en síntesis, la literatura es una revolución del lenguaje. Reivindica el “placer del texto” en oposición a la concepción científica y de ciertas ideologías que rechazan el carácter placentero y de goce del texto en el proceso de la lectura, esas tendencias que reducen el texto a puro entretenimiento. Para él, el placer pone en crisis el poder, es decir: es un discurso contra el poder. Así, el poder del escritor de hacerle trampas a la lengua es a lo que Barthes le llama literatura. El placer de la lectura del texto nace, en consecuencia, del placer de su escritura. Para este semiólogo francés, sólo los textos que tienen cierta neurosis, o los escritos desde una experiencia neurótica, desde el seno de la locura, son aquellos que pueden seducir a los lectores. Son pues los “textos coquetos”, en su decir, en los que establece una diferencia entre los “textos de goce” y los “textos de placer”. “La crítica se ejerce siempre sobre textos de placer, nunca sobre textos de goce”, sentencia. El libro *El placer del texto seguido por Lección inaugural* corresponde a una conferencia dictada por él en la cátedra de semiología lingüística y presentada en el Colegio de Francia el 7 de enero de 1977. Si bien esta tesis del “placer del texto” le

dio un gran prestigio intelectual como teórico de la escritura, esta impronta venía acusando un ascenso con su primer libro *El grado cero de la escritura*, en el cual postula que en el siglo XX la escritura alcanzó un grado neutro, cero, en oposición a la escritura clásica, que era transparente. En su texto además establece la relación existente entre historia y literatura, es decir, entre el escritor y la sociedad, vínculo se crea a partir de la escritura de la creación de la obra literaria, que funda una realidad más allá de la lengua y del estilo.

Otro de sus libros más hermosos es *Fragmentos de un discurso amoroso*, en el que reúne aforismos y fragmentos a la manera de Nietzsche o de los moralistas franceses del siglo XVIII —a los que admiraba—, donde hay un recorrido por autores y pensadores, salpicados de reflexiones y argumentaciones, dichos con una gracia sin par. Estos apuntes adquirieron más sistematicidad en el Seminario que ofreció en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, entre 1974 y 1976.

El concepto del lenguaje de Barthes trasciende el de los lingüistas, al asumir la escritura, pues está va más allá de lo oral y lo escrito mismo. En efecto, el lenguaje es una forma de escritura más que un órgano de comunicación. Su reflexión sobre el lenguaje es entonces transgresora, ya que sus textos terminan siempre en una sinfonía creativa que trasciende la simple erudición. Barthes sentó, por consiguiente, las bases teóricas del edificio literario que tomó los presupuestos del estructuralismo y la semiología para crear lo que él mismo llamó

“la ciencia de la literatura”. Su afán consistió en la concepción de una poética, en la que la crítica asumiera la condición de la creación, y la hermenéutica textual se desprendiera de la escritura misma. Apasionado del teatro, la fotografía, el cine, las artes plásticas, la moda, la publicidad, la novela, la música, Barthes aplicó el análisis semiológico a todos signos de la cultura. Así pues, su proyecto teórico depara en tentativa por descifrar los signos de los objetos artísticos como productores de sentidos. Enamorado de todos los signos de

la vida cotidiana, Barthes estudia los sentidos que postula la moda, donde encuentra un sistema de significaciones. Creó así una especie de semiología aplicada, pues ajusta su método de análisis a las más diversas esferas, no de los saberes teóricos, sino de las imágenes textuales.

Eric Marty,
en su libro *Roland*

Barthes, el oficio de escribir, aporta un testimonio del discípulo al maestro, en el que ofrece una meditación acerca de la obra, el pensamiento y el arte de escribir de Barthes, comprendido en tres partes: “Memoria de una amistad”, “La obra” y “Sobre los Fragmentos de un discurso amoroso”. Se trata de un ensayo de carácter filosófico y de corte psicoanalítico, donde Marty visualiza a Barthes no como el autor de una doctrina sino como el autor de libros, en el que hace énfasis en la visión desmitificadora, pero afirmativa, de la crítica barthesiana. “En la obra de Barthes no hay espacio para la negación”, afirma su biógrafo. Lo compara con Proust, en el sentido en que el autor de *La búsqueda del tiempo perdido* vaciló en cuanto a qué



forma darle a su obra: ensayo o novela. De ahí que muchos afirmen —y el propio Barthes llegó a confesarlo—, que su meta era escribir novelas. Ese dilema lo angustió siempre, y más aún, a final de su vida. La obra y la vida de Barthes tienen no pocas similitudes con las de Proust, y de ahí que ambas se lean como un largo diálogo con la madre, y que se consumó en aquél cuando escribió un diario sobre el duelo por su madre muerta. Si bien la obra novelesca de Proust empieza como ensayista y crítico, la de Barthes se inició como ensayista y crítico, y quedó trunca como novelista, excepto con algunos relatos de su libro póstumo titulado *Incidences*. De modo que hicieron un viaje inverso. Si en Pavese la vida fue un oficio, en Barthes, a mi juicio, el oficio fue la escritura.

En 2009, el gran novelista y amigo de Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, publicó un conmovedor libro titulado *Por qué me gusta Barthes*, en el que establece un diálogo imaginario con Barthes, y donde desfilan e intervienen otros autores amigos de ambos, en un concierto de voces, en que se mezclan la realidad y la ficción, la memoria y el pensamiento. En este texto, Robbe-Grillet confiesa recitar a Barthes de memoria por lo mucho que le gusta, y por el carácter violento de su pensamiento, y de ahí que lo recite para restituirle su violencia. “Barthes era un pensador deslizante, resbaladizo”, afirma. Robbe-Grillet recuerda, curiosamente, que Barthes siempre decía que “toda palabra es fascista”. Acaso por esa razón algunos críticos tildan su pensamiento de reaccionario, de dogmático. Este autor, representante del Nouveau Roman francés, que se aprendía textos de Barthes como un ejercicio de memoria, con la finalidad de sostener con su amigo un contacto secreto e íntimo, le costó mucho separar al autor del personaje. “Las relaciones que mantengo con él son, entonces, relaciones de

individuo a individuo, de cuerpo a cuerpo”, dice. ¿Era Roland Barthes un pensador?”, se pregunta Robbe-Grillet. Lo era, pues su pensamiento fue la conciencia de su época, el de un sabio, de un gurú. Aprueba que si Barthes afirmaba que su palabra era fascista es porque destruía “toda tentación de dogmatismo”, y que no era “otra cosa que el discurso de la verdad”. El semiólogo buscó la libertad expresiva que encontró escribiendo sobre la novela, el teatro, y aun el ensayo. “Roland Barthes era el paladín, el ángel anunciador, de una literatura pura y seca, sin cuerpo, por decirlo de algún modo, que estaba en el polo opuesto de sus gustos sensuales...”, al decir del autor de *La celosía*. Y sigue diciendo, en otro sentido: “A Roland Barthes le gustaba el espíritu del cuerpo y el cuerpo del espíritu”. Y continúa: “Como ya he dicho, vamos a encontrar en las especulaciones intelectuales de Barthes, a lo largo de toda su carrera, este horror constante a coincidir consigo mismo en una especie de autosafistación reconciliada”. En otro contexto, Robbe-Grillet sentenció: “En cualquier caso, creo que quedará como el inventor de una curiosa figura retórica”.

A mi juicio, y en síntesis, Barthes persiguió antes que una escritura, un estilo: vivía para su estilo de pensar y de escribir. Era su biología. Creía, como Pound, que es lo único que cuenta. De ahí que quien dice Roland Barthes dice estilo, una forma de escribir, una sintaxis, una fisiología de la lengua escrita. Su obra fue, en suma, la aventura de su estilo, de su ritmo verbal.

Con este panel que hemos organizado, la Dirección de Gestión Literaria del Ministerio de Cultura y la cátedra extracurricular sobre el pensamiento de Henri Meschonnic de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, y en coordinación con la Embajada de Francia en RD, queremos conmemorar el centenario del nacimiento



de este ilustre ensayista y escritor francés, Roland Barthes (1915-1980), tan admirado en nuestro país y en los círculos académicos e intelectuales, con las exposiciones de cuatro destacados intelectuales dominicanos, todos egresados de universidades francesas: los doctores Diógenes Céspedes, quien hablará sobre “La recepción de Roland Barthes en Santo Domingo”; Manuel Matos Moquete, cuya ponencia se titula “La distinción entre la semiótica de Barthes y las de Greimas y Julia

Kristeva”, en tanto que Manuel Núñez disertará acerca del “Estilo de la crítica de Roland Barthes”, y Olivier Batista Lemaire, quien nos hablará sobre “La narratología de Barthes: del estructuralismo a la lectura hedonista”.

Disfrutemos de este panel.

Obras de Roland Barthes en español

El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980, Siglo XXI, México, 1983.

El imperio de los signos. Seix Barral, Barcelona, 2007.

La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980, Siglo XXI Editores Argentina, 2005

Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1976-1977, Siglo XXI Editores, Argentina, 2003.

Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978, Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

El discurso amoroso. Seminario en la Ecole des hautes études en sciences sociales 1974-1976. Fragmentos de un discurso amoroso (Texto inédito), Paidós, Madrid, 2011.

Ensayos críticos. Seix Barral, Barcelona, 1967.

La torre Eiffel. Textos sobre la imagen. Paidós, Madrid, 2001

Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo XXI Editores, México, 1987.

La aventura semiológica, Paidós, Barcelona, 2009.

Diario de mi viaje a China, Paidós, Barcelona, 2010.

Sobre Racine, Siglo XXI Editores, México, 1992.

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Paidós, Barcelona, 1986.

Escritos sobre el teatro. Paidós, Barcelona, 2009.

La cámara lucida. Notas sobre la fotografía. Paidós, Barcelona, 1989.

Sistema de la moda. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

S-Z. Siglo XXI Editores, México, 1980.

Incidentes. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.

El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Paidós, Barcelona, 1994.

Michelet. FCE, México, 1988.

Sade, Fourier, Loyola, Cátedra, Madrid, 1997.

Variaciones sobre la literatura, Paidós, Barcelona, 2001.

Variaciones sobre la escritura, Paidós, Barcelona, 2002.

Del deporte y los hombres, Paidós, Barcelona, 2008.

Mitologías, Siglo XXI Editores, México, 1980.

Crítica y verdad, Siglo XXI Editores, México, 1971.

El grado cero de la escritura, Siglo XXI Editores, México, 1973.

El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del College de France. Siglo XXI Editores, 1974.

Barthes por Barthes. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1978.

Diario de duelo, Paidós, Barcelona, 2009.

Obras sobre Roland Barthes en español

Calvet, J. L. *Roland Barthes*, Gedisa, México, 2001.

Marty, Eric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Bordes-Manantial, Buenos Aires, 2007.

Robbe-Grillet, Alain. *Por qué me gusta Barthes*, Paidós, Barcelona, 2009.

Apología de la poesía¹

« Todo lo que nos rodea es poesía, nuestra relación con los demás es poesía...» como para parodiar, obviamente, una famosa frase de Jackie Chan sobre el kung fu. En realidad, todo lo que constituye el universo es material poético. La poesía es en ese sentido, viaje-misticismo-onirismo, sensación y fragilidad. Dicho acto se lleva a cabo y se manifiesta a través de uno mismo y en todo el mundo; para uno mismo y para el mundo; el mundo dado o el mundo vivido que todos llamamos Destino por convención humana.

La poesía es viaje, una forma de errar..., introspección. Es la autobiografía de un alma en tránsito, toda la psicología de una vida, de una persona o de un pueblo dado. Pero por encima de todo, ella quiere ser belleza y elegancia. Pues digamos, «la estética ante todo», parafraseando el “Arte Poética” de Verlaine. De hecho la poesía fue efectivamente utilizada como arma de combate o revolución en siglos anteriores. No podría por lo tanto, prescindir de la estética o la belleza en el verdadero sentido del término, de lo contrario no sería poesía sino otra cosa, con cualquier otro nombre muy particular. No es por bromear ni especular que se dice que «la poesía es el lenguaje de los ángeles». Lo es, en esencia, y es esta quintaesencia misma lo que la caracteriza.



No es erróneo el enunciado donde se afirma que es «el más noble de los géneros literarios». Su exactitud lingüística, su forma, su fluidez, su equilibrio estético que rivaliza con los ángeles, su traje brillante de palabras que saltan a la vista, es la evidencia inevitable y decisiva de que así es. Todos los géneros literarios le deben algo a la poesía, aunque sea minúsculo. El cuento, la novela, el teatro, el ensayo... todos le han robado algo a la poesía y ese algo, algunos podrían llamarlo «la elegancia sublime de las palabras», que bailan en las páginas a lo largo de los bulevares iluminados de belleza, o en el fantástico bulevar de la mente del poeta. Incluso tenemos la impresión y la sensación, una hipótesis sorprendente, de que todo lo que es hermoso y elegante en general, tiene que ver con el arte del dominio de la poesía aplicado a todo. Para este efecto Joubert (1754-1824) habla en términos suficientemente majestuosos e impresionantes: «¿Qué es la poesía? No sé en este momento;

¹ Traducido del francés por el poeta-medico haitiano Jean Jacques Pierre-Paul

pero yo sostengo que se encuentra en todas las palabras utilizadas del poeta verdadero, para los ojos algún fósforo, para el gusto un poco de néctar, para la atención una ambrosía que no se encuentra en otras palabras». Él va más allá diciendo: «Las palabras del poeta conservan el mismo significado aun cuando se separen de las demás, y aisladas, siguen seduciendo al igual que sonidos hermosos. Son palabras brillantes, de oro, perlas, diamantes y flores.» Joubert es, como yo, un simple panegirista y un ferviente apologista de la poesía.

Por otra parte, las preguntas más relevantes que deberíamos hacernos, serían obviamente las siguientes: ¿Por qué es la poesía tan mal vista por muchos? ¿Por qué está tan marginada? Y ¿por qué queremos considerarla a toda costa como un simple juego de fantasía? Y, por último, ¿por qué la gente prefiere las novelas? La respuesta es simple y muy breve, por cierto. Algunas personas pierden su tiempo buscando encontrar una supuesta lección moral mediante la lectura de un texto poético, o un consejo saludable destinado a fortificar. De forma que la poesía sea para ellos tal vez una fábula, pero no es una regla absoluta. Incluso Montesquieu ha atacado a los poetas, y el propio Sócrates nuestro viejo filósofo griego decía: «Los poetas no entienden lo que dicen». Así que se podría decir, que ellos se atribuyen al sueño, a la ensoñación desbordante, a la inutilidad y a la nulidad misma. ¿No se ha dicho que «los poetas viven en las nubes»?

Se puede vivir sin poesía, sin duda alguna, como se puede vivir sin la filosofía, sin embargo, eso no quiere decir que ambas son inútiles. El famoso Charles Baudelaire, digamos nuestro prestigioso poeta maldito, de hecho nos había advertido acerca de esto. Él nos enseñó que: «La poesía es lo más real, es lo que es completamente cierto sólo en otro mundo. Mucha gente imagina que el propósito

de la poesía es una enseñanza cualquiera, que debe fortalecer la conciencia, perfeccionar la moral, al final mostrar algo útil... La poesía aunque puede por sí misma, cuestionar su alma, reavivar sus recuerdos y entusiasmo, no tiene otro objetivo que ella misma; no puede tener ningún otro. (...) La poesía no puede, bajo la amenaza de muerte o el fracaso, asimilarse a la ciencia o la moralidad; no tiene como objetivo la verdad, ella existe por sí sola.» Esa es la verdadera misión que le ha asignado Baudelaire a la poesía.

La palabra poética proviene de la intuición artística, surge de la urgencia de decir, en la urgencia del tiempo. Revela la necesidad de expresarse de inmediato para dar a conocer un estado de ánimo, abrir el alma, o mostrar la alegría fugaz o constante. Pero... «la paz de la mente no conduce a la creación artística» y «uno debe aceptar el sufrimiento para crear la menor canción». ¿Cómo podemos pretender escribir sin un mínimo rasguño en el cerebro? ¿Sin haberse aprehendido por unos segundos la parte interior del dolor, ni palpar la osamenta del abismo? El mundo mismo es un caos, y la escritura surge de este caos. Muchos poetas y escritores han ilustrado claramente esta comedia humana atroz. Baudelaire, Edgar Allan Poe, son ejemplos vivos, sin olvidar a Rimbaud, Lautréamont, Homero, Frankétienne, Davertige, etc... El drama del escritor es omnipresente, y esta fue la razón que nuestro poeta portugués Pessoa nos dijera: «La literatura es la prueba de que la vida no es suficiente.»

Pero cuidado... depende... Cada poeta asigna una función a su poesía. Recordemos o especificamos que hay dos clases de poetas en este mundo. Esto depende principalmente de su psicología individual o su visión personal del mundo dado. La primera categoría está a la búsqueda de trascendencia a cada paso, y la otra categoría, busca refugio en la autoflagelación. Sin



Las calles del centro de noche en la guerra de los 90 años
1950

embargo, su punto común entre ellas sigue siendo «la sublimidad del lenguaje», que moldean y esculpen juntos en la misma olla o el mismo jarrón de diamante, estando siempre accesible. Digan lo que digan, nada se escribe en vano. La poesía nunca ha sido un acto inútil. El acto de escribir esconde en sí mismo una serie de vitalidades. Y esta es quizá la razón por la cual Pierre Seghers (poeta, editor francés) nos dijo que: « De donde sea que venga, e incluso de los más reservados, el poema es un grito de amor que llama a una comunión misteriosa, busca involuntariamente la otra voz, la otra mitad que es usted mismo. Si la poesía no lo ayuda a vivir, haga otra cosa. Encuentro que es esencial tanto para el hombre como los latidos de su corazón.»

Los poetas nos vivifican y reactivan el pequeño fuego interior, intensamente chispeante. La poesía es una corona de flores. Es una mujer desnuda exhibiendo sus senos a todos los interesados. Calma, trastorna, embellece, alegra y adorna los momentos fugaces de la pobre existencia humana.

¡Larga vida a la lira de los poetas! portadora de luz y de toda la armonía de los cielos, aunque el mundo le dé la espalda a la belleza del alma, para atiborrarse en cambio de cosas materiales y otras curiosidades de baja estofa. El individuo sin belleza interior no es nada más que una masa de carne absurda, una espantosa y miserable funda, que envuelve unos huesos despreciables.

● Raynaldo PIERRE LOUIS

Nació en Jacmel, Haití, el 7 de diciembre de 1990. Vive en la República Dominicana, Santo Domingo desde 2012, estudia psicología clínica en la Universidad Adventista Dominicana (UNAD). Quiere elegir una poesía universal y donde quiere ser ciudadano del mundo, cosmopolita del universo sin fronteras. El escribe en creole, francés, y español. Plasma su universo poético bajo la influencia de los simbolistas franceses del siglo XIX, los poetas malditos, como Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, y los grandes poetas contemporáneos haitianos como Davertige y Frankétienne. Decimos que Raynaldo es la simbiosis de los más grandes poetas del mundo. Fue uno de los ganadores del concurso «Premio Mondiale Poesia Nosside» 2014 con su poema en francés «Le vent exotique de l'Outre-mer». Ha publicado artículos literarios sobre novela y poemario en el periódico " Le Nouvelliste " en Haití. Ha participado como autor en la Antología poética de América " Chamote, una amalgama de voces poéticas de nuestra América ", publicada bajo la dirección del poeta-editor argentino Gito Minore. Entre las obras poéticas publicadas de Raynaldo podemos citar: « Kaléidoscope de couleurs fauves » (Caleidoscopio de Colores Salvajes), publicado en París por la editorial Edilivre. «Sur les ailes de Pégase» (Por las alas de Pegaso), publicado por Editions des Vagues en Puerto-Principe, Haití, poemario reeditado en París por Editions du Pont de l'Europe. «La sveltesse de ma danse» (La esbelteza de mi danza) publicado por Editions La Perle Noire en Francia. «El viento exótico de Ultramar» publicado en Santo Domingo, y su último poemario «Un Regard vers l'Orient» (Una mirada hacia el Oriente), publicado en Francia por Editions du Pont de l'Europe.

San Juan Bautista de la Estirada
Punto de Vista de San Juan



San Juan Bautista de la Estirada

Gonzalo Rojas, práctica y teoría poética

Gonzalo Rojas es uno de los poetas más originales de Hispanoamérica. La difusión de sus textos, los premios obtenidos, lo hacen familiar para los lectores en el orbe hispano. Menos conocido es el hecho de que Rojas fue un profesor universitario de literatura, un organizador de congresos y una persona que reflexionó en sus propios escritos creativos sobre las relaciones de la poesía con la teoría literaria y la retórica y que fue un tenaz opositor de aquellos que desde una vanidad intelectual dan lecciones a los creadores y lectores que escogen caminos diversos. La ponencia describe algunas de las más variadas posiciones de Rojas sobre el complejo lugar que ocupa la poesía en el circuito literario.

Entre los valiosos poemas que publicó en 1964, en su libro “Contra la muerte”, hay uno, Los letrados, que señala, desde la visión del poeta, una de las deficiencias de la vida intelectual contemporánea.

*Lo prostituyen todo
con su ánimo gastado en circunloquios.
Lo explican todo. Monologan
como máquinas llenas de aceite.
Lo manchan todo con su baba metafísica.*

*Yo los quisiera ver en los mares del sur
una noche de viento real, con la cabeza*

*vaciada en frío, oliendo
la soledad del mundo,
sin luna,
sin explicación posible,
fumando en el terror del desamparo.*

El texto es paradójico y muy valioso teniendo en cuenta que Rojas es maestro de oficio y ha profesado en liceos y universidades. Por lo tanto conoce bien a los letrados y él mismo es un letrado, tal vez por eso, por la punzante agudeza de la poesía, es capaz de captar en pocas líneas la soberbia de quienes desde el conocimiento que dan las letras, creen saberlo todo y monologan, ignorantes de la propia naturaleza, de la belleza de los mares del sur, del viento real, de la soledad, del desamparo. Es el saber de los antiguos clérigos, autosuficiente, omnímodo, que hace daño a la propia materia que toca. Y al final de cuentas, deducimos, no es un saber verdadero. En la entrelínea, Rojas aboga por la naturalidad, por el encuentro entre el hombre y su entorno natural. Y si desde este texto, viajamos hacia toda la escritura de Rojas, podemos ver que él también es un letrado, solo que despojado de la altanería, presunción y arrogancia, de los autosuficientes. Rojas, hijo de minero, conoce muy bien la vida de provincias, la cercanía del mar, la vida secreta de los desiertos y

sabe desplazar su verso modesto y soberbio desde los etruscos y los griegos, hasta los místicos Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, desde Horacio sereno y Ovidio enamorado, hasta Octavio Paz lleno de sapiencia, y Ezra Pound, buen copista, auténtico creador.

¿Qué es lo que reprocha Rojas a los sabihondos contemporáneos? no solo la vanidad ciertamente, es el dañar el objeto que se toca, el volverlo solamente una materia de abstruso estudio, algo diseccionado y muerto finalmente. Lo dice, de manera impecable en su poema La lepra de 1941:

La lepra

*Todavía recuerdo mi clase de Retórica.
Ceremonia del Juicio Final. Un gran silencio
hasta que el Profesor irrumpía: «Sentaos».
«Os traigo carne fresca». Y vaciaba un paquete
de algo blando y viscoso
envuelto en diarios viejos como un pescado crudo,
sobre la mesa en que él oficiaba su misa.
«Capítulo primero». «El estilo del hombre
corresponde a un defecto de su lengua».
Y mostraba
una lengua comida por moscas de ataúd
para ilustrar su tesis con la luz del ejemplo.
«Mirad: la lengua inglesa no es la lengua
española».
«Aquí tengo la lengua de Cervantes. Su forma
de espada no coincide con el hueco del paladar».
El Profesor hablaba
de condiciones, rasgos, influencias,
metáforas, estrofas. Y cada afirmación
era probada por la Crítica.
Ahora bien, los puntos de vista de la Crítica
—pobres cuencas vacías—
eran toda esa carne palpitante
saqueada a los distintos cementerios:
lenguas, dientes, narices, pulmones, vientres,
manos que un día fueron órganos
de los grandes autores
hoy tumores malignos servidos en bandejas
por profesores-asnos a sus discípulos-asnos
adentro de una sala-alcantarilla.*

*Donceles y doncellas extasiados
copiaban en «papeles» todas las proporciones
de la obra maestra: las leyes de la lírica,
la épica y dramática, causas y consecuencias,
la decadencia, el desarrollo de las literaturas.
Ante tal entusiasmo
el olor de los restos de los grandes autores
se mezclaba al olor de esos bellos difuntos
sentados en la silla de su propio excremento,
y una sola corriente de inmundicia era el aire,
mientras la admiración llegaba al desenfreno
cuando ese Profesor: «Si aprendéis—nos decía—
los requisitos de la creación
seréis fieros rivales de Goethe, y superiores».
Y cerraba su clase.
Guardaba todos los despojos nauseabundos
en su paquete, y con la frente en alto,
coronado en laurel por su buen éxito
nos volvía la espalda como un Dios del Olimpo
que regresa a su concha.
Todavía recuerdo mi clase de retórica
en que la vida y la belleza
eran un plato de carne podrida.
Yo tuve que cortarme la lengua en la raíz
para librarme de la lepra.*

Sin duda este texto, en último término, no es un alegato contra la Retórica antigua o reciente, disciplina que siempre es útil para profesores, alumnos, es decir letrados, y los propios poetas, pero sí es una invocación para actuar de manera diferente frente a la obra literaria, para no diseccionar los textos y ponerlos al servicio de la Retórica, sino exactamente al revés, poner la teoría literaria, epistemología, retórica o como quiera llamársele, al servicio de la iluminación del texto literario, sin hacerle perder frescura, capacidad de comunicación. El texto de Rojas tiene la violencia de la juventud, pero también la sabiduría del mandarín que pasa muchas horas entre folios y pergaminos y que sin embargo disfruta de la vida natural. Este es un poema que podemos calificar de los primeros tiempos, puesto que el creador juzga de manera despiadada y caricaturiza

la labor del retórico, del crítico literario. Y que en esta época y hasta su senectud, Rojas fue profesor y crítico literario, aunque no de obra copiosa, sino parva, muy parva. Fue cuando adquirió más seguridad, a partir de sus magnífico libro de 1964 *Contra la muerte*, que Rojas dejó de ocuparse de los críticos literarios y los abandonó en la aparente paz de sus labores de desentrañamiento de los sentidos de un texto. Sin embargo, dentro de sí, como escritor, como poeta, como lector, le bullían pre-

guntas y respuestas posibles a múltiples asuntos literarios. Uno de ellos, sin duda es el canon literario, y otro es el panteón literario personal, la familia de antecesores y próximos que cada poeta se inventa para sí y nos revela algo de su propia escritura. Rojas, son duda es un escritor vitalista, en su poesía cuenta más la experiencia vivido que los libros leídos, Así lo podemos testimoniar si leemos su poema *Carbón* que rememora su infancia y la relación entrañable con su padre.

Carbón

*Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir
mi Lebú en dos mitades de fragancia, lo escucho,
lo huelo, lo acaricio, lo recorro en un beso de niño como entonces,
cuando el viento y la lluvia me mecían, lo siento
como una arteria más entre mis sienes y mi almohada.*

*Es él. Está lloviendo.
Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor
a caballo mojado. Es Juan Antonio
Rojas sobre un caballo atravesando un río.
No hay novedad. La noche torrencial se derrumba
como mina inundada, y un rayo la estremece.*

*Madre, ya va a llegar: abramos el portón,
dame esa luz, yo quiero recibirlo
antes que mis hermanos. Déjame que le lleve un buen vaso de vino
para que se reponga, y me estreche en un beso,
y me clave las púas de su barba.*

*Ahí viene el hombre, ahí viene
embarrado, enrabiado contra la desventura, furioso
contra la explotación, muerto de hambre, allí viene
debajo de su poncho de Castilla.*

*Ah, minero inmortal, ésta es tu casa
de roble, que tú mismo construiste. Adelante:
te he venido a esperar, yo soy el séptimo
de tus hijos. No importa
que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de estos años,
que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto,
porque tú y ella estáis multiplicados. No
importa que la noche nos haya sido negra
por igual a los dos.
—Pasa, no estés ahí
mirándome, sin verme, debajo de la lluvia.*

Pero si tratamos de detallar, solo basándonos en los poemas que escribió Rojas, cuál es, ya no su familia real sino su familia literaria el resultado es sorprendente por la variedad de registro: desde Catulo hasta Pablo de Rokha y Jorge Cáceres, pasando por el Arcipreste de Hita, Juan de Yepes, Quevedo, Octavio Paz, Juan Rulfo, Julio Cortázar, y Blake, Hölderlin, Pound, Celan, Bretón, Bataille. Podemos percibir, en una actitud sistémica, que la gran fidelidad es a la lengua española y a

su origen el latín, que hay una atracción clarísima por los grandes poetas de la lengua alemana, entrañable relación con poetas de su tierra, Chile, y vínculo también claro con la poesía y el pensamiento francés. Con toda esta tradición, más el gusto por el cine, por la pintura, Rojas nos entrega su poesía de latín y jazz como lo dice en uno de sus textos. Pero tal vez lo más rotundo que ha escrito Rojas sobre otro poeta es su elogio de César Vallejo:

Por Vallejo

*Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: —Todavía.
Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor
del énfasis. El tiempo es todavía,
la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas
de todos los veranos, el hombre es todavía.
Nada pasó. Pero alguien que se llamaba César en peruano
y en piedra más que piedra, dio en la cumbre
del oxígeno hermoso. Las raíces
lo siguieron sangrientas cada día más lúcido. Lo fueron
secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio.
Ninguno fue tan hondo por las médulas vivas del origen
ni nos habló en la música que decimos América
porque éste únicamente sacó el ser de la piedra más oscura
cuando nos vio la suerte debajo de las olas
en el vacío de la mano.
Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso.*

No en París

*donde lloré por su alma, no en la nube violenta
que me dio a diez mil metros la certeza terrestre de su rostro
sobre la nieve libre, sino en esto
de respirar la espina mortal, estoy seguro
del que baja y me dice: —Todavía.*

Este poema verdaderamente es asombroso porque no solamente muestra una admiración por Vallejo que se empezaba a abrir paso en América en tiempos que se publicó el texto, sino porque usa la figura de Vallejo para decir algo sobre el canon literario y sobre el gusto literario de la sociedad y de los propios escritores. Aunque

las tendencias críticas contemporáneas suponen ahora que no se puede ni se debe juzgar a las obras literarias catalogándolas como mejores o peores, cada individuo relacionado con la materia literaria, lector, escritor, crítico, tiene sus propios criterios de preferencia. La tendencia de profesores y de los mismos poetas en un momento determinado de la historia es creer que todo está dicho y que ellos tienen la última palabra, y, exagerando, que todo está cristalizado, detenido en el tiempo. Pero la literatura y la vida misma, como lo hemos aprendido de Heráclito, están en permanente movimiento, su característica es el fluir, el cambiar, y el poeta que mejor expresa esa voluntad de cambio en la lengua española es Vallejo, pero el texto de Rojas no es solamente una disquisición sobre el fluir eterno de la poesía, sino también un entramado que junta en solo haz la vida dolorosa del vate peruano, su poesía magnífica y las vivencias personales y literarias de quien escribe el texto. En cuanto a actitud, podemos contrastar este texto con el poema La lepra que vimos arriba: mientras ese primer texto disecciona la obra literaria hasta dejarla como carne podrida, este segundo poema, junta vida y poesía, autor y lector y ese “Todavía” que preside el texto señala que nada está dicho para siempre, que es posible cambiar y por lo tanto podemos buscar originalidad en nuestras propias vidas o en la inagotable poesía.

Veamos ahora un poema de Rojas sobre Pound: No le copien a Pound No le copien a Pound, no le copien al copión maravilloso de Ezra, déjenlo que escriba su misa en persa, en cairo-arameo, en sánscrito, con su chino a medio aprender, su griego translúcido de diccionario, su latín de hojarasca, su libérrimo Mediterráneo borroso, nonagenario el artificio de hacer y rehacer hasta llegar a tientas al gran palimpsesto de lo Uno; no lo juzguen por la dispersión: había que juntar los átomos,

tejerlos así, de lo visible a lo invisible, en la urdimbre de lo fugaz y las cuerdas inmóviles; déjenlo suelto con su ceguera para ver, para ver otra vez, porque el verbo es ése: ver, y ése el Espíritu, lo inacabado y lo ardiente, lo que de veras amamos y nos ama, si es que somos Hijo de Hombre y de Mujer, lo innumerable al fondo de lo innombrable; no, nuevos semidioses del lenguaje sin Logos, de la histeria, aprendices del portento original, no le roben la sombra al sol, piensen en el cántico que se abre cuando se cierra como la germinación, háganse aire, aire-hombre como el viejo Ez, que anduvo siempre en el peligro, salten intrépidos de las vocales a las estrellas, tenso el arco de la contradicción en todas las velocidades de lo posible, aire y más aire para hoy y para siempre, antes y después de lo purpúreo del estallido simultáneo, instantáneo de la rotación, porque este mundo parpadeante sangrará, saltará de su eje mortal, y adiós ubérrimas tradiciones de luz y mármol, y arrogancia; ríanse de Ezra y sus arrugas, ríanse desde ahora hasta entonces, pero no lo saque en; ríanse, livianas generaciones que van y vienen como el polvo, pululación de letrados, ríanse, ríanse de Pound con su Torre de Babel auestas como un aviso de lo otro que vino en su lengua; cántico, hombres de poca fe, piensen en el cántico.

Pound es, nadie lo duda, una personalidad literaria del siglo XX. Su obra heterogénea tiene una energía y una potencia que no cabe sino compararla con aquella de Walt Whitman, aunque sin el impulso mesiánico del bardo del siglo XIX. Brillante improvisador, con un conocimiento muy variado de las literaturas clásicas de muchos países, tumultuosamente mezcla elementos clásicos con otros modernos; su “Cántico” aspiraba a tener cien apartados, como la célebre obra de Dante; ordenado y desordenado, oscuro y luminoso, Pound quedará como uno de los casos más característicos de la literatura

contemporánea. Rojas satiriza sobre el saqueo literal que hizo Pound de la literatura clásica, griega, o china, de esa especie de Torre de Babel que es su poesía, pero reclama adhesión a la voluntad de canto del viejo bardo. Y ese el hilo que conduce la poesía, es la voluntad de hablar y también la voluntad de callar:

Al silencio

*Oh voz, única voz, todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el mundo callara
y este mundo se hundiera,
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.*

Entre el silencio y la voz, entre las nieblas y la claridad, la cojitranca, a veces temblorosa, la intensa, la desbocada, la balbuceante poesía de Gonzalo Rojas permanece entre nosotros. El poeta de la facha de loco, tigre y mariposa, muerto ya consigue que su voz permanezca entre los vivos.

Bibliografía

- Gonzalo Rojas. *Antología de Aire*. Santiago de Chile. Fondo de Cultura Económica. 1991.
_____. *La miseria del hombre*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Diego Portales. 2010.
_____. *Contra la muerte*. Casa de las Américas. La Habana. 1964.
Julio Espinoza Guerra. *Poesía chilena. Antología esencial*. Visor. Madrid. s/f.

● Marco Martos

Nació en Piura, Perú en 1942. Es miembro de la Academia Peruana de la Lengua de la que fue Presidente. Su discurso de ingreso se tituló *La poesía de César Vallejo: Tradición e innovación*. Se doctoró en Letras, especialidad en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), donde actualmente es decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y catedrático del Departamento de Literatura. Tiene una amplia producción bibliográfica, entre la que destacan títulos como *Casa nuestra* (1965), *Al leve reino* (1996), *Sílabas de la música* (2002), *Vértigo* (2012) y *Biblioteca del mar* (2013). Ha sido reconocido con premios como el Nacional de Fomento a la Cultura (sección Poesía, 1969) o el Premio La Casona 2009, otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El “silencio” Vallejo-Cabral de Melo Neto: un Neruda elocuente

Resumen

Este ensayo se propone, por un lado, reconstruir un diálogo intelectual y artístico –en apariencia inexistente– entre César Vallejo (1892-1938) y Joao Cabral de Melo Neto (1920-1999). En la biografía del poeta brasileño, de modo recurrente y acaso no menos sistemático, no existe mención alguna del peruano; aunque España fuera en ambos tema y motivo fundamental de sus respectivas obras literarias; y, según ventilaremos aquí, ambos poetas tuvieron mucho en común, repetimos, tanto en el aspecto literario como en el político de sus poemas. Por otro lado, en cuanto desencadenante de este paralelo entre dichos autores, se analizará el poema cabralino “España en el corazón” (homónimo del poemario nerudiano editado por primera vez en 1937). Es decir, aquel poema del brasileño será el puente, de ida y vuelta, para transitar e iluminar los “silencios” entre las poesías del brasileño y del peruano y, no menos, tornar inesperada y particularmente elocuente la poesía del chileno.

Palabras clave: Poesía latinoamericana, César Vallejo, Cabral de Melo Neto

“Vinicius [de Moraes], você não tem outra víscera para cantar? Porque ele só falava em coração [...] Então ele [Vinicius de Moraes] me chamava de Cama-rada Diamante” (“Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”) (Abrantes 69-70)

La palabra “corazón” en *Los Heraldos Negros* está repetida 31 veces, dentro del marco de las típicas coordenadas romántico-modernistas. Sin embargo, una cita de aquel sustantivo no marcada por la decepción, la pasividad o la melancolía y sí, más bien, por su agencia activa y promesa de futuridad es la siguiente:

[Yo soy] Un fermento de Sol;
levadura de sombra y corazón!
 (“Huaco”).

Versos de la autodefinition del yo poético como Inca o más bien Inkarrí; obvio, en cuanto actúa esta poesía, tanto como la potencia de aquel héroe mítico, entre las sombras.

Por otro lado, “corazón” figura en *Trilce* en los siguientes poemas: I, VI, XIII, LVI, LXI, LXIV, LXVI; es decir, en siete (7) oportunidades. Aparte de la presencia de un derivativo en estos sugestivos, y acaso no menos andinos o “imperiales” versos:

*Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible. (Trilce LXIII)*

En suma, “corazón” figura ocho (8) veces en el poemario de 1922. Mientras que este término, en *España, aparta de mí este cáliz*, aparece significativamente sólo en dos (2) poemas: “Himno a los voluntarios de la República” y “Pequeño responso a un héroe de la República”. Aunque, de modo metafórico, la palabra “corazón” podríamos vincularla directamente al menos con el verso: “sufrimiento armado!” (“Los mendigos”); e indirecta, metonímica o de manera mimético-sonora a otros pasajes de este mismo poemario.

Eso sí, en *España, aparta de mí este cáliz*, la “valentía” pareciera no encontrarse vinculada al “corazón” o a la “pena” sino, rasgo pertinente en este trabajo en cuanto a la estética cabralina, aunque no deje de constituir también todo un lugar común, al “colhão”:

*“Ramón de pena, tú, Collar valiente,
Paladín de Madrid y por cojones” (“Cortejo
tras la toma de Bilbao”)*

¹ ESPAÑA EN EL CORAZÓN/ João Cabral de Melo Neto (Traducción: Pedro Granados)

1
España es una cosa de tripa.
¿Por qué “España en el corazón”?
Por esa víscera es que vinieron
San Franco y el séquito de Santos.

España es una cosa de tripa.
El corazón es sólo una parte
de tripa que hace el español:
la que golpea o alerta o alarma.

2
España es una cosa de tripa,
de más abajo del estómago;
España está en esa cintura
que el torero ofrece al toro,

y que es de dónde sabe el andaluz
hacer subir su canto tenso,
la expresión, explosión, de todo
lo que se hace al borde del extremo.

Por el lado de Pablo Neruda, poeta de la “noción de la poesía impura o material” (Ortega 27), la palabra “corazón”, en *España en el corazón*, se halla citada nueve (9) veces. Mucho más veces que en *España, aparte de mí este cáliz*; pero, significativamente, casi tanto como en *Trilce*, cuya edición española (1931) es probable haya conocido João Cabral. O, si éste no fuera el caso, aquel libro de 1922 y el resto de la poesía de César Vallejo en la decisiva — para la difusión continental de esta obra — edición de Losada de 1949.

El asunto es que en su poema “España en el corazón” (*Agrestes*, 1981-1985), homónimo del libro de Neruda de 1937, Cabral de Melo Neto ensaya una lectura de demolición estética e ideológica contra aquel consagrado texto del chileno. Veamos:

ESPAÑA EN EL CORAZÓN¹

1
A Espanha é uma coisa de tripa.
Por que “Espanha no coração”?
Por essa víscera é que vieram
São Franco e o séquito de Sãos.

3
De tripas hondas, las de abajo
de lo que se llama el bajo-vientre,
que ponen los hombres de pie,
y el español especialmente.

Sobre esta tripa de más abajo,
¿cómo continuar sin un palabron?
España es cosa de esta tripa
(lo digo alto o bajo), de cojón.

4
España es cosa de cojón,
lo que el poco ibérico Neruda
no entendió, pues prefirió
el corazón, sentimental y puta.

España no teme aquella tripa;
de ésta viene el lenguaje que prefiere,
toda España (lo único es que no sé cómo
denominar el cojón de la mujer).

A Espanha é uma coisa de tripa.
O coração é só uma parte
da tripa que faz o espanhol:
é a que bate o alerta e o alarme.

2

A Espanha é uma coisa de tripa,
do que mais abaixo do estômago;
a Espanha está nessa cintura
que o toureiro oferece ao touro,

e que é de donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão, de tudo
que se faz na beira do extremo.

3

De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo-ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.

Dessa tripa de mais abaixo,
como esse escrever sem palavrão?
A Espanha é coisa dessa tripa
(digo alto ou baixo?), de colhão.

4

A Espanha é coisa de colhão,
o que o pouco ibérico Neruda
não entendeu, pois preferiu
coração, sentimental e puta.

A Espanha não teme essa tripa;
dela é a linguagem que ela quer,
toda Espanha (não sei é como
chamar o colhão de mulher).

(Cabral 237-238)

Demolición explícita de parte de Cabral de Melo Neto contra el “pouco ibérico Neruda”; concretamente contra una estética y una política del “corazón”. Vantilada con anterioridad por el poeta chileno, tan temprano como en 1931, por ejemplo en una carta dirigida a Carlos

Morla Lynch y que tiene nada menos que a *Trilce* como tenor de la misma:

“Mi muy querido amigo, cuánto tengo que agradecerte el envío del libro *Trilce*. Lo que Bergamín [en el prólogo] me critica me parece justo, pero irremediable: temperamento. El libro de Vallejo me parece seco y espantoso. No veo qué objeto tenga producir una literatura así. Es un libro cruel, literario y estéril. Mi poesía me parece que ampara un poco más de alma en uno, quiere abrir una puerta de salida al corazón.

Batavia, 1 de junio de 1931

“Sequedad” o antilirismo, lo que achaca Neruda a Vallejo que, por otro lado, pareciera calzar con el concepto cabralino del arte de la poesía: “Ele mesmo se definiu como poeta antilírico, cujo percurso vai de um surrealismo inicial ao encontro de uma preocupação social, sem jamais se descuidar da linguagem, nada panfletária, antes em posição que se poderia comparar à Baudelaire, para ele o maior poeta de todos os tempos” (De Oliveira xvii). Severo aquel juicio nerudiano en el cual, si bien apenas lo apuntamos aquí, pudo también haber gravitado el desencuentro que tuvieron el chileno y el peruano allá por el año de 1927: “cuando Vallejo expresa a Neruda que, en su opinión, él es el ‘más grande de todos nuestros poetas’ y que sólo Darío se le podría comparar, la reacción del chileno es brusca, rechaza todo trato ‘literario’ y provoca en el peruano inmediata molestia” (Bellini 28).

Consecuente con su estética y política, en *Agrestes* la palabra “corazón” brilla por su ausencia. No debemos olvidar que a estas alturas de su trabajo poético, João Cabral de Melo Neto viene ya de cultivar *Morte e vida severina* o *Auto de Natal Pernambucano* (1954-1955) y —de

modo análogo al Vallejo de “Nostalgias imperiales” (1918) o al Neruda de “Alturas de Macchu Picchu (1950)– también de investigar en la “pedra” (*A educação pela pedra*, 1962-1965) cuyo significado aquí, para el poeta de Recife, es análogo al Sertão; probablemente de *Vidas secas* (1938) del escritor nordestino Graciliano Ramos:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
...

A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu andensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.
Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Por lo tanto, poemas al Nordeste de su país, los de Cabral de Melo Neto, que van a tocarse con aquellos –simultánea o inmediatamente posteriores– dedicados a España, más en concreto a “Na Baixa Andaluçia”; equivalente, esta última, a aquella estética y política de “colhão de mulher” que aquél sustenta de modo tan elocuente en su “España en el corazón”. Fervor, el de Cabral, finalmente inspirado por su contacto en general con la literatura española:

“Quando cheguei na Espanha e conheci bem a literatura espanhola é que eu vi que ela é a literatura mais concreta do mundo. A literatura menos abstrata do mundo. Eu dou um exemplo a você. No poema do *Cid* [*Cantar de Mio Cid*, de autor anônimo] tem um momento em que

há um choque de cavaleiros cristãos e cavaleiros mouros; morre muita gente e muitos cavalos correm disparados. Então, sabe como o autor diz isso, que muitos cavalos fugiram disparados? ‘Muitos cavalos fugiram sem seus donos.’ A ideia do cavalo correndo sozinho, sem o cavaleiro, compreende?” (Abrantes 21) [Luego] “a literatura espanhola, no meu entender, é a literatura mais realista que há. Apesar de ser um pouco católico, mesmo os escritores católicos são realistas” (42)

Y en contra a su concepto, en primer lugar, sobre la poesía de su propio país y, luego, sobre la que practican Neruda y, acaso también para Cabral, ensayaría el propio César Vallejo:

“A poesia brasileira sempre foi preponderantemente lírica. Mesmo um poeta pouco lírico, como Carlos Drummond, tem momentos de lirismo. Murilo era um lírico. Jorge de Lima era um lírico. Mário de Andrade era um lírico. Manuel Bandeira era um lírico. Vinicius de Moraes era um lírico. Cecília Meireles era uma lírica. O Carlos Drummond era o menos lírico. Mas assim mesmo tem momentos de lirismo. Por isso é que a influência maior que eu tive foi de Carlos Drummond. Na literatura brasileira Carlos Drummond foi meu grande mestre. Aquela poesia prosaica, direta, compreende?” (Abrantes 61)

Podemos inferir que, para Cabral, la poesía del peruano no reflejaría tampoco aquel “realismo” y “concretud” que su poética demanda sino, máximo, se asimilaría o confundiría con lo, a su juicio, alcanzado o propuesto por Carlos Drummond de Andrade en la literatura brasileña: “era



El momento que sigue al Quijote de la Alcazar y las lecciones. 100

o menos lírico. Mas assim mesmo tem momentos de lirismo” [En cuanto a estas reservas de Cabral, y de modo muy elocuente respecto también al presente trabajo, tenemos el libro de Davi Arriguicci Jr., *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond* (2002)]. Sobre todo si nos remitimos, aunque esto puede ser motivo para otro ensayo, a la crítica que sobre la poesía del peruano era la más difundida en la época de *Agrestes* (1981-1985) e incluso quizá hasta hoy en día en el continente. En lo fundamental, una lectura de la poesía de César Vallejo (*Poemas humanos*) centrada en su insondable dolor (expresión de una raza) y su marxismo militante (aunque al mismo Cabral lo acusaran de comunista a comienzos de los años 50). Es decir, y recurriendo al poemario *A educação pela pedra*, una poesía vallejiana que, por un lado, “de fora para dentro” no sería “inenfática o impessoal”; y, por el otro, “de dentro para fora” y en tanto militante, pecaría de pretender “leccionar” donde la piedra, más bien: “se lecionasse não ensinaria nada;/ lá não se aprende a pedra: lá a pedra,/ uma pedra de nascença, entranha a alma”. “Pedra” cabralina, no menos vallejiana por cierto, que de modo radical y elocuente se toca finalmente con lo que el poeta brasileño aprecia más de España: “É porque o espanhol é uma língua óssea, sabe?” (Abrantes 91). Humeros distantes del “corazón”, entonces. ¿Pero es que no estaríamos caracterizando asimismo aquí, con el relieve y desempeño extraordinario de lo óseo, y según la estilística cuantitativa de un Giovanni Meo

Zilio, la enjundia misma de la poesía de César Vallejo?

En conclusión, João Cabral de Melo Neto o no leyó la poesía del autor de *Trilce* o —en rechazo de la crítica canónica sobre este autor hasta ese entonces— le bastó canjearla o reemplazarla con la de su compatriota Carlos Drummond de Andrade cuyo vallejismo —las conexiones de su obra con la poesía de César Vallejo— también se encuentra, como la mayor parte de las relaciones entre las literaturas del Brasil con las de Hispanoamérica, pendientes de estudiarse.

Obras citadas

- Abrantes, Beбето, Franca, Belisario, Silveira, Luis Antonio y Moreira, Mônica.
2009. “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. *Sibila*, Año 9, Num. 13, 138 pp.
Cabral de Melo Neto, João
1997. “España en el corazón”. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 237-238.
Sobre Trilce/ Pablo Neruda a Carlos Morla Lynch [http://vallejosinfrenteras.blogspot.com.br/2012/12/sobre-trilce-pablo-neruda-carlos-morla.html]
Granados, Pedro 2007. “Trilce: Muletilla del canto y adorno del baile de jarana”. *Lexis*, Vol 31, Año 1-2, 151-164.
2004. *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: PUCP Fondo editorial.
2002. “La novela como responso y elegía: la distribución de lo lírico en *Fortunata y Jacinta*”, *Anales galdosianos*, Año nº 37, 2002, 103-112.
Larrea, Juan. 2012. [1939] *España, aparta de mí este cáliz*. “Profesía de América”. Madrid: Ardora. 7-16
Ortega, Julio 2014. *César Vallejo. La escritura del devenir*. Madrid: Taurus.
Smith Soto, Alan 2012. [1939] *España, aparta de mí este cáliz*. “Epílogo”. Madrid: Ardora. 135-154.

● Pedro Granados

Es un poeta nacido en Lima, Perú, en el año 1955. Es doctor en literatura por Boston University. Estudio literatura en la Universidad de San Marcos. Además de la creación poética, es autor de una extensa obra de crítica literaria que se puede hallar en diversas publicaciones, como ser la prestigiosa revista *Variaciones Borges*. Algunos de sus poemarios más conocidos son “*Sin motivo aparente*”, “*El fuego que no es el sol*” y “*Desde el más allá*”, y sus creaciones figuran en la antología “*Caudal de piedra: veinte poetas peruanos*”. Por otro lado, ha publicado las novelas “*Un chin de amor*” y “*En tiempo real*”. Su tesis doctoral versó sobre César Vallejo.

Poemas de Orlando Morel

(De su libro *La otra memoria*)

EL MIEDO

El miedo es real
cuando sabes del tiempo
y no guardas memoria
y sientes la vida
como un instante único
cuando vez que se acerca
la oscuridad sin fin
y de su vasto tiempo
solo el presente te acompaña siempre.



EL ESPEJO

Frente al espejo
una imagen erizaba de puñales
sombras moviéndose entre sombras
el silencio ovillando lejanías
detrás de las paredes lloran niños
en los pasillos pasos tenues se entrecruzan
y en lo profundo del espejo
mi cuerpo fatiga nuevos laberintos.

EN OTROS PAÍSES

En otros países y en otras latitudes
los hombres viven y mueren
de igual manera que nosotros.
Otros dioses devoran sus miserias.
Se alimentan de sus dudas y temores.
Los hombres en todas partes son iguales
y también los dioses que los matan.

AQUÍ SENTADO

Aquí sentado en este promontorio
un arrecife apalastrado por los siglos
como un vigía, oteo el horizonte
así recibo a los que llegan
de igual manera despido a los que parten.
La sal continúa biselando las aristas
y miles de soles estallan desde adentro
el mar bate algas y caracoles primigenios
mientras el viento como un tábano furioso
ronca en mis orejas.



● Orlando Morel

Nació en Villas Rivas, San Francisco de Macorís, en 1950. El licenciado en derecho. Fue miembro del movimiento literario del Cibao, junto a Manuel Mora Serrano, Cayo Claudio Espinal y Bruno Rosario Candelier. Publicó poemas y artículos en la prensa en los años 70 y 80. Publicó en 2014 su primer poemario titulado *El día sucesivo*. *La otra memoria* es su segundo poemario publicado. Lo editó el Ministerio de Cultura, en el marco de la XI Feria Regional del Libro de Tenares 2015.

Poemas de Jota Kintana

APROXIMACIÓN A GUAYAQUIL

Facciones atisbadas de rostros de tela
En lapidaria dosis de compañía ilusoria
¿Qué más podrá perderse?
La gota de sangre que disturba el agua estancada en el lavamanos
Sumergiéndose hasta igualar la densidad del agua, deteniéndose
Etapas de mi vida encapsuladas en gotas de sangre
El centro de atención
Huerto de falso significado
¿Has pensado en razones para morir?

DIÁLOGOS

SOBRE LA ANTROPOLOGÍA DEL SILENCIO

- Ku raya parada pe:* ¿de qué material es tu alma?
- el silencio de mi reflejo:* en estado puro, de brusquedad, bumerán de metal, raro elemento que con enseñar sus irregulares bordes como colmillos, anuncia que no se producirá la detención, sino el secuestro de mi propio espíritu en un diminuto vergel que jamás vomita
- ku raya parada pe:* ¿cuál es tu propósito de ser?
- el silencio de mi reflejo:* convertirme en hechura de hostias, redondas costras que lo innombrable -luego de persignarse- coloque en la balante lengua de mi cosificación: en eriales rezos de un padrenuestro que no está en el cielo y vive en el bulo de la procaz profundidad de mi edén
- ku raya parada pe:* ¿por qué te incubas en huevos de gusano?

el silencio de mi reflejo: porque luego de la eclosión, estos me enseñan a separar el alma de las cáscaras de mi cuerpo: porque la eternidad, la mía, es un muerto que se desdobla y rellena con su cuerpo mudas bolsas de basura antes de lanzarlas al huerto de mi húmedo disimulo

ku raya parada pe: ¿cuánto cuesta entonces callar la genuflexión de la algarabía?

el silencio de mi reflejo: todo el que requiera la floresta de mi eterno misterio, predio, cauterio de palabras, todo el que exija mi secreto que con su mirada detiene tus agonizantes impulsos, claustros del principio del tiempo que, mutis, durante su vía crucis, estampan mi rostro, en tu pañuelo de polvo

SOLILOQUIOS

AL IGUAL QUE LA NADA, LA ESENCIA SE CREA A SÍ MISMA

Mostrándome una cuchara, me sugieres que al abrazo, después del puntapiés –ku raya parada pe–, test sin arnés, después del trago de tu desprecio, necio llegue como sabueso que ha dejado sus dientes –¿los sientes?– hincados en el cemento de la envidia

sequías y mundicias que recorren mi pensamiento en la picardía de la cuchara más que en el febril laurel del **cambio**, del **orden** de tus labradas palabras:

1. porque la cuchara es cauta, reflexiva antídoto de perdón al canto de guerra animal, sutil
2. arlequín, intelecto de lombriz, caos armónico al sonido del aliento, atril cuyo contenido brilla como brilla el relleno metal que la cuida
3. intuitiva angina, campana de cristal al repicar de vocales, bondades, curvas a su custodia que le sugieren la existencia de otras formas, brocas en el sinuoso paisaje del paladar
4. acatar, observar, porque sabe que su desconocida proveniencia, cuyos secretos quizá se esconden tras rítmicos colores de crótalos, obedece al mismo perfil que, tras el poniente, un puesto le guarda

su cóncava belleza –¡tan arma, tan calma!– refleja su identidad, el **espejo** de su deseo, en la mano que la cuchara sostiene –ku raya parada pe–, en la contumaz trama de su final

SOBRE SOLTAR UNA GOTA DE VIDA SOBRE AGUA

La naturaleza, mucho antes que el hombre, lo sabe y lo demuestra: que esconde sin excepciones la belleza, en su núcleo, el dolor. Por eso no importa cuán bella sea la imagen de la gota de sangre que disturba el agua estancada en el lavamanos, en el reverso de esa imagen, siempre observa el dolor que la desprendió de algún as de corazones.

De 0 a 3 años. Mucha alegría y desilusión el nacimiento de aquella niña, mi nacimiento. Indefensa personita, potencial mujer, mi vida. En esta etapa tan crucial de mi existencia, fui creciendo en la aparente normalidad de un hogar estable, de padres que proveían en lo material, ni más ni menos que lo necesario. Puertas afuera, padre y madre, conmigo en el cochecito, paseábamos en la acera cálida de nuestro barrio, con idéntica sonrisa en el rostro. Puertas adentro de aquella sonrisa fundida, vivían estos mismos padres fracasando en acariciar mi desnuda espalda. Y a esta personita, sin pedirlo ni saberlo, entendido como normal, empezaron a crecer callos y vellos en la espalda. Había empezado a desconfiar del entorno que me rodeaba. ¡Cuán amenazante puede ya ser el mundo!

La sangre es más espesa que el agua. También lo dice un refrán anglosajón¹. Coincidencias. Esta gota, luego de caer sobre la superficie del agua y sin disolverse aún, va sumergiéndose, dejando en el bello proceso una estela roja de células y plasma, como una fotografía de un cometa en el espacio. Perfecta estela, o cola. Perfecta cabellera rodeando su núcleo. No obstante, aunque cada vez más pequeña, al extremo inicial del rojo cometa se observa la gota, esto es, la cabellera y su doloroso núcleo, sumergiéndose hasta igualar la densidad del agua, deteniéndose.

De 4 a 12 años. Me veo desde un primer plano superior ahora, como si mi vida fuese un conjunto de capas superpuestas. Veo mi vida temprana encapsulada en una gota de sangre, como una bola de cristal, llena de agua, que predice el futuro. Tiendo a comer mucho, duermo sin descansar, descargo mi ansiedad con mis hermanos, no tolero el rechazo ni el fracaso, lloro con facilidad, en fin, baja autoestima. Tengo únicamente un ojo, ubicado en el centro del rostro; un orificio nasal en la mitad de la cara; una encía (la inferior); una oreja en la barbilla, como ala, extendida hacia fuera. La belleza está en mi simetría. Soy una niña con vellos y callos en la espalda, muy normal, una niña como todas las demás. Una niña que mis padres consideran ejemplar. Esto último es lo que realmente duele.

¹ *Blood is thicker than water*, diciendo que la familia es lo más importante.

Cuando el proceso de naufragio de la gota de sangre llega a su final, al detenerse por completo, permite unos microsegundos de hermosa quietud, de congelamiento de la imagen que antecede al doloroso proceso de disolución. Ya en disolución, la sangre en su conjunto: cola, cabellera y núcleo, se esparce lentamente hacia los costados formando una asimétrica y rojiza superficie sobre el lienzo de agua cristalina. El proceso de disolución continuará hasta que no quede rastro de la gota de sangre, como si el agua se alimentase de ella. No obstante, al igual que las consecuencias del tiempo en el ser, el agua nunca volverá a ser la misma.

De 12 años en adelante. Me observo desde un segundo plano superior ahora. Tengo ya dos etapas de mi vida encapsuladas en gotas de sangre, cada etapa es una gota, dos rojas y líquidas canicas. Entiendo lo que me susurra el momento. Acabo de echar estas dos gotas de sangre, y una tercera con la próxima etapa de mi vida aún por llenar, sobre el agua quieta en mi lavamanos.

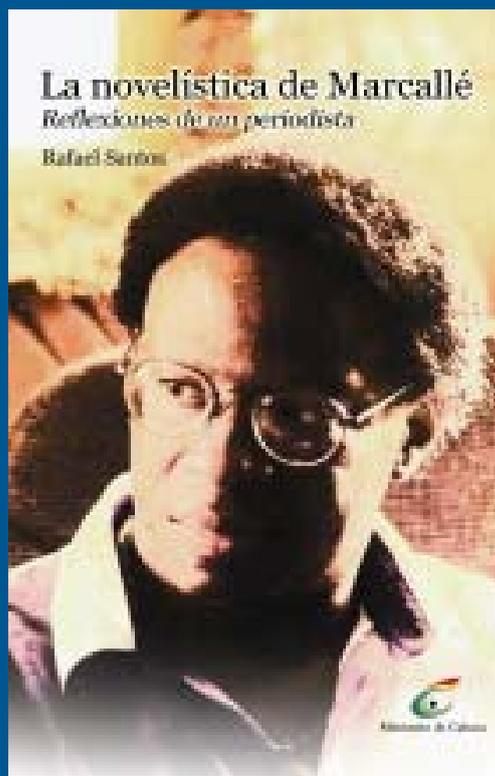
● **Jota Kintana**

(Guayaquil, 9 de agosto de 1966) ha publicado cuatro poemarios, “q/p y q/b” (2015), “Restricciones” (2014), “La tormenta de los desquiciados” (2013) y “Tres whiskys para pasar la borrachera” (2012), todos con Editorial El Conejo. Adicionalmente, publicó El baile del enjambre con DADAIF Cartonera (2015). “Cuartos de mujer”, su quinto poemario, lo publicará Editorial El Conejo en el 2016. Ha presentado sus obras en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México (2014), en la Feria Internacional del Libro de Santo Domingo, República Dominicana (2013) y en la Feria Internacional del Libro de Quito, Ecuador (2013). Promotor cultural en su ciudad, Guayaquil. En colaboración de Corporación Casa de las Iguanas y La Casa Morada, contribuyó a la primera entrega del Premio Internacional de Poesía Medardo Ángel Silva (2014). Disfruta compartir sus publicaciones en la Plaza San Francisco –la que reclama como propia– en la ciudad de Guayaquil y abandonar libros en lugares públicos para que las manos del azar los lleven a su casa. Ernesto Noboa Vallarino es ingeniero mecánico, MBA y Ph.D. en Emprendimiento e Innovación. Publicó, en coautoría del artista plástico Roberto Noboa, el libro de innovación El Modelo 206. Noboa, no es un alter ego, es la dimensión de Kintana que –a través de fomentar la práctica de la creatividad en el mundo empresarial– intenta fusionar dos mundos aparentemente irreconciliables: la empresa y la poesía. (www.jotakintana.com; @jotakintana)

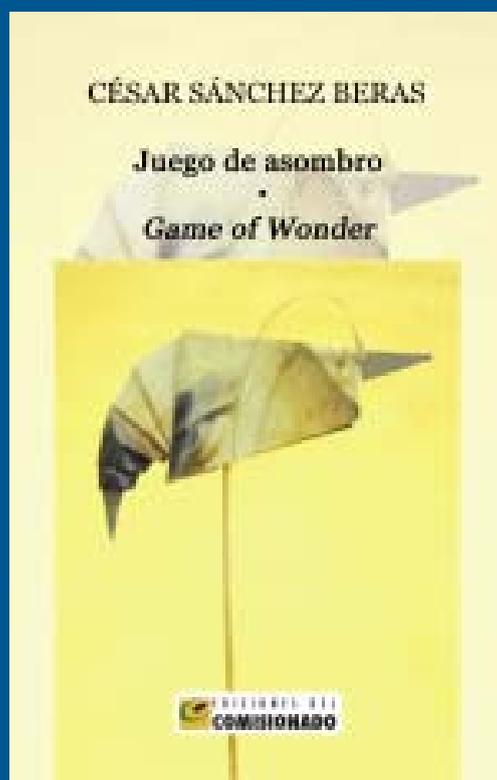
RESEÑAS



Rafael Santos



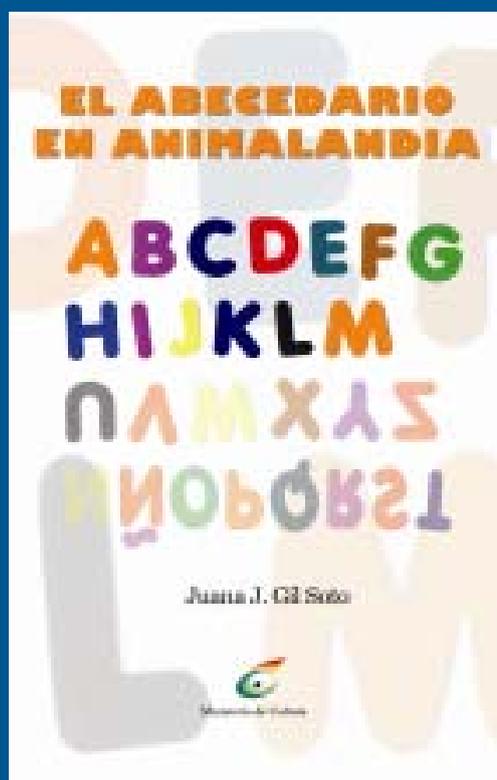
Este ensayo, en una mirada, un autor, discurre, analiza, valora todo un conjunto de novelas escritas por un narrador dominicano tan prolífico como Roberto Marcallé Abreu, Premio Nacional de Literatura 2015. Con ritmo natural y agudas observaciones, nos conmina a adentrarnos en el universo urbano, moderno, cosmopolita y desafiante de esta novelística, y de este modo ha creado una órbita en torno a una obra narrativa arriesgada. Este libro es una sorpresa. La percepción de Santos –la percepción de “un periodista de provincia”–, constituye un terreno fértil para la meditación, en tanto nos obliga a repensar estas novelas, tan distantes en espacio de tiempo entre sí. Su lectura nos deja la brumosa incógnita de hacia dónde nos dirigimos, puesto que la obra de Marcallé Abreu constituye, toda, una especie de mural de las realidades trascendentes y trastornadoras de toda índole de los últimos cincuenta años de vida nacional.



Todo niño es artista en su etapa primaria de la existencia. Todo niño es poeta por una condición natural de asombro y sortilegio. Como poema completo, el haiku es una estrofa que tiende a la brevedad y a la profundidad del decir creativo. Nada más parecido al haiku que la poesía que el niño crea con su poderosa imaginación, donde las preguntas son metáforas, los deseos comparaciones poéticas y las imitaciones de sonidos un compendio de las figuras del lenguaje artístico. "Juego de asombro/ Game of Wonder", de César Sánchez Beras, pretende acercar al niño al maravilloso mundo de la poesía escrita, poesía que ya él conoce por su naturaleza de cronista de la magia y del sueño.



César Sánchez Beras



“El abecedario en animalandia” es una colección de cuentos pensada para niños, con la idea de que se sumerjan en una fantasía inocente, sana y maravillosa. Consta de diecisiete cuentos –dos de entrada y otros quince como material en sí–, que tratan de animales cuyos nombres comiencen con las letras del abecedario desde la A hasta la M, organizados secuencialmente, todos los cuales podrían ser utilizados como material de lectura y análisis por los estudiantes de nuestros centros educativos, y, por supuesto, como simple lectura instructiva y de goce.

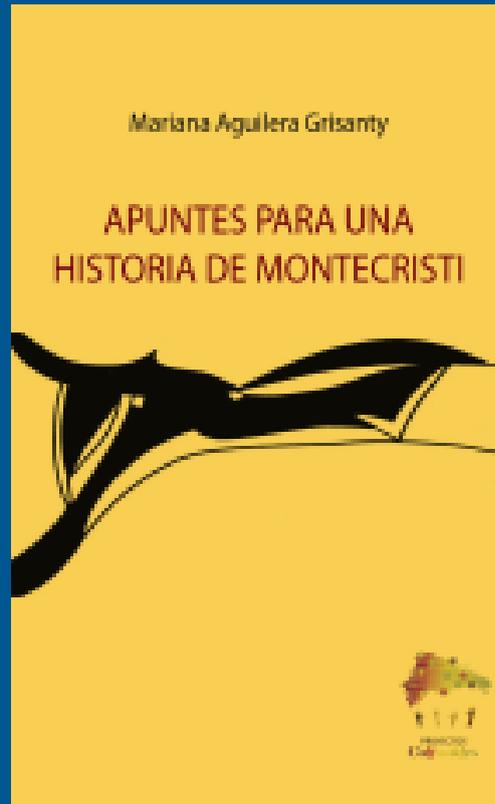
PC 112



Juana J. Gil Soto



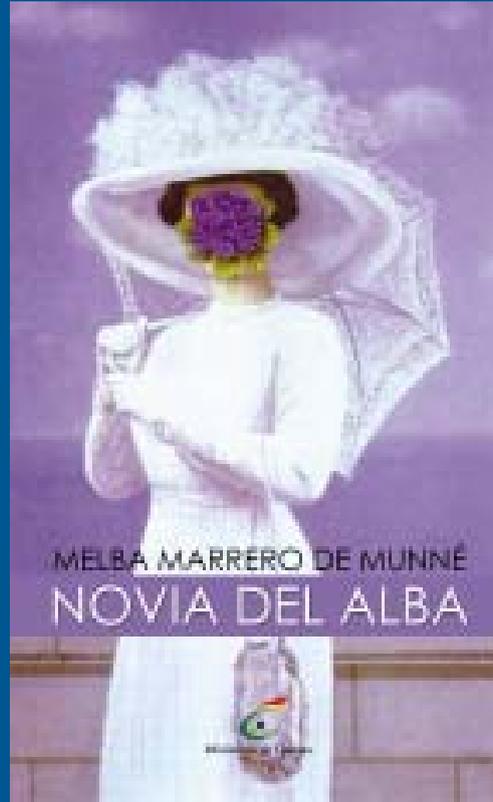
Mariana Aguilera Grisanty



Este libro emprende la escritura de una historia de Montecristi –provincia situada al noroeste de la República Dominicana, casi limitando con Haití, del que está separada por el Océano Atlántico–, con todas las exigencias que requiere esta rama del saber, es decir: objetividad, fuentes de consulta fidedignas, documentos que avalan los sucesos narrados, etc. Y lo hace magistralmente, partiendo desde datos generales sobre la ciudad de Montecristi y sus aspectos geográficos, vida Colonial, Republicana, etc., hasta la Segunda República, siglos XIX y XX e incluso el trujillato y la época posterior. Lo que se dice una investigación exhaustiva, producida a raíz de haber sido aprobada como parte de los Proyectos Culturales auspiciados por el Ministerio de Cultura.



Melba Marrero de Munné



Lo primero que Melba Marrero encuentra en aquella madeja de la que va extrayendo lo real, es la inocencia. La poeta nos habla de un espacio en el que aún las cosas, recién sacadas del horno de la creación, ni siquiera tenían nombre. Cuando en el poema se hace referencia a este estado, a menudo el ser humano se funde con lo otro natural, en una unidad concreta de honda sensualidad. El ángulo de sombra, con relación al lado visible y luminoso de la literatura dominicana, en que esta mujer se oculta, nos sugiere la sensación de un ser misterioso. Y al leer parte de su obra esta idea se acrecienta. Se trata de un alma exquisita. Llama la atención por viajera. Por desconocida. Por la profundidad de sus poemas. Por la refinada cultura que muestra en sus cuadernos de viaje. El escaso conocimiento sobre ella hace que se nos presente como un tejido de interrogantes. No deja de ser extraño que unos textos de calidad singular hayan pasado por nuestra historia inadvertidamente. Hasta este instante en el que podemos acceder, por vía de este libro, a gran parte de su obra.